

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICO-TEOLÓGICAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

**EL LENGUAJE DE LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE
THEODOR ADORNO**

AUTOR: DIEGO SEBASTIÁN ORTIZ JARAMILLO

DIRECTOR: DENNIS SCHUTIJSER DE GROOT

QUITO, 2018

RESUMEN

Los biógrafos de Theodor Adorno coinciden en que su obra teórica fue, en primera instancia, un trabajo musico-estético. En casi todas sus publicaciones se puede apreciar la creación de un cuerpo filosófico que parte desde la música o que incluye a este arte como analogía de procesos del pensamiento. Y es allí donde nace la interrogante que intentará resolver constantemente: cómo esa música (nos) habla. Sus inquietudes lo llevarán a criticar a la música popular que ha caído presa del *mainstream* y que en su popularización se ha quedado sin una voz para interpelar al sujeto.

Palabras clave: música, filosofía, estética, arte, popular, clásica, Adorno, hablar.

ABSTRACT

The biographers of Theodor Adorno agree that his theoretical contributions were, in a first instance, a music-aesthetic work. In almost all his publications you can see the creation of a philosophical body that starts from music or that includes this art as an analogy of thought processes. And that is where the question that will try to solve constantly is born: how this music speaks (to us). His concerns will lead him to criticize popular music that has fallen prey to the mainstream and that in its popularization has been left without a voice to question the subject.

Key words: philosophy, music, Adorno, aesthetics, art, popular, classical, speech.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. THEODOR ADORNO, LA FILOSOFÍA Y LA MÚSICA	3
1.1 Adorno, Kant y Hegel: hacia la construcción de un concepto de la música.....	3
1.2 El encuentro con Schönberg.....	7
1.3 El dodecafonismo como destino	11
1.4 En búsqueda de la nueva música	14
CAPÍTULO II. IDEAS CLAVE EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ADORNIANO	18
2.1 La vieja y la nueva música.....	18
2.2 La música, la historia y la sociedad	21
2.3 Música popular vs. música seria	23
CAPÍTULO III: LA MÚSICA COMO LENGUAJE	25
3.1 La música como forma de lenguaje	25
3.2 <i>Hacer hablar</i> a las formas artísticas.....	26
3.3 El músico como traductor e intérprete-creador	29
4. LA ACTUALIDAD DEL PENSAMIENTO ADORNIANO	31
4.1 Romper con los paradigmas: el jazz y el minimalismo	31
4.2 Sleep.....	33
CONCLUSIONES.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	38

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar cómo se ha construido el lenguaje musical en la teoría de Theodor Adorno. Para ello, a lo largo de estas páginas se realizará un recorrido histórico a través de los movimientos musicales y filosóficos que marcaron el trabajo adorniano desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado. Uno de los textos centrales para esta empresa será *Sobre la música*, un ensayo de largo aliento en el que expone sus cuestionamientos acerca de la situación de la música y sus posibles soluciones.

A diferencia de filósofos que parten desde la reflexión estética hacia la música, en Adorno encontramos a un músico con una sólida formación artística que deviene en filósofo. Esta característica le permitió crear un cuerpo teórico que no solo se quedó en lo meramente descriptivo, sino que ahondó en la forma misma de componer como una ventana hacia el mundo del compositor y de la época.

En primera instancia se realizará un repaso por los principales autores y técnicas compositivas que ayudaron a la creación del aparato filosófico adorniano. Aquí aparecerán cuestiones como la situación histórica de la música, el dodecafonismo, la nueva música, entre otros elementos que soportan sus definiciones de lo que es el arte musical a partir de un conocimiento exhaustivo del mismo. Asimismo, se tomará en cuenta a filósofos que dieron luces en el proceso creativo adorniano con miras a desarrollar una teoría de la música como un arte total e independiente.

Luego se trabajarán las definiciones de la música en el pensamiento adorniano. Como es sabido, Adorno introduce en su teoría filosófica el concepto de *nueva música* a partir de las lecturas que hace de los escritos de Schönberg. Para llegar a tal instancia, él definió claramente cuál era la música que precedía a esta novedosa interpretación y, además, encontró una fórmula para diferenciarlas de las otras músicas que paralelamente se producían en el inicio de la música pop.

En un tercer momento, este trabajo se centrará en la manera en que la música, para mantenerse fiel a sí misma, debe encontrar un camino para ser independiente. Aquí se explica cómo esto implicó definir concretamente la forma en que la música posee una forma de hablar que, a pesar de ser formalmente semejante al lenguaje humano, en su esencia rechaza tales estructuras para encontrar un camino único para enunciar y decir algo hacia el oyente. En este capítulo se vislumbrarán ciertas relaciones entre el naturalismo y la teoría adorniana en el marco de la generación del lenguaje. Aquí vale la pena especificar que, en el círculo académico cercano a Adorno, parece que hubo ciertas lecturas de los textos evolucionistas de Darwin, lo cual parece haber permitido al filósofo establecer ciertas relaciones entre la evolución de las especies y las del lenguaje musical. Además, se aclara cuál es el papel que cumple el intérprete, el cual, a fin de cuentas, es quien reactualiza constantemente la pieza musical cada vez que la interpreta frente al público. Dos casos destacados aparecerán al respecto: por una parte, se encuentra uno de los conciertos de piano de Bach, el cual cuenta con ligeras variaciones dependiendo del intérprete. A ello se suma el trabajo en torno a partituras de la Colonia ecuatoriana que debieron ser reescritas en el siglo XXI.

Finalmente, en este proceso se resaltará la actualidad que mantiene el pensamiento adorniano. Para ello se recurrirá al compositor Max Richter y su obra *Sleep*, la cual ha sido catalogada como una de las piezas más disruptivas del siglo XXI gracias al uso de un lenguaje que se nutre de las reacciones cerebrales humanas para, precisamente, llevarlo a una experiencia acústica integral de cerca de ocho horas.

CAPÍTULO I. THEODOR ADORNO, LA FILOSOFÍA Y LA MÚSICA

1.1 Adorno, Kant y Hegel: hacia la construcción de un concepto de la música

Theodor Adorno convirtió a las relaciones entre música y pensamiento en algo más que una oportunidad para escribir jazz. En su obra podemos notar claramente cómo la música y el pensamiento sobrepasan a la simple superposición de notas sobre el pentagrama; para él, estos dos ámbitos son, de cierta manera, un motivo racional para pensar a la sociedad, a la historia, al humano mismo desde aquellos sonidos que provienen de la música culta, de esa que se construye a partir de los encuentros y desencuentros entre el compositor, su creatividad y sus relaciones con el momento histórico en el cual se encuentra inserto. Tal como lo define el teórico musical Luis Ibáñez Luque en su revisión a la educación musical adorniana, "lo más innovador de su teoría filosófica, histórica, pedagógica y musical es precisamente que cada una de estas ramas tiene una conexión clara con todas las demás, mediante la dialéctica" (Ibáñez Luque, s.f.).

Imposible resulta cualquier análisis en torno a la propuesta adorniana sin antes visualizar que, en el aparato filosófico desarrollado por Adorno, estuvieron siempre presentes las relaciones entre los campos de la filosofía, la sociología, la música y la psicología. Una muestra de ello es, por mencionar un caso, *Mahler, una fisiognómica musical*, texto en el cual hace un amplio análisis de la producción musical mahleriana poniéndola en contraste con la vanguardia musical de su época y, al mismo tiempo, resaltando aspectos como la influencia que tiene tanto la psicología, la historia y la sociedad en la escritura e interpretación de una obra.

Mahler, en efecto, fue un compositor clave para Adorno en cuanto su música se alimentaba del romanticismo y, al mismo tiempo, fue una fuente de la cual se nutrirían los compositores de inicios del siglo XX como Berg y Schönberg. En el análisis del segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Mahler, Adorno se encuentra una crítica a

las formas decimonónicas de la composición en torno a la disposición a los metales de las obras sinfónicas dentro de la partitura

Pocas cosas caracterizan tal vez tan precisamente la progresiva sublimación del modo de reaccionar de Mahler como el hecho de que cada vez más consecuentemente renuncie a que los metales subrayen los temas principales a la manera neoalemana. Es posible que lo moviera técnicamente a ello al director de orquesta sumamente experimentado fuera el hecho de que este recurso, lo mismo que todos los probados, se desgasta rápidamente, también en sus propias sinfonías; todos los temas fragorosamente lanzados por los metales se asemejan fatalmente (...). En las obras tardías la violencia de los metales deviene momentánea, angustiada o agobiante; ya no son el registro fundamental de la sonoridad conjunta (Adorno, Monografías musicales, 2008, pág. 158) .

La forma de componer de Mahler estaba en concordancia con lo que proponía la Escuela de Fráncfort: una teoría de carácter racional, y que pusiera en duda las relaciones entre las personas y las cosas (sujeto-objeto) con el fin de encontrar una justificación para que, precisamente, se dieran aquellas relaciones (Wiggershaus, 2010). Ellos eran herederos de los presupuestos teóricos desarrollados en los inicios del Instituto de Investigación Social, donde la interdisciplinariedad entre la sociología, la filosofía, la música, la economía y la psicología marcó la pauta de las investigaciones desarrolladas con el fin de solidificar a la teoría crítica. Disciplinas que, en el presente análisis a la obra de Adorno, son visibles en sus críticas al modelo de composición y crítica decimonónicas y modernas, los cuales no toman en cuenta otros elementos del espíritu de la música (psicología del artista y sus relaciones con el mundo externo) al momento de decir qué es este arte.

En el caso de Adorno, su trabajo se enfocó en entablar un diálogo directo entre la música y la filosofía. A diferencia de Nietzsche, cuyas relaciones con la música se mantuvieron en el plano del encanto y el desencanto debido a los contrastes en sus relaciones con el wagnerismo, Adorno se preparó desde temprana edad en la lectura, interpretación, composición y crítica musical, los cuales, sumados a una sólida formación académica, le permitieron pasar del ámbito de la crítica de obras musicales hacia la filosofía misma (cfr. Gómez, 2006).

