

LA ETERNA DISPUTA

Por: Julián Millán

Hace unas dos ediciones escribí para esta revista un artículo que titulado “Entre putas y bribones” (aunque apareció, gracias a la censura, bajo el anómalo e inservible título de “Schoenberg y Stravinski: en las cimas de la desesperación”, que no es más que un guiño de impotencia a uno de los inspiradores del texto, contra la rémora provinciana), un alegato poético y deliberadamente transversal a lo que significan en realidad las figuras de estos dos compositores. No había entonces rigor científico en mis palabras ni lo hay ahora, pese a la apariencia formal de esta insistente tertulia.

Con todo, me parece oportuno conferir un sustento argumentativo (que en su momento omití por capricho y por evidentes razones de espacio) a aquel arrebatado

métrico que cometí entonces y preservar, de paso, todo lo que dije sin que parezca la obra de un demente. En aquel homenaje atribuí a Stravinski la imagen de un sinvergüenza hedónico que no se preocupa más que de su ego y que propugna la futilidad de la música; una especie de nihilista —y necesitaríamos mares de tinta para definir este concepto, no por manido más clarificado. A Schoenberg lo tracé, en cambio, como un burgués despreocupado, seguro de la inmortalidad de su música y, lo que es peor aún, de la mortalidad de toda la demás. La culpa de este caótico arquetipo la tiene Adorno, a quien trato de guardar el debido respeto por todo lo que me ha enseñado. Pero no bien hube delimitado el contorno de esta mitología y descifrado el odio patológico que Adorno le guardaba a Stravinski,

me dispuse a *deconstruir*¹ esa filosofía. Y es lo que haré ahora, con un estilo premeditadamente menos metafórico.

Si acaso algo puede resultar difícil en estos términos de *deconstrucción*, es hablar de dos compositores colosales sin que se note el amor por ambos ni ligeras inclinaciones hacia la obra de uno u otro. Éste es el problema que se encuentra en la mayor parte de escritos que tratan acerca de las *diferencias* estéticas entre Igor Stravinski y Arnold Schoenberg, sin que podamos vernos libres de ellas. Tampoco aquí nos mantendremos al margen de esta insalvable característica, puesto que poner en lucha a ambos, a sus estéticas compositivas, quizá olvidando un poco su música, requiere ciertamente vencedores momentáneos. No hay aquí lugar para indagar las motivaciones de Schoenberg para la elaboración del sistema dodecafónico si no es por su repercusión en una estética musical polémica. No nos inte-

resa, pues, la técnica en sí tanto como el resultado de la coexistencia de técnicas y tendencias entre ambos entornos.

Pero, además de estos dos entornos que articulan solitariamente la reflexión de un pensador tan importante como Theodor Adorno, existen otras muchas tendencias y estilos que coexisten, preceden, suceden o brotan de aquéllos. Los compositores posrománticos como Mahler y Strauss prosiguieron explotando las posibilidades de la tonalidad extendida a través de un uso de la música como lenguaje para expresar sentimientos. El impresionismo surgió para vencer esta perpetuación de la tonalidad, rompiendo con ella en favor del elemento formal que define la pintura impresionista y así también la música de este sello: Claude Debussy encarna casi en solitario esta tendencia en la que las melodías modales, la mixtura, los sonidos añadidos y la utilización de cuartas y quintas

1 No merece la pena, créanme, pararse a explicar este término más allá de lo que sus sílabas sugieren. Para el osado, recomiendo *Los márgenes de la filosofía*, de Derrida, pero advierto que no viene al caso.

huecas separan cada vez más la música de la estética romántica representada por el wagnerianismo. Ortega y Gasset refrenda esto mismo cuando afirma que de Beethoven a Wagner todo es melodrama, y que Debussy se convierte en el primero que da primacía a la música pura² —línea que posteriormente hallará epígono en Stravinski. El expresionismo, en cambio, parte de la estética romántica, y toma de ella la importancia de la disonancia para llevarla al extremo, a la *emancipación de la disonancia* que Schoenberg declaraba, incluso después de desgajarse de esta corriente para abandonarse al atonalismo, primero, y al dodecafonismo, después. El expresionismo coincide con la teoría freudiana del subconsciente, en lo cual los artistas basaban su intento por sacar a la luz la psique interna, tal como hiciera Kandinsky en pintura, sólo que éste rompe con algo más que un sistema tonal (Schoenberg): rompe con el concepto de *mimesis*, con la naturaleza misma. Más tarde

se configuraron movimientos de vanguardia como el futurismo (Russolo), un renacer del nacionalismo musical con Bártok, Kodály, Janacek, el neoclasicismo que revaloriza la música de Erik Satie, el dodecafonismo —creado por el propio Schoenberg y secundado por sus alumnos Berg y Webern—, el serialismo integral de Boulez y Stockhausen, que pretendía fijar de antemano todos los parámetros musicales, la aleatoriedad de John Cage, la música textural de Penderecki o Ligeti, la música estocástica de Xenakis, el minimalismo de Philip Glass, y un largo y pesado etcétera que tiene su prueba en el triunfo del pluralismo desde 1968.

Así dicho, parece que en la historia de la música que describe el tránsito del siglo XIX al XX hay una serie de escuelas que se encadenan en una sucesión lógica e inevitable sin el menor asomo de arbitrariedad, como si la historia no fuera arbitraria por definición. No quisiera que el lector sacara en claro que el

2 Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 2004.

dodecafonismo se deriva necesariamente del agotamiento de la tonalidad; nada más falso ni tampoco más rotundo. Suele argumentarse en este caso lo que se argumenta para dar pábulo a descubrimientos científicos de dudosa base empírica: que antes o al mismo tiempo que Schoenberg, otro compositor, Josef Matthias Hauer, ideó un sistema análogo de manera incomunicada e independiente. ¿Y no puede haber dos mentes en el planeta que coincidan sin necesidad de confesarse entre sí, aunque se equivoquen y no precisamente porque acierten y den con el sistema *sucesor*? En todo caso, la dodecafonía no puede derivarse de otro lado sino de donde proviene, de su tradición, que es tercamente tonal, lo cual no implica que la deriva sea formalmente *lógica*.

Por otro lado, no puedo dejar de notar que son pocos los que han indagado esta cuestión con un conocimiento musical suficiente que conduzca a la lucidez

en el trato de estas delicadas cuestiones de la estética musical del siglo XX; y es ésta una tarea a la que me siento impelido no tanto por mis conocimientos teórico-musicales cuanto por mi vivencia interpretativa. En palabras de Adorno: “quien quiera juzgar debe afrontar las cuestiones y antagonismos intransferibles de la creación individual, sobre la cual nada le enseñan la teoría musical general ni la historia de la música. De ello apenas nadie sería ya capaz más que el compositor avanzado, al cual la mayoría de las veces repugna la mentalidad discursiva. Él ya no puede contar con los mediadores entre él mismo y el público. Los críticos se atienen literalmente al alto entendimiento de la canción de Mahler³: valoran según lo que entienden y no entienden; pero los ejecutantes, sobre todo los directores, se dejan guiar totalmente por aquellos momentos de lo ejecutado de eficacia e inteligibilidad más evidentes. Por eso la opinión de que Beethoven

3 “Elogio del alto entendimiento” es una canción de Mahler, perteneciente al ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, que narra cómo un cuco, en un concurso vocal, declara vencedor a un congénere frente a un ruiseñor.

es inteligible y Stravinski ininteligible es un engaño”.

Quizá resulte oportuno en este punto exponer una opinión de Faulkner a la que sobra todo género de comentario: “si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un necio. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente sólo aprende a través del error. El buen artista cree que nadie sabe lo bastante para darle consejos, tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al escritor viejo, quiere superarlo. El artista no tiene tiempo para escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen las críticas, los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas. El crítico también está tratando de decir: «Yo pasé por aquí». La finalidad de su función no es el artista

mismo. El artista está un peldaño por encima del crítico, porque el artista escribe algo que moverá al crítico. El crítico escribe algo que moverá a todo el mundo menos al artista.”

Es decir, no sólo hay una diferencia insalvable entre el crítico, que depende de lo que el artista produce para subsistir, y el propio artista, que alimenta al crítico pero no depende de su juicio valorativo, sino que también hay pequeñas incursiones de temperamentos críticos y raramente artísticos en el ámbito puro del artista. Son los que piensan en mover al crítico, en escribir lo que el crítico espera. Conocen al crítico como a sí mismos y en el fondo son una y la misma cosa, dolorosamente alejada del espíritu artístico.

A colación de esto último que señalaba Adorno sobre la inteligibilidad de Beethoven y la virtud contraria en Stravinski, dice el compositor estadounidense Aa-

4 Adorno, Th.W.: *Filosofía de la nueva música*. Madrid, Akal, 2003.

ron Copland⁵ que el diletante en música –no en el sentido en que Thomas Mann designa a Wagner- comprende más fácilmente a Tchaikovski que a Beethoven, porque enseguida adjudica un término a la música del compositor ruso y eso le permite recordarla e identificarla, pero incurrir en este error es sólo fruto de una búsqueda estéril de palabras que definan su reacción musical. Copland, como Stravinski, piensa que los músicos no suelen buscar palabras para expresar lo que la música les transmite, que ésta no tiene más significado que el puramente musical- lección que proviene de Mendelssohn-, y que, de existir tales términos, no sentirían necesidad de encontrarlos. Cosa que en Stravinski tiene algún que otro matiz.

Tributo a Stravinski

Igor Stravinski nació en Rusia pero pasó gran parte de su vida en Francia, Suiza y Estados Unidos. Naturalmente, Stravinski se interesó siempre por la

música europea, sobre todo por los compositores de los siglos XII, XIV ó XV, pero también es cierto que le atraía la música moderna. Sentía predilección por la música de Webern y al mismo tiempo por Isaac, Dufay o Machault. Stravinski anhelaba abarcar en su obra los mil años de música occidental que comienzan con los primeros intentos de polifonía- una aspiración hegeliana que trató de consumir alegóricamente, hacia el final de su vida (como es de rigor), atrapado por el deseo de grabar él mismo la totalidad de su obra; lo cual resultó imposible. La de Stravinski es una personalidad frívola, que no tiene el menor empacho en afirmar que “la música es impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico” (*Crónicas de mi vida*, 1939), sentencia que, como la orteguiana o la socrática, se han sacado completamente de contexto a conveniencia de unos cuantos, incapaces –desganados- de juzgarla en su marco específico, sin el que no son más que palabras huecas.