Sus biógrafos coinciden en que la formación musical de su casa (su madre, Maria Calvelli-Adorno, era cantante lírica) fue determinante para que entienda a la música no

como apoyo para la filosofía, sino como una vía para el pensamiento. De hecho, hasta los 20 años ya había pasado por las manos de reconocidos compositores europeos, llegando a dominar a la perfección el repertorio pianístico de las salas de concierto de inicios del siglo XX. A esta educación se suma un elemento clave en la construcción del pensamiento adorniano: sus lecturas juveniles de la *Crítica de la razón pura* de Kant. Al respecto, Arenas, en su texto *De la utopía del conocimiento. Kant, Adorno y el destino trágico de la filosofía* señala: “no exagero –confesaría más tarde Adorno– si digo que a esas lecturas debo más que a mis profesores universitarios” (Arenas, 2003).

En efecto, una de las lecturas más ricas sobre estas relaciones entre Kant y Adorno es la que ofrece el propio Arenas. A diferencia de otros autores más radicales como Murray Sees y Santiago Martín Arnedo, los cuales exponen una parte de la propuesta dialéctica adorniana, en Arenas encontramos a un Adorno que busca reactualizar el programa kantiano de la teoría del conocimiento, partiendo del principio de que “los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas” (Ibidem). Para Adorno era importante seguir los pasos de un Kant que revisaba los límites del yo que conoce y, a partir de esto, comprender que la obra de arte no se puede restringir únicamente al sujeto debido a que posee una objetividad que trasciende al sujeto que piensa y se ve tocado por la obra artística. Solo así se podrá sostener un verdadero arte universal (cfr. Fianza, 2008).

En efecto, que el pensamiento estético se haya de hacer cargo del arte como tal significa para él, en primer lugar, que ha de tomar conciencia del carácter irreductible de ese momento. Y esta reivindicación obedece a la convicción de que la entidad de la obra, su ser mismo como tal, como estético, no proviene meramente de su adecuación a la subjetividad, sino que, antes bien, trasciende toda subjetividad. Reconocer que la obra es objetiva obliga, pues, a liberarla del dominio del sujeto (racional y moderno) (Pérez, 2012).

Al mismo tiempo que acepta la objetividad del objeto artístico, Adorno también vislumbra luces en el absoluto hegeliano; su doctrina se nutre de aquella belleza que se da como manifestación del espíritu. Adorno comprende que la construcción de la pieza artística está mediada por el “espíritu de la época” (Fallas, 2007), aquel que se contruye en el tiempo y en la historia. A partir de esto, él propone que

Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre,

sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica. El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, pose la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla (Adorno, Teoría estética, 1983, pág. 15).

Las relaciones que mantiene, entonces, con Hegel y Kant lo distancian, parcialmente, de la lectura marxista que suele hacerse sobre sus textos. En ese sentido, si bien Marx no desarrolló propiamente una estética o reflexión sobre el arte, las ideas en torno al capital, el trabajo y el producto de este se pueden traspolar al ámbito artístico. Sobre este punto, el investigador del arte José María Durán destaca en su ensayo *Sobre el modo de producción de las artes: Marx y el trabajo productivo* que

El problema no es negar que se pueda llegar a un trabajo que supere las condiciones del trabajo asalariado o, si se quiere, del trabajo enajenado. El problema es si la creación artística tal y como hoy la conocemos encarna esta suposición, es decir, la de un trabajo libre (Durán, 2008).

Volviendo a Adorno, para él la obra de arte es un producto histórico y no asalariado en la cual se manifiestan las relaciones de poder entre las clases sociales; también ve que la creación artística tiene un objetivo transformacional, el cual se fundamenta en su capacidad de exponer lo que subyace en la estructura social y también poniendo en evidencia aquello que se oculta ante la mirada del sujeto que ya no es capaz de escuchar su propia realidad.

La dimensión transformadora, efectiva socialmente, del arte y la filosofía es esencial en el planteamiento adorniano, configurando lo que podría denominarse una función redentora. En todo su pensamiento hay una relación directa entre pensamiento y sociedad, entre arte y mundo, tanto en su énfasis en el condicionamiento sociológico del pensamiento como en el de la capacidad de este de transformarla (Armendáriz, 2003, pág. 41).

En conjunto, sus lecturas en torno a Kant, Hegel y Marx nos permiten ver a un Adorno que justifica la objetividad de la obra de arte en cuanto esto permite que la ella

adquiera un carácter universal y, como tal, sea un reflejo de las tensiones históricas entre la sociedad, el compositor y su mundo creativo.

1.2 El encuentro con Schönberg

La capacidad transformadora del arte la encontraría en las partituras de Schönberg. En *Nuevos Cuadernos de Arte y Literatura* dio a conocer precisamente esta fascinación con la propuesta del compositor, del cual expresaba que sus composiciones mostraban formas rigurosas, animadas totalmente desde afuera.

En una entrevista con el biógrafo y compositor estadounidense Halsey Stevens, Schönberg, al ser preguntado sobre el porqué de su incursión en la música y la pintura, responde

I never was very capable of expressing my feelings or emotions in words. I don't know whether this is the cause why I did it in music and also why I did it in painting. Or vice versa: That I had this way as an outlet. I could renounce expressing something in words (Stevens, 1949).

En efecto, Schönberg encuentra en la música y la pintura a dos artes que le permiten expresar sus ideas y sentimientos a través de objetos artísticos. Es en estos donde residen su capacidad de decir algo, de mostrar al espectador su mundo interior, sin que existan de por medio los ruidos propios de la comunicación humana. Porque es ante la pieza artística, sea esta visual o escrita, donde el artista y su público encuentran un espacio en común para intercambiar sus experiencias, sus razones vitales. Es por ello que Schönberg defiende a la obra artística como una oportunidad para conocer las intenciones del compositor, y justamente aquí critica, en el caso de las artes sonoras, que la pseudohistoria de la música haya llegado a doblegar el espíritu del oyente y del compositor para acostumbrarlo a unos estándares de calidad, bajo los cuales se puede definir o no lo que es la música en sí misma (Schönberg, 1950). Su crítica está claramente dirigida al modelo Occidental de mirar la música bajo los estándares del barroco y la modernidad, en los que predomina una nota musical sobre el resto con la finalidad de que el oyente reconozca rápidamente lo que el compositor escribe. Schönberg, en cambio, rechaza este tonalismo sea la única manera de exteriorizar el mundo interior del

compositor, tendiendo sobre todo en cuenta que la obra tonal no es completa en cuanto que no explora todos los sonidos posibles que pueden expresarse en una composición.

Este aleccionamiento del oído es lo que niega Schönberg en la denominada *nueva música*. Para dar a entender este concepto, en su ensayo *New music, outmoded music, style and idea* expone el ejemplo de la bombilla eléctrica versus los candelabros: mientras que la electricidad era un método más cómodo para iluminar los salones, los snobs de la aristocracia mantenían el uso de candelabros por temor de que las paredes de sus castillos se vayan a estropear por el cableado eléctrico (1950). Para él, la nueva música tenía el mismo efecto: esta llegaba para cambiar los paradigmas de lo que se entiende como música para llevar al oyente, a través del atonalismo, a otro instante del deleite de la composición. Y este cambio en el paradigma sonoro no siempre será placentero para quien lo escucha ya que, muchas de las veces, esta música, como defendería Adorno, se encuentra inspirada en la angustia a la que estaba sometida el compositor de inicios del siglo XX, época marcada por el terror de las guerras, el genocidio y la deshumanización de las sociedades.

I am conscious that entering into this sphere involves some danger. Adversaries have called me a constructor, an engineer, an architect, even a mathematician-not to flatter me-because of my method of composing with twelve tones. In spite of knowing my *Verklarte Nacht and Gurre-Lieder*, though some people liked these works because of their emotionality, they called my music dry and denied me spontaneity. They pretended that I offered the products of a brain, not of a heart (Schönberg, 1950).

Para la pianista Pina Napolitano, una de las cultoras contemporáneas del pensamiento y música de Schönberg, sus obras requieren de fe. “It needs the listener to be free of prejudices against its meaningfulness or beauty” (Napolitano, 2017). En sus composiciones, lo que Schönberg quiere transmitir al público es que cada pieza es una representación de una idea musical

Schoenberg maintains that musical thinking is subject to the laws and conditions of all our other thinking. All thinking consists essentially in bringing things (concepts, and so forth) into relation. That being so, thinking searches out coherences; every idea is based on coherences. An idea is the production of a relation between things that would otherwise have no relation. Therefore an idea is always new (Carpenter & Neff, 1997).

A partir de esta concepción, en Schönberg podemos visualizar que la pieza musical es un cuerpo dinámico. Esta no solo nace de teorías sobre composición, sino que se nutre de aquellas experiencias que hacen único al trabajo del artista. Así, el sentido de la música es total en cuanto aquí logran combinarse la psique y experiencias del compositor y todo el engranaje teórico que ha construido su visión de lo que es la música.

Como producto de las reflexiones en torno a Schönberg, en las reseñas y críticas musicales de Adorno se desarrolló un interés particular en la forma¹. Algo que, como señala el esteta español Miguel Salmerón Infante, marcó toda la producción adorniana:

El constructo teórico que sirve para definir del modo más significativo posible la reflexión estética de Adorno es la forma como contenido social. Una descripción somera de éste podría consistir en lo siguiente: la relevancia social del arte estriba en su forma, no en su contenido (Salmerón Infante, 2013).

Esta manera de exigir un adecuado manejo de la(s) forma(s) musical(es) no fue el capricho de un crítico con una formación altamente compleja en la materia. Wiggershaus, en su análisis del filósofo, establece que “desde el principio, Adorno les fijó una determinada exigencia a las obras de arte: ellas deberían ofrecer formas dotadas del alma” (Wiggershaus, 2010, pág. 95). En ese sentido, Schönberg se convirtió en el puntal de toda su reflexión sobre el movimiento musical alemán.

Adorno justificaba teóricamente la revolución schönbergiana de la música como la “realización racional² de un imperativo histórico, que emprende la conciencia más progresista para purificar su materia de la podredumbre de lo orgánico en decadencia”

¹ Forma musical: organización o configuración que presenta una pieza musical; ordenación de sus temas o partes según preceptos estéticos y/o estilísticos. [Recuperado de <http://www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm#6>]. Al respecto, el musicólogo Ulrich Michels especifica que hay que tener en cuenta la diferencia entre forma musical (en la que influyen tres factores: material sonoro, principios configurativos e ideas) y formas musicales (referente a los modelos de composición: sonata, concierto, sinfonía, etc.).