5 Copland, A.: *Cómo escuchar la música*, Madrid, FCE, 1994, p.30 y ss.

Milan Kundera concibe la Historia de la música occidental – como la de la novela– en dos medios tiempos articulados en una cesura decisiva. La inflexión tiene lugar a lo largo de todo el siglo XVIII, desde la composición de *El arte de la fuga*, de Bach, hasta los primeros clásicos. El asincronismo resultante prueba que el ritmo de las artes no se debe a acontecimientos políticos o sociológicos, sino a aspectos puramente estéticos. Aunque parezca obvio lo que acabo de decir, no lo recalco por entretenimiento, como se verá algo más adelante.

Kundera ha expresado asimismo esta opinión en un artículo publicado en París bajo el nombre *El mal gusto de repetirse*, en el que se rememora la historia de *Papá Goriot*, de Balzac. En él Kundera comenta con un viejo amigo lo sorprendente de que en la Bohemia poscomunista se repita una historia ya narrada por Balzac y que resulte cómico la reiteración de una historia de crueldades.

Pero, ¿dónde reside realmente la comicidad? No precisamente en que algo se repita, puesto que cuando algo sucede dos veces no tiene por qué provocar risa: es el que se repite el que resulta cómico. De manera que ninguna Bohemia descomunizada necesita un nuevo Balzac que narre la recapitalización de Bohemia para sacar a la luz las injusticias y desfalcos que se cometen una vez erradicados los precedentes, dado que sería tremendamente ridículo repetirlo, y porque para que algo se repita “se necesita no tener pudor, ni memoria, ni inteligencia”. Kundera no cree necesario incurrir en tal absurdo, ya que si bien la Historia de la humanidad tiene el mal gusto de repetirse, sin ayuda de terceros, en la Historia de las artes no caben las repeticiones. El arte tiene su propia historia, y lo que en un futuro quede de Europa no será, según Kundera, su Historia repetitiva, sino la Historia de sus artes. Así pues, parece que el arte – la música– contuviera dos posibilidades artísticas que no pueden coexistir en el tiempo, y que necesitan

sucederse para que la Historia del arte se desarrolle plenamente, sin repeticiones⁶.

Adorno, en su obra *Filosofía de la nueva música*⁷, atribuye a *La consagración de la primavera*, de Stravinski, poco menos que consecuencias políticas. La exageración se debe, por un lado, a que Adorno ve en Stravinski una maniática insistencia en la inexpresión de la música, y por otro, a que fue alumno de Alban Berg, como sabemos, vinculado a Schoenberg y la escuela dodecafónica. Pero, como acabamos de decir, ese desacompasado respirar en el desarrollo de las artes es ajeno a factores socio-políticos. Dice Vladimir Nabokov⁸ que la sexualidad está al servicio del arte, y que por tanto las aptitudes artísticas no son caracteres sexuales secundarios. Es decir, que al arte acoge en su seno todo acontecimiento humano, pero sólo en su seno: su área de influencia

es expansivamente etérea, pero no se solidifica en asesinatos o catástrofes, por influyentes que sean sus artífices.

Con *El arte de la fuga*, la Historia de la música asiste a una inflexión estética. Esta obra de Bach reúne una interesante paradoja: está escrita casi al final de su vida y, al mismo tiempo, representa los elementos más arcaicos de su estilo, basados en la polifonía de los siglos precedentes. El paralelismo con Stravinski es más que obvio, pero no es esto lo que nos ocupa. Kundera habla del salto cualitativo que la Historia de la música protagoniza en un sentido no ascendente, en este caso: el empleo de elementos arcaicos posibilita el cambio de estética, porque de alguna manera glosa el pasado y lo resume en el instante de la composición. Bach “desconfiaba de la Historia”⁹, y con él, la música se reveló no como una simple

6 Kundera, M: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 67.

7 Cf. Bibliografía.

8 *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 319.

9 Kundera, M: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 71.

sucesión de obras, sino como un cambio de estilos, de épocas, sucedidos en el tiempo, sin lugar para la repetición. Por si queda alguna duda o algún lector avanzado ya está sonriendo con Hegel entre pensamientos, valga decir que la intención de Hegel era la disolución o la asunción del todo en su propio sistema, sin opción a promocionar ni derramarse en un progreso sin fin. Con Bach se produce un salto hacia delante, aunque fuera no intencionado.

Bach se convierte así en un cruce de estéticas, que ya tuvo lugar antes en la dicotomía acuñada por Monteverdi: la *prima* y la *seconda prattica*. Del mismo modo, en Stravinski, según Kundera, se produce una reaparición de la música antigua, momento en el que chocan estas dos estéticas alejadas por el tiempo y que Stravinski pretende aunar.

Sin embargo, esta pretendida reunión de estéticas no es tenida por Adorno como tal. “En *La consagración de la primavera*

—dice el esteta alemán— ya no hay nada de lo que reírse. Nada quizá muestra tan claramente cómo en Stravinski modernismo y arcaísmo son dos aspectos de la misma cosa. Con la eliminación de lo inocuamente grotesco la obra se pone de parte de la vanguardia, del cubismo sobre todo. Pero esta modernidad se consigue por medio de un arcaísmo de cuño enteramente distinto de aquel arcaísmo «en estilo antiguo» todavía apreciado en la misma época, por Reger, por ejemplo¹⁰. Para Adorno, la modernidad de Stravinski está tan alienada como su conato de arcaísmo, dos caras de una misma moneda. Para Adorno, Reger utiliza verdaderamente como tributo las viejas polifonías de la Edad Media y el Renacimiento, pero Stravinski consigue una modernidad de vanguardia, lejos de su voluntad. Lo grotesco, como sabemos, es la forma bajo la cual las cosas alienadas o avanzadas se aceptan socialmente, y con su eliminación en la música de Stravinski, el “estilo antiguo” no tiene verdad ni vigencia.

10 Adorno, Th. W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, pág. 139-140.

El arcaísmo, pues, de la *Consagración* se debe a que el principio de estilización restringe ciertos impulsos que impiden la comunión de modernidad y arcaísmo. Adorno dice que a menudo el gusto coincide con la renuncia a medios artísticos seductores, y la tradición de la música alemana, incluido Schoenberg, se caracteriza, para bien y para mal, por la ausencia de gusto. En Stravinski existe el gusto, y en ello consiste su arcaísmo, pero la regresión conlleva, en palabras de Adorno, “el empobrecimiento de los procedimientos, la ruina de la técnica¹¹”.

Ante este inconveniente, los partidarios de Stravinski suelen salir en su defensa arguyendo que es un compositor eminentemente rítmico- aunque la melodía en él sea a veces admirablemente hermosa- y que ha rescatado la dimensión rítmica de la asfixia a la que había sido sometida por el pensamiento melódico-armónico, desenterrando así los

orígenes de la música. Adorno, en cambio, apunta que el concepto de lo rítmico en Stravinski es restringido: la rítmico aparece puro, pero a costa de todo lo demás que el ritmo puede ofrecer; le falta flexibilidad y conexión con el “ritmo global” de la obra (ya sea la *Consagración*, *Petrushka*, o cualquier otra), esto es, “el ritmo está subrayado, pero separado del contenido musical¹²”.

A menudo resulta difícil penetrar en el pensamiento de un compositor sin pensar en su obra cuando quizá sean cosas muy distintas e incluso contradictorias. Ejemplos no faltan: Nietzsche pronunció la famosa sentencia “yo soy una cosa; mis escritos, otra”, y el mismo Séneca, mientras proclamaba la vida *buena* y alejada de la opulencia y las riquezas, se dedicaba a vivir a pajera abierta sin prestar oído a sus contables. Sin embargo, en Stravinski no sucede tal cosa. Ha sabido mantener unidos su concepción de la música y su

11 Adorno, Th. W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, pág. 136.

12 *Ibid.*, pág. 137.

modo de ver la práctica, desde sus primeras obras hasta las últimas. Stravinski echa mano del folclore ruso, de la ópera bufa, del gregoriano, indistintamente, y mantiene “diálogos directos”- en terminología de Kundera- con Pergolesi, Machault, y otros compositores antiguos. Stravinski se erige en *demiurgo*, en un hacedor que fabrica con el material del que dispone y lo ordena. Como el platónico, este *demiurgo* piensa en abstracto los materiales, como fines en sí mismos, y es precisamente este paseo por la Historia de la música el que vuelve original su música, al mismo tiempo que constituye una búsqueda de la patria, la Rusia perdida. La herida sentimental de Stravinski, según Kundera- quien, por cierto, como Stravinski, vivió el dolor del exilio-, que se produce al abandonar su patria, es la que desencadena ese “vagabundeo a través de la historia de la música¹³”, que no es más que una continua recuperación de la patria perdida.

Aunque a mí esta apreciación me parece demasiado especulativa y probablemente una atribución involuntaria a Stravinski de *la insoportable levedad del ser*.

Enrico Fubini dice que Stravinski se abandona magistralmente a la composición especulativa, activada por una voluntad precisa y activa, *ordenando* los elementos propios de la música: el sonido y el tiempo¹⁴. “Lo evidente por sí mismo, que la música es un arte temporal, que se despliega en el tiempo [es la afirmación que abre la *Teoría estética* de Adorno], significa en un doble sentido que en ella el tiempo no es algo evidente y que se le plantea como un problema. [...] La temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual ésta se convierte en algo que sobrevive independientemente, en un objeto, en una cosa. Por ello su ordenación temporal se llama forma musical. La denominación «forma» remite la articulación

13 Kundera, M.: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 107.

14 Fubini, E.: *La estética musical desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

temporal de la música al ideal de su espacialización¹⁵". En esto coinciden Stravinski y Adorno: "la música es cierta organización del tiempo¹⁶" en la que cierto arco de tiempo se desarrolla según existan más o menos polos de atracción. La música, según Stravinski, sería inimaginable sin estos polos de atracción ligados al organismo musical y su psicología, como también Adorno admite que la ordenación temporal convierte a la música en algo que sobrevive por sí solo. Digamos que el *Zeitkunst* es la objetivación del tiempo, su ubicación en un plano de existencia absoluta. El sistema tonal, por lo tanto, queda como una técnica más a aplicar a estas polaridades. Como señala Ernst Toch, lo que define y distingue una melodía no es su sucesión de sonidos, sino su ritmo¹⁷, gracias al cual la melodía permanece más allá de la técnica. No olvidemos que Stravinski rechaza cualquier técnica (y con ello el sistema armónico-tonal) por el hecho de

ser una técnica, ya que limita la libertad creadora.