² Si bien Schönberg responde a sus críticos que su música no solo es cerebro sino también corazón, no se puede pasar por alto que su dodecafonismo fue una respuesta al romanticismo con una técnica que domina la propuesta tonal y la sobrepasa matemáticamente para no recaer en la influencia de una misma nota. Es, a fin de cuentas, un proceso altamente racional que trata de fundamentar su inspiración en las pasiones.

(Wiggershaus, 2010, pág. 120). Para él, la música atonal, en la que no existe una jerarquía de tonos, es decir, ningún sonido se sobrepone a otro, ponía de manifiesto las tendencias históricas del material musical. Entonces, la partitura se convierte en un objeto donde se manifiesta un proceso dialéctico³ entre el músico y el material musical, que convierte a la técnica dodecafónica, heredera del atonalismo, en la facultativa para emprender el proceso racionalizador de la música europea; es el progreso en la construcción de la composición académica del siglo XX.

Arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales es la verdadera intención del progreso de la música. De la misma forma que el proceso social no debe ser interpretado como un progreso de todos sus hechos individuales o en el sentido de un «desarrollo» desenfrenado, sino como un proceso de la desmitificación, así ocurre también respecto a la génesis de la música en el tiempo (...) El material se ha vuelto más claro y libre, y ha sido arrancado para siempre de las míticas combinaciones de cifras, tales como las que dominan la serie armónica y la armonía tonal. Pero quien tema que la desmitificación de la música ha de conducir al creciente dominio del conocimiento sobre la circunstancia musical, a costa de las diferencias cualitativas y finalmente de la propia naturaleza, para llegar a un juego vacío, a éste le seguirá oculto. Las diferencias cualitativas en la música resultaron reducidas justamente bajo el dominio de su último y más violento principio natural, de la tonalidad y de la dominante. Desde que se destruye su poderío hace también su aparición el «croma universal». Los grados de la técnica dodecafónica estructurada se organizan entre sí en diferencias cualitativas, son de diversa valoración, sin que esta valoración aparezca dictada ciegamente por las relaciones de la serie de armónicos (Adorno, s.f.).

El investigador Antonio Aguilera, encargado de la Introducción a *Actualidad de la filosofía* de Adorno editada por Paidós en 1991, establece que

Adorno ofrece el punto de contacto entre nueva música y filosofía actualizada: la técnica dodecafónica surgió del principio, generalmente dialéctico, de la variación. Este principio postulaba que la insistencia en la identidad y el continuo análisis de ésta en el proceso de composición dan como resultado lo perpetuamente nuevo (Adorno, 1991).

³ En su *Diccionario de Filosofía*, Nicola Abbagnano define a la dialéctica de Adorno como una *dialéctica negativa* "materialista basada en la distancia entre sujeto y objeto, concepto y cosa, real y racional. Es una dialéctica que toma en cuenta la particularidad del objeto y que escucha la diversidad de lecturas en torno al mismo. Es una dialéctica que no busca una armonía del concepto, sino que critica e importuna".

En ese sentido, el dodecafonismo, a diferencia de la música tonal, hace que la música regrese sobre sí misma para generar nuevos sonidos posibles. En ese continuo retorno, lo que hace es crear otra forma de escuchar la partitura, con lo que el oyente se ve interpelado a romper esquemas previos para comprender, sea rechazando o acogiendo, lo expuesto. Aquí el contenido social en cuanto el compositor, en esta nueva forma musical, debe articular una pieza a través de la cual pueda transmitir sus inquietudes y que, al mismo tiempo, sea audible para el público.

1.3 El dodecafonismo como destino

Previo a exponer cómo Adorno defiende abiertamente al dodecafonismo como la técnica compositiva más adecuada para la *nueva música*, vale señalar cuáles son los orígenes y usos de este dentro de la composición. Al respecto, el teórico musical John Covach defiende que existen, por lo menos, dos definiciones sobre la teoría dodecafónica. La primera se inspira en los manuscritos de 1920 de Josef Matthias Hauer, de los cuales se extrae que “the *twelve-tone idea* can be defined as a systematic circulation of all twelve pitch classes (pcs) in which no pc is repeated before all twelve have been sounded” (Covach, 2002, pág. 604).

Para Hauer lo que importaba en la experiencia artística era el evento musical, el cual se define como el proceso a través del cual un sonido creado en la mente del compositor se convierte en un sonido audible gracias al músico. Sin embargo, en el camino desde la mente del creador hacia la partitura y, posteriormente, a la interpretación, el sonido idealizado pierde una parte de su esencia ya que debe responder a los estándares de la música tonal, en la cual una nota musical prevalece sobre el resto. Hauer veía que, en un infructífero intento por asemejar los sonidos escritos con los que se escuchan en la naturaleza, esa intención de los compositores por estandarizar las notas musicales dentro de una escala cromática rígida y jerárquica repercutía negativamente en el producto final: la pieza musical. La obra quedaba, en cierto modo, despejada de su espiritualidad para dar pie a una materialidad que se expresaba a través de notas que se creían audibles en el mundo real. En contraposición a esto, el dodecafonismo no intenta siquiera alcanzar aquella inútil necesidad de ser una materialización racional de sonidos audibles en la naturaleza. Este estilo de composición, a razón de Hauer, sabe de antemano que su interés no está en reproducir lo irreproducible: el sonido natural; esta música es consciente que

aquel ánimo racionalizante resta espiritualidad en cuanto que el compositor espera, en su escritura, crear una escala cromática con sonidos ideales, los cuales no están presentes de tal manera en el mundo exterior.

The tempered pitch classes, which are not to be found in nature, offer yet another of twelve pitch classes. Hauer thus asserts that the physical realm is imperfect because it produces no usable chromatic scale. Tempered tuning, on the other hand, does offer a suitable chromatic scale. And since this chromatic scale does not occur in nature, the tempered scale constitutes a kind of spiritualization of musical materials. Thus, by conceptualizing the physical, the mind improves upon it and takes a crucial step toward the spiritual (Idem, pág. 605).

A pesar de que la teoría musical que sostenía Hauer se basaba en un sistema de circulación ordenada de los doce tonos a través de una melodía, esta posición no siempre fue bien vista entre quienes practicaban este sistema, ya sea desde la composición o bien en el campo de la interpretación. Es por ello por lo que la postura de Schönberg marca un nuevo rumbo para comprender cómo el sistema atonal se convertiría en el lenguaje de la nueva música, alejada ya de los preceptos de los compositores tradicionales.

In comparing the dodecaphony of Hauer, Eimert, and Schoenberg, certain contrasts and similarities arise. Hauer thought of the twelve pcs as a kind of spiritual universe; thus, twelve-tone composition was only ever part of a much greater structure that could never be projected in any single piece but was nevertheless already and always present. For Schoenberg, his twelve-tone method provided a means for projecting the *musikalischer Gedanke* of a work, though Stein only hints at this; and while there was nothing especially spiritual about the method itself, the expression of the *Gedanke* was something of a mystical undertaking for Schoenberg. Reflecting on his method some twenty years after he first employed it, Schoenberg likens artistic creation to divine creation (paraphrasing Genesis in the process) and refers his idea of the unity of musical space to Emanuel Swedenborg's characterization of heaven (idem).

Para el músico, filósofo y teólogo Emanuel Swedenborg, el cielo no era una realidad exterior al mundo material al cual se puede llegar como el viajero con un mapa. Para él, el cielo es, de cierta manera, un reflejo de lo que viven las personas en su interior; es una suerte de exteriorización espiritual de su modo de ser. Pero en esta exteriorización, quienes están en este estado de cielo se conectan unas con otras compartiendo su felicidad

entre sí. Así, el cielo de Swedenborg es una suerte de entretejido platónico donde todos están unidos entre sí bajo la idea del Bien.

En verdad, los ángeles no ven el cielo en su globalidad según una forma de este tipo, puesto que la totalidad del cielo no está al alcance de la visión de ningún ángel. Sin embargo, de manera coherente ven comunidades particulares constituidas por muchos miles de ángeles como unidades simples con esa forma; y tomando la comunidad como muestra, sacan conclusiones sobre la totalidad del cielo. Es así porque en la forma más perfecta los elementos generales están dispuestos como las partes, y las partes como los elementos generales (Swedenborg, 2002, pág. 138)

Schönberg, de cierto modo, veía a la nueva música, sustentada en el dodecafonismo, como aquella respuesta hacia la búsqueda de formas sonoras que escapan a lo anteriormente escuchado. Tal como el cielo de Swedenborg, para construir esto era necesario llevar a la música a un estado espiritual que, asumiendo su historicidad terrenal, pueda elevar al espíritu a un estado puro. Pero para construir esta nueva música, el proceso de la creación debe ser diametralmente opuesto a todo lo anterior, a las formas del barroco y del romanticismo. El sentido de este trabajo es, a fin de cuentas, recuperar toda la capacidad de la propia música para encontrar otras maneras de despertar la consciencia del artista y su público y, en cierto modo, desentrenar al oído y la mente para algo que no habían escuchado anteriormente.

Evidently it must be music which, though it is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music. Evidently, in higher art, only that is worth being presented which has never before been presented. There is no great work of art which does not convey a new message to humanity; there is no great artist who fails in this respect. This is the code of honor of all the great in art, and consequently in all great works of the great we will find that newness which never perishes, whether it be of Josquin des Pres, of Bach or Haydn, or of any other great master. *Because: Art means New Art.* The idea that this slogan "New Music" might change the course of musical production was probably based on the belief that "history repeats itself" (Schönberg, 1950).

Tanto la idea de que la música es tanta experiencia física (sonora) como espiritual que compone un todo, que es equilibrada entre sus pares, es lo que llevó a Adorno establecer que el dodecafonismo es el destino para pensar en una nueva forma de expresar este arte.