Brahms aseguraba que lo verdaderamente difícil en el trabajo del compositor era dejar caer bajo la mesa las notas superfluas, y en cierta medida se trata de un arte de *elección*. Stravinski elegía entre las ilimitadas posibilidades que se le ofrecían a cada instante, lo cual le provocaba cierta angustia, pero ello no implica que éstas fueran infinitas, puesto que el material sonoro presenta siempre limitaciones y restricciones más allá de las cuales no cabe pronunciarse. Esa angustia invitaba a Stravinski a la profunda libertad en la creación como un enfrentamiento entre hombre y naturaleza, entre la posibilidad de lo ilimitado y la posibilidad de dirigirse a cosas concretas. Sartre tendría mucho que decir a este respecto, pero no lo hemos convocado en este escrito. Husserl también podría contribuir, pero será un poco más adelante cuando se decida.

15 Adorno, Th. W.: *Escritos musicales III*, Madrid, Akal, 2003.

16 Stravinski, I.: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977.

17 Toch, E.: *La melodía*, Barcelona, Idea Books, 2004.

Por todo ello, la aseveración de Stravinski no se preocupa tanto de señalar la inexpressión de la música cuanto de resaltar el lado artesano, demiúrgico de la música, en contraposición con el sentimentalismo romántico que asegura la absoluta expresión de sentimientos. Fubini y Kundera coinciden en este aspecto del pensamiento de Stravinski¹⁸. Ambos piensan que la afirmación stravinskiana de la inexpressión de la música es una contestación sensacionalista al desmesurado despliegue del yo y la expresión en el romanticismo, y que tanto provecho causó a Freud. Adorno, por el contrario, afirma que la música de Stravinski está hecha a partir de música, apuntando peyorativamente que es “una música de la que ha sido desterrada la música”, y no hay nada más cierto en lo primero, puesto que el compositor lo refrenda: “aquella broma superpublicitada sobre la expresión (o

no expresión) era simplemente una manera de decir que la música es suprapersonal, suprarreal, y como tal va más allá de los significados verbales y las descripciones verbales. Iba contra el concepto de que un pasaje de música es en realidad una idea trascendental *expresada en términos musicales*, con la implicación de reducción al absurdo de que, entre los sentimientos de un compositor y su transcripción musical, deben existir correlaciones exactas. [...] Mantengo ahora aquella observación, aunque hoy la cambiaría así: la música se expresa a sí misma¹⁹”. Ciertamente, porque para que una idea se exprese en música, la melodía ha de estar muerta (“Las ideas son melodías muertas²⁰”), o viceversa, pero no han de existir correlación, vida en idea y música a un mismo tiempo. Del mismo modo, por ejemplo, concebía Goethe la arquitectura como una música petrificada. La

18 Véase mi artículo *Entre putas y bribones*, aparecido bajo el título *Schoenberg y Stravinski: en las cimas de la desesperación* en la revista “Musicalia”, del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, 2007.

19 Craft, R.: *Conversaciones con Igor Stravinski*, Madrid, Alianza, 2003.

20 Cioran, E.: *El ocaso del pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2006.

correlación entre obra y creador requiere la muerte o el mutismo de uno de las dos partes²¹.

Así pues, del pensamiento estético de Stravinski pueden extraerse dos puntos centrales: el primero trata de la concepción poética del arte, concebido como hacer, como construir, como relación con el material y su ley; el segundo trata de la construcción musical como organización del tiempo, como un orden entre el hombre y el tiempo²². Stravinski se erige en epígono de la tradición formalista de Hanslick, pero no se considera responsable: Debussy, con la búsqueda del color, olvida prácticamente el contenido en el plano semántico y se concentra en la forma y el color; Wagner corrompe la forma con la melodía infinita que articula su *Gesamtkunstwerk*.

Stravinski era un compositor formalista. El formalismo había surgido ya en el siglo XIX pero

cobró fuerza más que nada en el pensamiento estético del siglo XX. Podríamos definirlo como el triunfo de la forma y la estructura interna de la obra sobre el contenido, resultando toda fruición y significado del estudio de las características formales. El formalismo de Stravinski es precisamente lo que induce la feroz crítica de Theodor Adorno, quien considera que la objetivación de la música que Stravinski pretende conlleva la liquidación del individuo, el rechazo de la confesión del compositor en su obra. Ernest Ansermet lo acusa de renunciar a la actividad expresiva de la música donde radica la esencia ética, esto es, que su *Misa* sería una especie de religiosidad de artificio. Mahler, según cuenta Bruno Walter²³, expresó esto que dice Ansermet de la posibilidad lógica de componer una misa, excepto el *credo*.

“La música, antes de Stravinski, nunca supo dar una forma

21 Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001.

22 Fubini, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 2004.

23 Walter, B.: *Gustav Mahler*, Madrid, Alianza, 2002.

grande a los ritos bárbaros. No se sabía imaginarlos musicalmente. Lo cual quiere decir: no se sabía imaginar la *belleza* de la barbarie. Sin su belleza, esa barbarie seguiría siendo incomprensible²⁴". Stravinski es el primero en indagar la belleza de los ritos primitivos, la belleza de la barbarie, mostrada en su beldad, lo que la hace comprensible y aceptable, hermosa. Por eso su música es hermosa a pesar del formalismo acérrimo que la impregna, porque muestra francamente la belleza de las cosas, pero no muestra nada del propio Stravinski.

El peso de Schoenberg

En gran parte, la filosofía de la música que elaboró Adorno con Schoenberg y Stravinski como representante y antagonista de la nueva música surgió, como en tantas otras ocasiones, de la necesidad de reinterpretar la realidad a partir de una crisis en el lenguaje musical. Esto significa que, cuando el lenguaje deja de

tener relevancia, una teoría como la de Adorno no sólo carece de actualidad, sino también de sentido²⁵. Para Adorno, la creación de la dodecafonía simboliza tanto como el advenimiento de la armonía tonal en el siglo XVII. Es difícil precisar tanto su significado, dado que puede ser tan solo provisional, una transición que ocupa un papel decisivo en el ocaso de la armonía y la tonalidad, pero en cualquier caso hay que comulgar de alguna manera con la idea de que la música es un lenguaje o, como poco, algo que se le parece, y así también con la idea, surgida con Hanslick, de que todo estilo o técnica se consumen e imponen una regeneración de la forma. Hoy, la tonalidad se ha disuelto por completo, y la dodecafonía, antes que el pluralismo, representa un nuevo molde estético digno de ser tenido en cuenta.

El propio Schoenberg encarna la crisis de la música a comienzos del siglo XX. Sus primeras obras

24 Kundera, M.: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 101.

25 Para clarificar este desconcertante atrevimiento, véase el apartado siguiente.

destilaban un romanticismo tardío cercano a Brahms, pero pronto se abandonó a nuevas tendencias como el expresionismo para desembocar después en la creación de la dodecafonía. A pesar de que algunas de sus afirmaciones lo vinculan con el formalismo, en verdad sus palabras “la música debe entenderse en términos puramente musicales” rezuman una concepción aristocrática de la música, puesto que se trata de un privilegio que le es dado ver a pocos. Para Schoenberg, componer no es cosa de novicios, sino un acto supremo y místico fruto de la inspiración. Quizá es este tono aristocrático del arte (“si es arte, no es para todos; si es para todos, no es arte”), sumado al valor absoluto de la inspiración del artista, el que atrae tanto a Adorno, puesto que da a Schoenberg un ligero barniz romántico que lo relaciona con el siglo XIX, de manera análoga al vínculo intelectual que Adorno entabla con Marx, Comte o Freud.

Bajo el contexto romántico, Schoenberg se inscribe en el panel histórico de la música del

siglo XX como el teorizador latente de la dodecafonía, recuperando su interés formalista y constructivo por la música. Una de las diferencias más significativas entre Schoenberg y Stravinski es precisamente el modo en que contemplan su tarea de compositor: mientras el ruso descrea cualquier tipo de comunicación espiritual a la humanidad, el compositor austriaco pretende legitimar en los planos teórico e histórico. Pretende sermonear. La base de su sistema pasa por la *emancipación* de la disonancia, que significa detonar los principios de la armonía sustentados en el hecho de que el oído estuviera acostumbrado a la resolución de acordes disonantes en una consonancia. Con la intensificada presencia de la disonancia, el estatus de *mayoría* que ostenta la consonancia declina en favor de aquélla, resultando la equivalencia en valor artístico de ambas.

La consecuencia que inmediatamente sucede a este desmantelamiento de la tonalidad es la ilimitada oferta de posibilidades

sonoras, en la que Schoenberg emplea un estilo expresionista desde el que no se plantea todavía el problema de la estructura lógica y coherente de la obra. El irracionalismo, paulatinamente, irá dejando paso a la concepción racionalista y constructivista del “método de composición con doce notas” que ideara años después, y que acarreó a la obra del compositor los injustos calificativos de intelectualismo, artificiosidad y aridez. Para Schoenberg, la serie dodecafónica ha de cumplir el rol de organizadora del material y de la forma, sin que tenga que verse empobrecida la libertad creadora del sujeto. El concepto de inspiración nunca deja de tener vigencia.

Sin embargo, como hemos dicho, al sistema ideado por Schoenberg se le tachó de árido e intelectualista. Uno de los ejemplos más célebres es el que lanza Thomas Mann en su *Doktor Faustus*, por medio de cuyo personaje principal, Adrian Leverkühn, describe la dodecafonía como la renuncia a la libertad subjetiva. La libertad para Mann

es una suerte de concepto que tiende al trastorno dialéctico y que, desesperada por la libertad (valga la redundancia) de crear por sí misma, busca refugio en la objetividad, en el sistema; pero, por más que se refugie, no deja de ser libertad. El refugio, en bruto, encadenaría a la música en una especie de cuadro mágico, resolviendo la misma “esencia mágica de la música en raciocinio humano”. Es una interpretación muy literaria pero ilustra fielmente una postura que se opone al sistema dodecafónico. Sin embargo, para Schoenberg la limitación de la libertad creadora no significa otra cosa que preservar la posibilidad comunicativa de la música a través de un sustento lingüístico y objetivo, como lo prueba el hecho obvio a sus ojos de que para la composición de *Moses und Aaron* sólo empleara una serie y que, no obstante, pudiera componer con la misma libertad que antes de utilizar el sistema dodecafónico. En ese sentido de religiosidad que adopta la función de la *nueva música* cabe quizá exponer el interesante punto de vista de Gilles Deleuze

acerca del término Verdad, que por suerte o por desgracia es un concepto hipotecado por la teología. La Verdad, para este filósofo postestructuralista (es conveniente que resalte la denominación de origen por si algún lector avezado sospecha que me saco el argumento de autoridad del bolsillo), no es algo que viene *dado*, sino que es algo que se *produce*. También cree, siguiendo a Klossowski- quien probablemente sigue a Nietzsche- que el pensamiento mismo excluye al yo en el momento en que se piensa. Éste es el sentido último de la objetivación, la autonomía del verbo que prescinde del sujeto. De hecho, el sentido de lo trágico en Nietzsche tiene este cariz: el triunfo del pluralismo, la eliminación del yo. Cuestiones, por lo demás, que exceden nuestro propósito divulgativo.