La pregunta que la música dodecafónica dirige entonces al compositor no es cómo puede organizarse un sentido musical, sino más bien cómo una organización puede cobrar sentido (...). El dodecafonismo es el verdaderamente su destino (de la nueva música). Encadena la música al liberarla. El sujeto impera sobre la música mediante el sistema racional, para él mismo sucumbir al sistema racional” (Adorno, Filosofía de la nueva música, 2003).

Visto de este modo, el dodecafonismo como destino de la nueva música lleva al compositor a exponer todo el potencial de la música para escucharla en todo su esplendor. No solo se trata de ofrecer una obra donde silencios y sonidos, notas musicales y ausencia de estas, compartan un mismo espacio, sino “que ningún sonido retorne antes de que la música haya agotado todos los demás; que no aparezca ninguna nota que no cumpla su función motívica en la construcción del todo” (Ibidem). En ese sentido, las notas cumplen un ciclo que se completa gracias a la presencia de todos los sonidos que interpelan, a quienes los escuchan, a abrirse a la posibilidad de escuchar algo distinto, algo que no está marcado por las grandes pautas de la música académica, sino que busca reinventarse para sacar al oyente de un estado de confort musical.

1.4 En búsqueda de la nueva música

Como técnica de composición, el dodecafonismo fue, para Adorno, un camino para criticar el mercantilismo en el cual estaba recayendo la música. En su artículo *Sobre la situación social de la música*, expuso que

El papel de la música en el proceso social es exclusivamente el de la mercancía; su valor, el del mercado. Ya no sirve a la necesidad y el uso inmediatos, sino que se ajusta con todos los demás bienes a la obligación del intercambio de unidades abstractas y se subordina con su valor de uso, dondequiera que éste pueda quedar, a la obligación del intercambio (...). Pero, ahora bien, la música racionalizada es víctima de los mismos peligros

que la sociedad racionalizada, en la que el interés de clase pone término a la racionalización en cuanto ésta podría volverse contra las relaciones de clase mismas; lo cual, ahora bien, deja a los hombres en un estado de racionalización que, si se le obstruye la posibilidad de un despliegue dialéctico más amplio, pulveriza a los hombres entre sus contradicciones irresueltas. El mismo poder de reificación que constituía a la música como arte y que nunca se pudo transformar en mera inmediatez si no se quería retrotraer el arte a un estadio previo a la división de trabajo, el mismo poder de reificación se lo ha quitado hoy la música a los hombres y les ha dejado meramente su apariencia; pero la música, en la medida en que no se somete al mandamiento de la producción de mercancías, es despojada de su responsabilidad social, desterrada a un espacio desinflado y vaciado de sus contenidos (Adorno, Escritos musicales V, 2011).

Esta concepción llevó a Adorno a convertirse en uno de los acérrimos defensores de una concepción materialista de la historia en la cual hay una implicación directa entre el objeto y el contexto que permite su aparición en el mundo. Sin embargo, se presentaron, al mismo tiempo, algunas contradicciones en su propia forma de pensar. No se asumía como un seguidor del marxismo, pero redujo varios de sus postulados a cuestiones planteadas por los marxistas de los orígenes del Instituto de Investigación Social. La inflexión a este sistema de pensamiento lo dio a conocer en el momento de desarrollar sus análisis sobre la obra de Schönberg. En la *Revista sobre la música de Schönberg* escribió:

Ha superado (Schönberg) la música expresiva del individuo burgués privado, solamente siguiendo sus propias consecuencias, y ha puesto en su lugar otra música, a la cual es cierto que no le corresponden funciones sociales inmediatas, y que incluso ha cortado la última comunicación con su audiencia, pero deja atrás a cualquier otra música de la época, por un lado por su calidad musical inmanente, y después por la ilustración dialéctica del material, y ofrece una estructuración racional tan perfecta que resulta francamente incompatible con la constitución social actual (...). Con él, tal vez por primera vez en la historia de la música, la conciencia ha tomado el material musical natural, y lo domina” (Wiggershaus, 2010).

Aquí hay que entender que las relaciones entre la sociedad burguesa y la música fueron más que una preocupación para Adorno. Durante su residencia en los Estados Unidos, tras huir de la dictadura nazi, se vinculó con el Princeton Radio Project. Sobre

este punto, el investigador Jordi Maiso escribe en *Ser devorado no duele. Theodor W. Adorno y la experiencia americana*:

Adorno llega a Estados Unidos para incorporarse al *Princeton Radio Research Project*, una investigación que iba a suponer un punto de inflexión en la sociología de los medios. El título exacto del proyecto era *The Essential Value of Radio to all Types of Listeners*, y en él se remite ya a la importancia que la radio había adquirido en la sociedad americana (...). Lo que más interesaba a Adorno del medio radiofónico era indagar cómo la retransmisión de la música transforma la experiencia de la misma y contribuye al cambio de su función social. Su sospecha era que, en el momento en que la música retransmitida se convertía en “música de fondo”, su influencia sobre el oyente podría servir a propósitos manipuladores de forma mucho más eficiente que la retransmisión inmediata de contenidos ideológicos, y por ello pretendía estudiar de cerca la relación cuantitativa de música, información, entretenimiento y pedagogía (Maiso, 2009).

A pesar de presentarse como un experimento sociocultural atractivo para Adorno, pronto él quedó decepcionado con este ya que parte de la investigación paró en manos de los patrocinadores, quienes vieron en el proyecto la oportunidad perfecta para conocer los hábitos de consumo de los radioescuchas. En 1940 se desligó completamente de esta iniciativa. Raudamente, utilizó los insumos aprendidos, llegando a afirmar en *Reflexiones sobre la teoría de clases* que “la organización total de la sociedad a través del *big business* y su técnica ha cubierto el mundo y su representación tan completamente, que la idea de que pudiera ser de otra forma se ha convertido casi en un afán desesperado” (Adorno, *Escritos sociológicos I*, 2004, pág. 350). Parafraseando a Maiso, fue en el contexto estadounidense donde Adorno encontró un capitalismo industrial que había deshecho cualquier forma precapitalista y que, al mismo tiempo, afianzaba su doctrina en todas las esferas sociales. Un capitalismo en el cual se imponía un modelo único de comportamiento para todos sus miembros. Maiso dice que

sin duda la situación material de las masas había mejorado y éstas estaban socialmente integradas en el sistema de producción y reproducción de la vida, pero a cambio la individualidad como tal estaba siendo sustituida por modelos de conducta producidos a escala industrial. Quien, pese a todo, no se mostraba dispuesto a adaptarse, estaba condenado a una constante impotencia. Sobre él recaía la presión de la totalidad del sistema (o del fait social durkheimiano) y se veía marcado por el estigma de la exclusión (Maiso, 2009).

Así se estructuró el pensamiento de Adorno, quien partiendo de la música, encontró que esta es un producto de lo que sucede al interior de la sociedad. A la postre, su encandilamiento con las obras de Schönberg, un verdadero marginado durante su época decantó en la aparición de una teoría estética que centró su atención en aquellos elementos poco agradables para la sociedad del momento. Si para ese entonces todos encontraban en la música una oportunidad para el divertimento (la aparición de las bandas sonoras es un buen ejemplo), Schönberg renuncia a esta posibilidad de masificación de su obra tocando temas que precisamente hablaban de la angustiosa situación humana. La *nueva música*, como la llamaba Adorno, tenía como misión retomar en sus formas musicales esos elementos que estaban al margen de la composición académica. Y con esto, él daba a entender que urgía una reflexión filosófica en la cual se tomen en cuenta aspectos históricos, sociales, psicólogos, etc. que aparecían aislados en el macro contexto, pero que atándolos daban pistas de ideas que subyacen en el sistema.

CAPÍTULO II. IDEAS CLAVE EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ADORNIANO

2.1 La vieja y la nueva música

Siempre que hoy día suena música, ésta pone de relieve en las líneas más determinadas las contradicciones y grietas que surcan la sociedad actual y al mismo tiempo está separada por la grieta más profunda de justamente la sociedad que la produce a ella misma junto con sus gritos, sin poder no obstante, absorber más que la escoria y los escombros de la música (Adorno, Escritos musicales V, 2011).

Escrito a inicios de la década de 1930, *La situación social de la música* es el primer texto donde Adorno escribe frontalmente sobre cuál es su preocupación con respecto a este arte: cómo se produce la música y cómo la situación histórica atraviesa la composición de la partitura en sí misma. En este momento, él debe afrontar una realidad que cambiará radicalmente la producción artística, a saber: la aparición de la industria musical, apoyada por la difusión en masa de tonadas menos cultivadas y cuyo objetivo principal sería el entretenimiento sin más, alejado completamente del academicismo que había sostenido a este arte en los siglos previos. Para ese momento, la radio y el cine se convirtieron en mecanismos para difundir al gran público las melodías en las que se buscaba simplemente el divertimento. Esto causó, a la postre, que la música dejara de pensarse a sí mismo como un arte que comunica, que quiere decirle algo al oyente. Una reflexión interesante sobre esta preocupación adorniana la podemos encontrar en su libro *El cine y la música*, escrito en conjunto con Hanns Eisler. Allí, ellos sostenían que

Entre las peores costumbres hay que contar la incansable utilización de un reducido número de fragmentos musicales etiquetados que a través de su

título real o tradicional son relacionados con las situaciones que habitualmente suelen acompañar en las películas. Es decir: para una noche de luna, la primera frase de la *Sonata del Claro de Luna*, instrumentada de una forma completamente absurda, ya que la melodía que Beethoven apenas insinuaba en el piano es reproducida por la sección de cuerdas en forma vigorosa y llamativa. Si se trata de una tormenta, la *Obertura de Guillermo Tell*; si de una boda, la *Marcha nupcial de Lohengrin* o la de Mendelssohn (Adorno & Eisler, *El cine y la música*, 2005, págs. 30-31)

En esta panorámica, Adorno sostenía que la música no debía someterse a las nacientes industrias culturales, las cuales transforman la esencia de las obras de arte cuya alma las libera de ataduras comerciales, su capacidad para interpelar al observador, para que este sirva como un espacio de entretenimiento. En el trasfondo, él quiere entender, como esteta, cuál es la razón de ser de la música (y por extensión de las artes). Si la pieza artística era un reflejo de su historicidad, la obra comercial, la que se exhibe ostentosamente en galerías o se reproduce en las radios de forma masiva, pierde este carácter histórico de su razón de ser, adoptando un lenguaje naif que solo nos convoca para categorizar a cierta obra como bonita o fea. Para él, la nueva música debe dar ese salto cualitativo y encontrarse nuevamente con el espectador para hacerlo reflexionar sobre los sonidos que la componen. Para lograr este fin, Adorno se sirve del dolor como un mecanismo que lleva al compositor a expresar su mundo interior y exteriorizarlo a través de una partitura, de una representación de su ingenio creativo. A la postre, lo que quiere Adorno es lograr una reconciliación entre el objeto y la realidad representada.