Pero no todo fueron críticas. El compositor y estudioso francés René Leibowitz fue un gran adepto a la dodecafonía schoenberguiana, y la defendió desde una perspectiva fenomenológica, dado que así imaginaba

la obra del compositor austriaco. Según Leibowitz, Schoenberg “se desembaraza en efecto del sistema tonal para situarse fuera de cualquier contingencia musical preestablecida”. Para el compositor francés la tonalidad es algo semejante a los “esquemas organizadores kantianos”, representaciones intermedias que interaccionan con las categorías y con los fenómenos. Así, el compositor no posee la facultad de elegir la tonalidad, que es un algo dado a priori, y precisamente en este punto, dice Leibowitz, es donde la dodecafonía revoluciona las cosas: el acto compositivo se halla circunscrito sólo después de la creación de la serie original, careciendo así del papel de esencia que precede a la existencia (y refrendando la enseñanzas de Sartre). La dodecafonía es para Leibowitz, en suma, una síntesis de la *particularidad* de los modos y la *universalidad* del sistema tonal. Asimismo, la dodecafonía representa para la concepción que Leibowitz se hace de la Historia de la música la última etapa, la síntesis dialéctica de un proceso en el que la disonancia,

desde la polifonía, ha ampliado cada vez más su presencia. La dodecafonía, en palabras de Leibowitz, no es, pues, sino "la toma de conciencia cada vez más total respecto de las posibilidades de la escala cromática". Puede comprobarse, ciertamente con tristeza, el daño que ha hecho Hegel a la originalidad e inventiva de los filósofos que le sobrevivieron.

Existen otros alientos en materia filosófica que, si bien no tuvieron relación directa con la *raison d'être* del dodecafonismo, sí que supusieron alguna forma de autoafirmación implícita en su formulación. Ludwig Feuerbach, por ejemplo, afirma en su obra *Apuntes para una crítica de la filosofía de Hegel*, que todo sistema que no se somete a la categoría de medio, corrompe el espíritu y lo limita. Advierte contra el formalismo (al que Stravinski era afín) porque descuida la realidad objetiva (pan y vino de Adorno), así como también contra todo apriorismo sistemático o metodológico (Boulez,

Stockhausen) que aspira a sofocar la realidad.

Por otro lado, Edmund Husserl, padre de la fenomenología, es en parte responsable del apoyo que Leibowitz dirige a Schoenberg. El proceder de Husserl es el de la reducción morfológica, el de ir a las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*) so pretexto de llegar a la esencia de las cosas, el *eidōs*²⁶ o reducción eidética, confiriendo a la dodecafonía el estatus mismo de *eidōs* o sustancia invariable. De este modo, se da importancia al momento, al instante frente a la perspectiva, pero hay una diferencia fundamental en todo esto: Leibowitz, acabamos de decirlo, pensaba en la dodecafonía como momento último de un proceso teleológico según la concepción desde Aristóteles hasta Hegel, en el que la dodecafonía consumaba la culminación en una síntesis histórica y teológica; sin embargo, Feuerbach critica severamente al hegelismo, lo cual significa que pese a su crítica acérrima del he-

26 "Idea", en griego.

gelismo y las futuras vanguardias como el formalismo, no apoya ciegamente la causa de Schoenberg sino de manera tangencial y posiblemente sin intención. Lo único significativo es la relación que la fenomenología establece con la *nueva música* que Schoenberg, Webern y Berg enarbolaron en Viena.

Pero, sin duda, el mayor apoyo teórico que Schoenberg ha recibido es el de Th. W. Adorno. El esteta alemán denuncia en su introducción a la *Filosofía de la nueva música* al tipo de oyente culto que ante la música de Schoenberg exclama incomprendido: “eso no lo entiendo”, y rápidamente se apresura a censurar el reproche de “intelectualismo” que se arroja obstinadamente sobre lo que Adorno denomina *nueva música*. “La nueva música dice Adorno- surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído [...]. Se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza y

como si atentase contra ésta quien va más allá de lo desgastado por el roce, cuando el mismo estar desgastado por el roce atestigua precisamente una presión social [...]. Si se quiere hablar de intelectualismo- continúa diciendo-, entonces habría que acusar más a esa modernidad moderada que experimenta la mezcla justa de encanto y banalidad antes que a quien obedece la ley integral de la estructura, desde el sonido individual al trazado de la forma, aun cuando con ello se impida la comprensión automática de los momentos individuales²⁷”. Adorno critica duramente el antiintelectualismo de autores como Tchaikovski, de quien Debussy afirmó que se disputaba con Brahms “el monopolio de tedio²⁸”. Se erige, en fin, como un soporte teórico de la nueva música, encarnada en la figura de Arnold Schoenberg.