A partir del intento de representar la realidad, los seres humanos empiezan a formarse sus propias ideas sobre el mundo creando conceptos, ideas, a saber, una forma específica de conciencia, a través de la cual podrán hacer juicios sobre la política, la religión, su cultura, las leyes, el arte. Sin embargo, esta formación de ideas individuales se transforma cuando el sujeto ya no es un ente autónomo, sino que empieza a ser determinado por las fuerzas sociales; cuando las relaciones materiales que se establecen en una sociedad son tan fuertes que las ideas que cree estar creando el individuo no le pertenecen realmente a él, sino que son el resultado de un sistema político, económico, cultural, terminan transformando el estado de conciencia individual (García, 2015, pág. 153) .

Ahora bien, Adorno sabía que el humano no podía escapar inconscientemente de esta condición histórica que, de cierta manera, condiciona su accionar y, en el caso del arte, su materialidad artística. En efecto, él veía que los principios modernos se habían extendido hasta el siglo XX con el afán de crear estándares de comportamiento, de producción artística, bajo los cuales algo era aceptable en cuanto responda a los paradigmas construidos históricamente y que, por su falsa efectividad, eran una muestra de cierto orden de las cosas, anulando la “autonomía individual” (Adorno, Sobre la música, 2000)

En el caso de la música, esta estandarización del pensamiento llevó a que los compositores de los siglos XIX e inicios del XX sigan creando bajo los mismos esquemas del barroco o del romanticismo. Adorno ve claramente que este arte, para responder al interés del público, se adaptó a modelos cerrados, sin posibilidad de que el artista experimente con otras posibilidades del sonido. Es en este instante donde la obra de Schönberg propone otra experiencia del ser musical. Con base en la atonalidad y el dodecafonismo, el compositor es, en cierto grado, retado por la necesidad de crear música nueva, obras que escapen al convencionalismo musical y que, más bien, amplían el horizonte de comprensión de quien la escucha.

La crisis de la música, sobre la cual huelga advertir, no concierne meramente a las dificultades de una creación consistente y con sentido, ni al endurecimiento y nivelación que tienen lugar en la comercialización de la vida musical, ni a la ruptura entre la producción autónoma y el público. Más bien se trata de que todo esto se ha incrementado hasta el punto de que la cantidad se convierte en cualidad (Adorno, Sobre la música, 2000).

La crítica de Adorno se enfoca precisamente en la aparición de una industria musical que coarta la libertad que tiene el mismísimo compositor para crear una pieza armónica. En la era industrializada, la valía del compositor cambia radicalmente al número de obras que escribe y son grabadas para el deleite de las masas. Aquello que escapa a este circuito simplemente pierde interés por parte del público, ya sea porque sus sonidos no son los típicos, o bien porque no ha llegado a la masificación que es posible en los registros sonoros.

2.2 La música, la historia y la sociedad

¿Pero qué es lo que preocupa esencialmente a Adorno de esta masificación y posterior crisis de la música? Para responder a ello hay que remitirse a los albores de la historia humana, en los que la música fue un acompañante de la vida de aquellos hombres y mujeres quienes, en la estructuración de un lenguaje en común, buscaron formas musicalizadas de comunicarse. El canto o la articulación de sonidos armónicos, la percusión producto del choque de piedras o de otros objetos contundentes, y los instrumentos de viento fueron el origen de lo que hoy llamamos música.

Esta relación intrínseca entre evolución humana y música no puede pasar por alto al momento de mirar retrospectivamente el desarrollo del pensamiento. El documental *Song from the Forest* es, por mencionar un caso, una oportunidad para reflexionar sobre estas relaciones entre la historia humana y la música que hemos producido a lo largo de siglos. En este trabajo audiovisual vemos el trabajo musicológico de Louis Sarno, quien ha trabajado en la música BaAka por más de 25 años, registrando 1 000 horas de sonidos vocales de los miembros de esta antigua comunidad africana, cuyos primeros registros datan de hace más de cuatro mil años. Para Sarno, los sonidos que producen los baka con sus cuerdas vocales son una forma de comunicación ancestral que ha pervivido por siglos y que, en su conjunto, son el ejemplo vivo de cómo el relato histórico encuentra formas de sobrevivir más allá de los registros en papel o de las impresionantes edificaciones.

A esta particularidad de la música, el musicólogo Michael Steinberg denominó *dimensión musical de la historia*, es decir, que en este arte residen ciertas preocupaciones de la naturaleza humana que deben ser estudiadas por los historiadores en cuanto esas voces y cánticos son otra forma de registro de los sucesos de una comunidad (cfr. Baña, 2010).

En su teoría social, Adorno puso a la experiencia estética en el centro de la cultura misma. Las relaciones de poder, el relato histórico e incluso el devenir eran, de cierta manera, influencia de cómo el arte lograba adentrarse en el espíritu humano; “Adorno está pensando el arte como lugar de enunciación de verdades sociales que no se encuentran en ningún otro lado” (Baña, Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico, 2010). En efecto, Wiggerhaus (2011) mira que en la obra teórica de Adorno hay una “combinación de la interpretación social de las obras de arte y la interpretación de la sociedad que tomaba como estándar la promesa de bienaventuranza

de las obras de arte”. Para Adorno, en la pieza musical reside esa capacidad del humano para dar cuenta de sus anhelos y angustias. Más que un producto más de la creatividad humana, más que cualquier otra expresión artística, la música llega a ser una obra completa, en cuanto en esta confluyen tanto el ingenio como la realidad en la cual se inscribe el compositor. De este modo, la obra musical cultivada es el espacio donde la sociedad encuentra un camino para comunicarse más allá de las palabras; es un cúmulo de gestos donde lo que impera es exteriorizar una experiencia interna para retornar nuevamente al espíritu, pero esta vez de todos quienes escuchan la pieza interpretada. A la postre, lo que Adorno propone es una dimensión transformadora del arte, “configurando lo que podría denominarse una función redentora (...). En todo su pensamiento hay una relación directa entre pensamiento y sociedad” (Armendáriz, 2003).

Ahora bien, hay que resaltar que Adorno no niega que en el producto estético existan registros psicológicos del creador, ni que en la obra de arte haya una impresión de la situación social. Más bien, él construye un paralelismo entre estos polos, poniendo a uno en servicio del otro. En ese sentido, la creación artística es una huella del contenido psicológico del autor que está atravesada por el de tipo sociológico (Armendáriz, 2003), es decir, la obra, la psicología del creador y la sociedad en la que viven confluyen en un todo armónico. Al respecto, al hablar de la obra de Mahler, él señala que

La herida de la persona -eso que el lenguaje de la psicología llama «carácter neurótico»- era a la par una herida histórica, dado que la obra mahleriana aspiraba a realizar con medios estéticos lo que estéticamente era ya imposible (...). No es que la subjetividad sea comunicada o enunciada por la música, sino que en la subjetividad acontece, como si ella fuera un escenario, algo objetivo cuya faz identificable está borrada. No es que la consciencia se proyecte en una orquesta, sino que una orquesta toca en la consciencia musical (Adorno, Mahler, una fisiognónima musical, 1999).

A la postre, lo que a Adorno le interesa es lo que ya se mencionó al principio de este trabajo: que la obra sea objetiva. Solo de este modo logra comunicar algo verdaderamente real e inherente a ella. Y aquello que comunica escapa a las especificidades de lo superficial, de lo meramente sonoro. Eso radica en la composición misma de la pieza musical, en la forma en que se disponen los metales sobre los coros, en la manera en que el violín gana terreno sonoro sobre un piano, en el regreso cíclico a ciertas notas con la final de reexponerlas para que el público pueda escucharlas claramente.

2.3 Música popular vs. música seria

Su experiencia en la música comercial y los circuitos académicos le dio a Adorno la experticia para diferenciar entre la que llamó música popular y música seria a través de la estandarización. Para él, la música popular, aquella que se mueve en los circuitos comerciales, repite patrones musicales sencillos, los cuales sirven para predeterminedar el oído del oyente. Sea en canciones a las madres, a un amor perdido, e incluso las que se crean para acurrucar a los bebés solo sirven en cuanto el todo tiene sentido, sin que las partes tengan su propia armonía y consistencia. Así, la obra no llega a la independencia, es codependiente de los sonidos pre escuchados, los cuales han aleccionado al público hasta llevarlo a un modelo musical que, cuando se quebranta, califica como malas o aburridas a las composiciones que no corresponden a ese estándar. Tal es el nivel de estandarización al que llega esta música que, si se extrae un pedazo de estas canciones, el oyente completa la obra por sí solo a pesar de que no conozca toda la obra. En su ensayo *On popular music* escribe: “the whole is pre-given and pre-accepted, even before the actual experience of the music starts: therefore, it is not likely to influence, to any great extent, the reaction to the details, except to give them varying degrees of emphasis” (Adorno, *On popular music*, 1941)

Por otro lado, en la música seria “every detail derives its musical sense from the concrete totality of the piece which, in turn, consists of the life relationship of the details and never of a mere enforcement of a musical scheme” (ibidem). En este tipo de obras, el todo y las partes mantienen una armonía compositiva que le permite desvelarse al oyente cuando la escucha en un contexto.

Listening to popular music is manipulated not only by its promoters but, as it were by the inherent nature of this music itself, into a system of response mechanisms wholly antagonistic to the ideal of individuality in a free, liberal society. This has nothing to do with simplicity and complexity. In serious music, each musical element, even the simplest one, is "itself", and the more highly organized the work is, the less possibility there is of substitution among the details. In hit music, however, the structure underlying the piece is abstract, existing independent of the specific course of the music. This is basic to the illusion that certain complex harmonies are more easily understandable in popular music than the same harmonies in serious music (Ibidem).

De esto se desprende que, para Adorno, era necesario mantener una estructura sólida en la música con la finalidad de que esta pueda ser interpretada de manera correcta tanto por el músico y por el público que la escucha. Así, la música sería se opone a las propuestas que la masifican comercialmente ya que en ese proceso pierde algo de sí misma para entregarse a un público que busca acordes previamente conocidos.

CAPÍTULO III: LA MÚSICA COMO LENGUAJE

3.1 La música como forma de lenguaje

En su análisis a la obra adorniana, Gerard Vilar sostiene que la música es una *entidad histórico-social* (Adorno, *Sobre la música*, 2000, pág. 12). Y es así que, como producto de la expresividad humana, que ha ido incorporando evolutiva e históricamente ciertas manifestaciones culturales que completan la necesidad de las personas por encontrar una vía para decir, para dar a conocer, su mundo interior.

Para Adorno, las relaciones que mantiene la música con las lenguas naturales no es un tema que pasa desapercibido. Esta cuestión parecería nacer de las lecturas darwinistas dentro del círculo de la Escuela de Frankfurt. En efecto, en *El origen del hombre*, Darwin señala que

Los sonidos que dejan oír las aves ofrecen, bajo muchos puntos de vista, la mayor analogía con el lenguaje (humano), porque todos los miembros de una misma especie expresan sus emociones con los mismos gritos instintivos, y todas las formas que cantan ejercen instintivamente esta facultad; pero el canto efectivo, y aun las notas para llamarse entre sí, la aprenden de sus ascendentes (Darwin, 1909).

Esta misma idea sería recurrente en el pensamiento de Walter Benjamin, uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento adorniano, quien en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* recurre precisamente a una analogía entre el “canto y el lenguaje de los pájaros” (Benjamin, 1991) para señalar que las formas artísticas se conciben como lenguajes en cuanto encuentran claras relaciones con los lenguajes de la naturaleza, es decir, que su aproximación a un lenguaje como tal se da en una suerte de mimesis de lo que hay en el entorno, sin lograr expresarlo de una manera plena. Posturas como esta, a la postre, resultaron en un factor determinante para que Adorno encuentre que las lenguas naturales son, efectivamente, el detonante para la experiencia musical y que, a partir de ese momento, la construcción de ese lenguaje

musical se logra a través de la articulación de pensamientos musicales traducidos en notas sobre el pentagrama.

Precisamente, uno de los elementos constantes en la escritura musical ha sido el establecimiento entre la música y el lenguaje. En la obra musical, uno y otro se intercambian, construyendo dialécticamente la obra misma. Este intercambio es, a fin de cuentas, un desocultar lo que para una está velada; y en ese desocultamiento, las ideas que subyacen en lo que no se dice se vuelven claras, tomando la música lo que el habla no puede decir, y el habla diciendo lo que la música no llega a expresar por sí sola. Una muestra de ello encontramos en Beethoven, quien en las bagatelas 33 escribe que en un inicio la pieza debe ser tocada “Allegretto quasi Andante (con cierta expresión parlante)”. Con ello, el compositor predetermina al intérprete para que su interpretación sea bajo ciertos parámetros comprensibles al oído de quien escucha la obra.

3.2 Hacer hablar a las formas artísticas

Al leer la especificidad de Beethoven en sus bagatelas salta inmediatamente una pregunta: ¿Por qué la música debe recurrir a ciertas formas comprensiblemente audibles al humano? Una respuesta a eso se encuentra en su ensayo *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*, en el que Adorno establece claramente algo que atravesaría toda su reflexión musical: “la música es semejante al lenguaje. Pero la música no es lenguaje” (Adorno, *Sobre la música*, 2000, pág. 25). Las relaciones que aquella mantiene con el lenguaje se dan en el plano de lo significativo, de aquellos elementos que nos remiten a algo, pero que no son la cosa en sí. Y es que, en su estructura misma, la música recurre al lenguaje para construirse; utiliza sus sonidos y silencios de una forma lógica con la finalidad de mantener una armonía en lo que ella expresa. En efecto, “la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados” (Ibidem), pero esos sonidos, aun cuando se asemejan a los humanos, en su particularidad encuentran un propio sentido. De este modo, y a diferencia de las palabras que pierden su sentido cuando escapan de la totalidad de una oración, un acorde encuentra su unidad armónica en su interioridad; no requiere necesariamente estar ligado al todo para adquirir sentido, sino que logra expresarse por sí mismo gracias a su combinación de notas. Y al contrario del lenguaje como tal, la música logra escapar de las especificidades que adquieren las palabras en la construcción dialéctica histórica de su significado; una nota musical va

siempre a ser-sonar eso y no otra cosa, y todo lo que se pueda decir de ella no adquirirá una connotación positiva o negativa ya que logra escapar de la carga lingüística que, en cambio, sí recaen en las palabras a lo largo de su uso en el tiempo.

Desde que la música ingresó en el proceso de racionalización de la sociedad occidental se ha incrementado su carácter lingüístico. Él tiene una esencia doble. Por una parte, implica que la música, a través de la disposición sobre el material de la naturaleza, se transforma en un sistema más o menos rígidos, cuyos momentos singulares tienen un significado independiente del sujeto y al mismo tiempo abierto a él. Toda la música, desde el principio de la época del bajo continuo hasta hoy, está unida como un “idioma” que en buena medida está dado por la tonalidad y cuyo poder continúa todavía en la actual negación de la tonalidad. Lo que nombra el término “musical” en el uso más sencillo del lenguaje, se refiere justamente a ese carácter idiomático, a una relación para con la música en la que el material de ésta, en virtud de su objetivación, se convierte en segunda naturaleza del sujeto musical (Adorno, *Sobre la música*, 2000, pág. 76).

Esto no involucra que la música no sea significativa. Si así fuera, esta sería una “mera textura fenomenal de los sonidos, se parecería a un caleidoscopio acústico” (Ídem, pág. 27). Su elocuencia escapa a la mera representación de sonidos que, sucesivamente, tienen sentido completo. Adorno establece que “una y otra vez anuncia que significa (...). Sólo que la intención al mismo tiempo está velada” (Ibidem). Y esto es algo que Adorno criticó de los círculos musicales que, hasta inicios del siglo XX, habían mitificado a la escritura musical, llevándola hacia el camino inmutable de la tonalidad como hegemonía sobre toda forma de hacer música. Con ello, esta pierde su capacidad de decir algo, volviendo una y otra vez sobre formas ya conocidas y de las cuales no puede hablar más de lo que ya se ha dicho. Esta crítica a la tonalidad, como lo sostiene Armendáriz, es una crítica a la sociedad burguesa que intenta imponer un sistema de pensamiento en el cual el sujeto está obligado a adherirse al modelo a seguir, al estándar de las sociedades industrializadas que atacan a la individualidad del sujeto, para arrebatarse su especificidad y convertirlo en un ser útil para ciertos fines.

Para poder nuevamente hablar, la música necesitaba aquello que Schönberg le otorgaba: atonalidad y angustia. Para el crítico y ensayista Daniel Alejandro Gómez,

Adorno considera la obra de Schönberg como no alienada; como parte de la sociedad, sí, pero, podríamos decir, en un espléndido aislamiento de la

misma sociedad; un aislamiento que, sin embargo, permite la autenticidad de Arnold Schönberg, su valía subjetiva ante el colectivismo inerte y sin alma, digamos, de la masificación y la industria cultural (Gómez, 2006).

Y es que el Schönberg de Adorno, como este último escribiría en *Filosofía de la nueva música*, crea una música que “es verdadera en cuanto resulta de una experiencia negativa. Vale para el sufrimiento real” (Adorno, 2003, pág. 42). Sus obras, destaca el filósofo, no son creaciones que tratan de imitar los sentimientos, sino que son el producto directo de un dolor que se transforma en imágenes. Ese dolor se plasma en la partitura a través del atonalismo como una forma de componer que escapa a los formalismos y estándares de la época, lo cual brinda una mayor libertad y diferencia con respecto a otras obras que mantenían el sistema tonal clásico. Una libertad que, en el caso de las primeras obras de Schönberg, era catalogada como composición primitiva en cuanto el compositor escapaba del gran relato musical, de aquellas formas de la sinfonía, para encontrar sentido en lo más sencillo, sin que esto implique un escape por formas más simples sino, más bien, como un regresar a los grandes sonidos de lo originario.

Lo que la música radical conoce es el dolor no transfigurado del hombre. La impotencia de éste llega a tal punto, que ya no permite ni apariencia ni juego. Los conflictos instintivos sobre los que la génesis sexual de la música de Schönberg no deja ninguna duda han asumido en la música protocolaria una fuerza que le impide suavizarlos consoladoramente. En la expresión de la angustia, como "presentimientos", la música de la fase expresionista de Schönberg testimonia la impotencia (Adorno, *Filosofía de la nueva música*, 2003, pág. 45)

Adorno sostenía que esa música radical era la respuesta al proceso mercantilista en el cual estaba recayendo la música, el cual eliminaba esos conflictos internos que ella producía para convertirse en una suerte de placebo social. A diferencia de su origen mágico y prerracional, la música del siglo XX intenta tener un lenguaje claro, conciso, que no deje espacio a la capacidad de crear diálogos internos que vayan más allá de la estructura formal de lo que se escucha.

La música contemporánea se halla frente a una aporía. Después de que descompusiera el elemento idiomático por mor de la expresión pura. No cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. De la dialéctica emerge al final el material de la naturaleza amenazadoramente puro. Cuanto más se asemeja la música a la estructura del lenguaje, tanto más cesa al mismo

tiempo de ser lenguaje, de decir algo, y su alineación sólo llega a ser perfecta con su humanización (ídem, pág 77).

3.3 El músico como traductor e intérprete-creador

En el ensayo *Música, lenguaje y su relación*, Adorno deja en claro que la música es un lenguaje que, siendo similar al lenguaje, no es lenguaje en sí mismo. Esto repercute no solo en la forma en que definirá a la música misma, sino también en el papel que cumple el músico frente a este arte. En un primer momento, el músico trabaja como un traductor, conociendo a ciencia cierta las formas musicales y diferenciando unas de otras para conocer el valor que tiene cada nota sobre la partitura. Solo este conocimiento profundo de la música le permite determinar y enunciar cuál es la expresión sonora de tal o cual figura sobre el pentagrama y darla a conocer correctamente al oyente.

Pero el músico no puede quedarse en la mera traducción de las notas musicales escritas a un lenguaje sonoro. En este proceso el músico también es un intérprete-creador: cada vez que utiliza su instrumento, lo que hace es crear sonidos que nacen de una experiencia a-posteriori de su encuentro con la partitura. Es conocimiento que, aun conocido, se crea nuevamente en cada oportunidad que interpreta una pieza musical ya que el acto de estar detrás de un instrumento es una oportunidad para desvelar lo ya conocido y, también, de volverlo a crear desde cero en cuanto no es un sonido natural sino una construcción que se recrea una y otra vez en una espiral infinita. Con esto me refiero a que la música de Bach, por poner un ejemplo, nunca será a la misma que hizo Bach, a pesar de que el músico intente interpretar la pieza con la mayor fidelidad. Cada vez que el músico se acerca a la partitura, este crea nuevamente lo que hizo Bach desde otra temporalidad que trata de respetar los códigos de la música original del compositor. En efecto, la interpretación que hace Glenn Gould de Variación 5 de las Variaciones de Goldberg, escritas por Bach, es entre uno y dos segundos más rápida que la interpretación de Daniel Barenboim, lo que refleja que sobre una misma obra se pueden crear diferentes obras que respetan al pentagrama original, pero que se modifican con base en las necesidades del intérprete.

Esta atemporalidad que une al compositor con su obra y lo que hace el intérprete con ella forma parte de lo que en el lenguaje humano se traduciría como idiomas. Luego de que sale de las manos de su creador, la obra escrita de forma académica se somete a

un proceso de reinterpretación que la inserta en una suerte de idioma musical que está supeditado a elementos socioculturales. Por ejemplo, en el Ecuador se descubrió, en 1992, un cuerpo de partituras en el Archivo de la Diócesis de Ibarra que correspondían a villancicos, romances y chanzonetas escritos en los siglos XVII y XVIII. Para que vuelvan escuchados, desde inicios del siglo XX el musicólogo Miguel Juárez transcribió las piezas a notación musical moderna -estaban escritos en tetragramas- y los actualizó a español contemporáneo. De esta manera, las obras musicales, al igual que el idioma, adquieren actualidad en cuanto pueden expresarse dentro del dinamismo y actualidad de su propio lenguaje.

4. LA ACTUALIDAD DEL PENSAMIENTO ADORNIANO

4.1 Romper con los paradigmas: el jazz y el minimalismo

Para entender la vigencia del pensamiento adorniano hay que partir de un elemento en concreto: la música tonal es, de cierta manera, predecible. A lo largo de la historia de los últimos cinco siglos, el oído de las personas se ha acostumbrado a escuchar formas musicales similares. La sinfonía, el concierto y la sonata son los géneros con más vigencia en la escritura académica tonal, lo cual ha llevado a que el oyente cree juicios a posteriori sobre lo que es y no es la música. Esto, a la larga, ha llevado a una sistematización de cómo se escribe la música, dejando de lado cualquier opción a la experimentación y la innovación, en cuanto estas no responden por completo a los paradigmas de la música académica. En ese sentido, si bien la *nueva música* adorniana se centraba en la técnica dodecafónica como la disruptiva en la primera mitad del siglo XX, en la actualidad su influencia ha llegado hasta formas compositivas como el jazz.

En el caso del jazz, Adorno encontró aquí a un género que lograba incorporar tanto la angustia que quería transmitir y, al mismo tiempo, transgredir con los paradigmas de la música académica del momento. Al respecto, Ted Gioia en su libro *Historia del jazz* defiende que la aparición de este género en los burdeles de Nueva Orleans, aunque no exista suficiente documentación al respecto, mitificó a esta música como contestataria frente a lo que se escuchaba en las casas de los patrones de la población negra de los Estados Unidos.

Esta característica del jazz fue la que más apreció Adorno. Por una parte, la historia de la música estaba intrínsecamente relacionada con el desprecio y desplazamiento de los negros de la esfera política estadounidense. El jazz, desde sus inicios, narraba aquel desconcierto que nacía en la marginalidad de los campos de algodón o de las casas de prostitución. Era una música cuyo lenguaje había sido tocado por la

angustia y el dolor. Y eso era lo que precisamente buscaba Adorno. En su texto *Moda sin tiempo: sobre el jazz*, él escribe

El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica, armónica, métrica y formal, compone en principio el decurso musical con síncopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos (...). A pesar de haberse asentado como para una pequeña eternidad -y ello en medio de una fase no precisamente estática- sin dar la menor señal de estar dispuesto a ceder algo en su monopolio -pues no hace más concesión que la de adaptarse al auditorio ocasional, que puede estar ya muy entrenado o ser en cambio un público atrasado e indiferenciado-, el jazz no ha perdido nada de su carácter de moda (Adorno, *Moda sin tiempo: sobre el jazz*, s.f.).

Para Adorno, el jazz mantenía una doble estructura musical que lo hacía único. Por una parte, esta era música cuya escritura transitaba entre el dominio de la técnica interpretativa y la improvisación, algo que era completamente opuesto a la música que se tocaba en las grandes salas de concierto y en las cuales todos los movimientos estaban predeterminados. Junto a ello, el público del jazz debía estar dispuesto a escuchar constantemente algo nuevo, sonidos experimentales que otorgan la libertad que tanto anhelaba en la música.

Con el jazz se permite seguir viviendo el elemento "no realista", prácticamente inutilizable, imaginativo, siempre y en la medida en que ese elemento se modifique hasta el punto de irse asimilando incansablemente al aparato real, repitiendo en sí sus mandamientos, sometiéndose a ellos y articulándose en el dominio que habría querido romper. El arte se desartifica y acaba por aparecer él mismo como fragmento de aquella adaptación que contradice a su propio principio. Así, por ejemplo, se ilumina la significación de los "arreglos", que no pueden explicarse simplemente por la división técnica del trabajo o por el analfabetismo musical de los sedicentes compositores del jazz. El verdadero principio del "arreglo" en el jazz es impedir que exista algo como es en sí: hay que arreglarlo todo (Ibidem).

Por otra parte, en el minimalismo, desarrollado plenamente tras la muerte de Adorno, se puede encontrar claramente aquella forma compositiva que el filósofo veía como verdadera. Esa vuelta constante a la forma musical, a las células mínimas que

componían el cuerpo sonoro, dan luces de la necesidad que tenía Adorno de que la experiencia estética sea un proceso negativo en cuanto repite constantemente lo que niega.

La idea de negatividad en Adorno es entonces un elemento clave para pensar el conocimiento social crítico. Permite ver más allá de lo que existe en la falsa apariencia de las cosas de una sociedad fracturada donde las relaciones sociales se han convertido en falsas e inauténticas y donde cualquier intento de reconciliación se transforma en pura ideología. Apunta a superar las instancias de supresión de lo verdadero en el mundo construido sobre lo falso. Rompe la apariencia de verdad que se impone a través de la identidad y permite al pensamiento conceptual ser un arma crítica al revelar la no-identidad y desmitificar la inmediatez de las cosas (Baña, Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico, 2010).

Expuesto de esta manera, la propuesta crítica adorniana se complementa en la actualidad con el minimalismo en cuanto escapa de formas musicales conocidas para llevar al oyente a retomar lo escuchado para, en este proceso repetitivo, encontrar un sentido a lo que escucha. Aquí la idea de lo perfectamente armónico no responde a los paradigmas clásicos ya que la obra nace de encuentros entre la angustiada relación del artista con el mundo.

4.2 Sleep

En 2015, y tras una serie de reflexiones en torno a los problemas de sueño que atraviesa la gente en el siglo XXI, Max Richter presentó la obra *Sleep*, un concierto de ocho horas con un claro motivo: conducir a las personas hacia el sueño. En su estreno en la sala de lectura del Wellcome Collection de Londres, los asistentes tuvieron la oportunidad de recibir fundas de dormir al momento de entrar a la sala. Mientras tanto, la orquesta debía interpretar, desde las 00:00 y hasta las 08:00, una de las obras más complejas del repertorio del compositor germano-británico.

La hechura de la obra resultó todo un hecho complejo en la historia contemporánea de la música minimalista. Junto con el neurocirujano David Eagleman, Richter fue buscando los efectos que tenían ciertas armonías sobre el cerebro humano. Poco a poco,

el conjunto de obras que conforman este concierto se convirtió en un estimulante para el sueño, meta principal del compositor.

Si para Adorno la música era el reflejo de la sociedad y su historia, en *Sleep* encontramos la mejor representación del pensamiento adorniano. A través de sus repeticiones, ensambles vocales e instrumentación electroacústica, el compositor anhela escapar de los paradigmas de la gran historia de la composición académica para crear con base en un problema social que afecta actualmente a la población: la falta de sueño. La obra, que transita entre el mundo de lo onírico y lo real, interpela de doble manera al oyente. Por un lado, lo lleva a pensar sobre la verdadera necesidad que existe del sueño. Paralelamente, lo interpela a cerrar sus ojos y entregarse completamente a la experiencia estética que se plantean a lo largo de las ocho horas de composición, característica que Adorno resalta precisamente de la nueva música

Al final, todos los datos fundamentales sonoro-psicológicos de la música, altura del tono, cualidad del tono, intensidad del tono, duración temporal, color del sonido, son inventariados y combinados sistemáticamente en contrastes y continua modificación para recorrer todas las posibilidades permitidas. El objetivo final es que se neutralicen mutuamente.

En *Richter* se expone claramente aquella necesidad de neutralizar los sonidos, pero no desde una negación de la experiencia estética, sino desde una interpretación sonora de lo que es el sueño por medio de sonidos que verdaderamente estimulan al cerebro, o por lo menos que lo hacen al escucharlos en compañía de un electroencefalograma tal como lo hizo el compositor. De este modo, la música, como fue la intención de Adorno, encuentra un punto de fuga para adquirir sentido completo desde su independencia de los paradigmas musicales. Es música que significa, que nos habla de algo, pero cuyo lenguaje no es directo, sino que utiliza a la disposición repetitiva de sonidos para apelar a la consciencia del oyente.

Es en este proceso circular, constante, en el cual la música encuentra su independencia como objeto del conocimiento. Ya la obra musical no se encuentra supeditada a lo que se pueda decir de ella, sino que ella por sí sola encuentra el camino para provocar sensaciones y reflexiones en quien la escucha. De esta manera, la música llega a transmitir, con un lenguaje propio, que ella es capaz de llevar al oyente a otro estadio donde puede admirar la capacidad creativa del compositor y, al mismo tiempo,

dejarse transportar por los músicos hacia un mundo onírico que se crea como respuesta a ese proceso de ensoñación.

CONCLUSIONES

A pesar de que ha existido una lectura tradicionalmente marxista de la teoría musical adorniana, con este autor no se puede dejar de lado las influencias que llegaron de Kant, Hegel, Schönberg y del jazz estadounidense, las cuales le otorgaron una visión crítica muy amplia de lo que implica hacer escribir sobre música. En ese sentido, una de las primeras conclusiones que parte de este trabajo es que hay que comprender que Adorno era, prioritariamente, un músico construyendo teoría crítica.

Igualmente, en la obra de Adorno hay que tener en cuenta que, cuando habla del lenguaje de la música, este es formalmente un lenguaje con códigos propios de la teoría musical. Es por ello que cuando él critica que la música ha adoptado un lenguaje sencillo, se refiere a que su estructura musical se ha acomodado a formas y armonías ya conocidas, con lo cual pierde su carácter innovador. Es en esta pérdida de su sentido donde se entrega plenamente a su comercialización, lo cual hace que pierda su objetividad y singularidad frente a otros objetos de la creación humana como lo son las artesanías.

Dentro de la propuesta Adorniana no se puede perder de vista la importancia que adquiere la *nueva música* dentro de su defensa del lenguaje musical. A diferencia de sus predecesoras, esta apela a la angustia humana como una fuente de inspiración a partir de la cual se pueden transmitir verdaderos sentimientos musicales. Es por ello que la obra de Schönberg y, como se hizo en el posterior análisis, de Richter encajan perfectamente en este modelo de hacer música: ellos no quieren deleitar a la persona, sino cuestionarlas a través de una obra artística.

Con relación al jazz, esta música fue otro de los puntales de la propuesta filosófica adorniana en cuanto su *leit motiv* se originaba, precisamente, en la angustia que se generaba dentro de las comunidades negras de los Estados Unidos. Y a pesar de que esta es, en esencia, música popular, su carácter innovador y su capacidad de escapar de los parámetros de la música académica son dos elementos que marcaron la obra de Adorno.

Otra reflexión que nace a partir de este trabajo es volver con mirada crítica hacia la música académica que actualmente se está produciendo. Adorno fue testigo de cómo la industrialización de la música culta la convirtió en un popurrí con las mismas armonías, algo que muchas veces sucede en la actualidad con la aparición de músicos que intentan fusionar lo pop y lo académico en propuestas que se mueven en un mundo intermedio que

busca solamente agradar al oído de los espectadores. De ello se concluye que es necesario que la música académica contemporánea explore nuevas posibilidades sonoras no solo por el gusto de llegar a su público, sino por la necesidad misma de seguir avanzando en la dominación de la capacidad que poseen los instrumentos.

En cuanto a la interpretación de los músicos, Adorno presenta un panorama que explica, a la postre, que las intenciones al momento de interpretar una obra modifican parcialmente a la misma. Esto se ha podido apreciar en las piezas escritas en la última etapa de la Colonia ecuatoriana, con obras que han debido ser reinterpretadas con la finalidad de que su propuesta se mantenga vigente.

Finalmente, en este trabajo se ha abordado la necesidad de releer los textos de Adorno desde una filosofía de la música que no solo habla de tensiones en el pensamiento musical, sino que critica precisamente a los autores de las obras del repertorio universal. En ese sentido, la crítica adorniana no está enfocada exclusivamente al producto final (la obra que se escucha); toma en cuenta todo el proceso para dar una lectura panorámica de la situación e interpelar a los músicos e intérpretes a que escriban y toquen obras que verdaderamente cambien la perspectiva del público y lo lleven hacia nuevas experiencias estéticas. Este camino no es fácil, y es por ello que Adorno regresa continuamente a las bases del pensamiento filosófico para sostener la necesidad de, si lo podríamos llamar así, cambiar la página hacia otro estadio musical en el cual el oído de quien los escucha no esté predeterminado por formas ya conocidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. (2008). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, T. (1941). *Soundscapes*. Recuperado el 29 de Enero de 2018, de http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Orbis.
- Adorno, T. (1991). *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Adorno, T. (1999). *Mahler, una fisiognónima musical*. Barcelona: Península.
- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: España.
- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2004). *Escritos sociológicos I*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2008). *Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Ed. Akal.
- Adorno, T. (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2017). *Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje*. Obtenido de <http://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15974>
- Adorno, T. (8 de septiembre de 2017). *Reacción y progreso*. Obtenido de <http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/adorno.pdf>
- Adorno, T. (s.f.). *Moda sin tiempo: sobre el jazz*. Recuperado el 31 de Mayo de 2018, de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11877/12503>
- Adorno, T., & Eisler, H. (2005). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (26 de Abril de 2015). *Inoamerica*. Obtenido de http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf
- Arenas, L. (2003). De la utopía del conocimiento. Kant, Adorno y el destino trágico de la filosofía. *Quaderns de filosofia i ciència*, 77-84. Recuperado el 22 de Enero de 2018, de https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v32-33p77-84.pdf
- Armendáriz, D. (2003). *Un modelo para la filosofía desde la música*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- autores, V. (1999). *Historia de la filosofía Noesis*. Barcelona: Ed. Vicens Vives.

- Baña, M. (2010). Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento. *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, 40-65.
- Baña, M. (2010). Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico. *Revista Pensar N° 5*. Recuperado el 19 de Marzo de 2018, de https://www.researchgate.net/publication/277738814_THEODOR_W_ADORNO_Y_LA_MUSICA_COMO_FUENTE_DEL_CONOCIMIENTO_HISTORICO
- Barahona, E. (2005). Categorías y modelos en la Dialéctica Negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 203-233.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. Obtenido de <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/03/sobre-el-lenguaje-en-general-y-sobre-el-lenguaje-de-los-humanos.pdf>
- Carabaña, J. (1976). *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Sígueme.
- Carpenter, P., & Neff, S. (1997). Schoenberg's Philosophy of Composition: Thoughts on the "Musical Idea and Its Presentation". En J. Brand, & C. e. Hailey, *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture* (págs. 146-155). Berkeley: University of California Press. Obtenido de <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft52900620&chunk.id=d0e7103&toc.id=d0e7103&brand=ucpress>
- Covach, J. (2002). Twelve-tone theory. En T. (. Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darwin, C. (1909). *El origen del hombre*. Valencia: Cuatro Reales.
- Durán, J. M. (Enero de 2008). Sobre el modo de producción de las artes: Marx y el trabajo productivo. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*(17). Recuperado el 12 de Junio de 2018, de <https://webs.ucm.es/info/nomadas/17/josemariaduran.pdf>
- Fallas, F. (2007). De Hegel a Adorno: las vicisitudes de la dialéctica afirmativa en el arte y la filosofía. Recuperado el 25 de Enero de 2018, de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/viewFile/5079/4864>
- Fianza, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. *Revista de Filosofía* (vol. 64), 49-63. doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004>
- García, M. (2015). La situación social de la música en Theodor W. Adorno. *Ciencias y Humanidades*, 151-190.

- Gómez, D. A. (2006). Adorno y Schoenberg: la música ante la sociedad de masas. *Filomúsica*. Recuperado el 15 de Enero de 2018, de <http://www.filomusica.com/filo79/sociedad.html>
- Gregori, R. B. (2007). *La Dialéctica Negativa en Adorno: Aplicación a la Teoría Social*. Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Horkheimer, M. (. (11 de Julio de 2017). *Santiago Castro-Gómez*. Obtenido de <http://santiagocastrogomez.sinismos.com/blog/wp-content/uploads/2012/01/LA-SITUACI%C3%93N-ACTUAL-DE-LA-FILOSOF%C3%8DA-SOCIAL-Y-LAS-TAREAS-DE-UN-INSTITUTO-DE-INVESTIGACI%C3%93N-SOCIAL2.pdf>
- Ibáñez Luque, L. (s.f.). *Filomusica*. Recuperado el 17 de Enero de 2018, de <http://www.filomusica.com/filo43/adorno2.html>
- Maiso, J. (2009). Ser devorado no duele. Theodor W. Adorno y la experiencia americana. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cutural*, 963-975.
- Napolitano, P. (21 de Febrero de 2017). *Arnold Schoenberg: Do not approach with caution*. Obtenido de <https://www.theguardian.com/music/2017/feb/21/music-arnold-schoenberg-do-not-approach-with-caution-pina-napolitano>
- Pérez, B. (Mayo de 2012). El arte y su otro, o la estética antiidealista. *Diánoia*, LVII, 29-63. Recuperado el 2018 de Mayo de 2018, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/dianoia/v57n68/v57n68a2.pdf>
- Quintanilla, M. (. (1976). *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Sígueme.
- Salmerón Infante, M. (2013). Wagner desde Adorno: la forma como contenido social. *Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 45-57.
- Schönberg, A. (1950). *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library.
- Stevens, H. (. (1 de octubre de 2017). *Arnold Schönberg Center*. Obtenido de <http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/schoenberg-spricht?id=976:vr01>
- Swedenborg, E. (2002). *Del cielo y del infierno*. Madrid: Siruela. Recuperado el 12 de Junio de 2018, de <http://libroesoterico.com/biblioteca/Varios/VARIOS%203/153225490-El-Cielo-y-El-Infierno.pdf>
- Wiggershaus, R. (2010). *La Escuela de Fráncfort*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zima, P. (1976). *La Escuela de Frankfurt: dialéctica de la particularidad*. Barcelona : Ed. Galba.