Sobre la inutilidad del asunto acerca de quién decide si la música de Schoenberg es más o menos

27 Adorno, Th.W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, “Introducción”, p. 19 y ss.

28 Debussy, C.: *El señor corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1993

valiosa o trascendental, o sobre la culminación teleológica de un proceso víctima de la pandemia hegeliana, no diré nada que no haya tratado ya magistralmente Félix de Azúa hace algunos años en formato de artículo (en noviembre y diciembre de 2005, en un interesante cruce epistolar con José María Sánchez-Verdú). Estremece pensar en la caterva de expertos que anda justificando el sentido religioso de la obra de Schoenberg para salvarlo de su mundanidad inevitable. Pero, como digo, no quiero detenerme en estos aspectos. Me quedo, para remozar las brasas de este apartado, con la apertura de un artículo de Azúa de junio de 2004:

“Los escritos de Adorno tienen un estilo peculiar. No me refiero a la oscuridad con la que amortaja sus pensamientos, sino a ese aire de señorita provinciana que arruga el morro ante cualquier conducta que le escandalice. En lugar de abrir su mente para comprender lo extraño, Adorno reduce a una caricatura cuanto le es ajeno.

Así puede despreciarlo mejor y aliviar su inseguridad. Por ejemplo, de todos aquellos que en la música de Bach aprecian un cosmos teológicamente armónico, dice: “Esta concepción de Bach atrae a quienes habiendo perdido la capacidad de creer o el deseo de autodeterminación, salen en busca de autoridad con la idea fija de que sería muy bonito sentirse seguros” (“Defensa de Bach contra sus devotos”, en Prismas). Al afirmar lo anterior, Adorno se sitúa sobre un taburete moral (era muy bajito) y se presenta como aquel que ha llevado a cabo su autodeterminación y vive a la intemperie, con la audacia de los rebeldes. Tras leer el fragmento, de inmediato nos preguntamos si hemos hecho los deberes. ¿Aprecio a Bach como es debido? Y si no coincido con el dictamen del maestro, ¿seré un majadero incapaz de autodeterminarse? ¿Me expulsarán del colegio? En este momento de angustia, sin embargo, se advierte que algo

no cuadra: ¿cómo puede expulsarme alguien que ya está autodeterminado? Si lo está, ¿de dónde va a expulsarme? ¿De sí mismo? Lo cierto es que, si no aceptamos su dictamen, seremos expulsados de una Iglesia menos conspicua, la cual, aunque disfrazada de rebeldía, es tan gregaria y dogmática como todas las iglesias: la de la progresía."

Éste es, en resumen, el parecer de Azúa acerca del trato que Adorno le dispensa al asunto que llena estas páginas. Y no me parece, por cierto, poco acertado. Pero sigamos con lo nuestro.

El siglo XIX se ha caracterizado por endilgar a la música el calificativo de lenguaje de los sentimientos. Por entonces se solía equiparar la emancipación de la disonancia con la necesidad de expresión, y efectivamente existe tal relación, como constatan las obras de Wagner, Strauss Mahler y el Schoenberg temprano. Pero pronto, precisamente en esas

primeras obras de Schoenberg, el acorde de novena en cuarta inversión —esto es, con la novena en el bajo formando un intervalo de segunda con la fundamental— es utilizado —en *Verklärte Nacht*, por ejemplo— como elemento de hostilidad contra el lenguaje tradicional, de manera que hay una reacción a los excesos románticos. Es un acorde “extraterritorial, todavía no poseído por intenciones músico-lingüísticas [...]”. Por consiguiente, la nueva armonía surgió tanto del elemento de la ausencia de expresión en sentido enfático como del de la expresión, tanto de lo hostil al lenguaje como de lo lingüístico; aunque este elemento hostil al lenguaje, ajeno al continuo idioma, servía siempre a lo lingüístico en un nivel más elevado, a la articulación del todo²⁹”. Así pues, ya en siglo XX hubo un intento por suprimir esa semejanza entre la música y el lenguaje, articulándose en dos direcciones opuestas. La primera ya la hemos esbozado: es la postura de Igor Stravinski, según la óptica

29 Adorno, Th.W: *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 32.

de Adorno; la segunda, según también el criterio del filósofo alemán, está representada por Arnold Schoenberg.

Hemos hablado más arriba del significado que para Stravinski tiene la música: un ente puro, desprovisto de intenciones, suprarreal y ultraterreno; una cierta organización subjetiva de la música. Schoenberg, por el contrario, echa mano por vez primera de las relaciones entre sonidos gobernadas de forma objetiva, a través de las matemáticas, eliminando de alguna manera la imaginación musical. Y así, organizada de forma racional, la actualidad de cada instante (recuérdese el apunte de Husserl, Leibwobitz y la fenomenología) de esta música prevalece sobre la perspectiva musical. Expresado en forma de metáfora: “vivimos todos en el fondo de un infierno, cada instante del cual es un milagro³⁰”. El instante, en un contexto de supervivencia en el flujo temporal, cobra suma importancia. La

música de Schoenberg propugna así el concepto de *altura de los tiempos*, destacado por Ortega y Gasset, en el que se valora, al modo hegeliano, la culminación de un proceso de esfuerzos en un último escalafón donde la plenitud vital es alcanzada. La música de Schoenberg aspira a este estatus de completitud, si bien, como señala Ortega, “la auténtica plenitud vital no consiste en la satisfacción, en el logro, en la arribada³¹”; ésta es la garantía del progreso y la clave de la posmodernidad iniciada en el año 1968. Como dijera Cervantes, según refiere Ortega, “el camino es siempre mejor que la posada”.

Y volviendo a Adorno, no podemos dejar de asombrarnos con su atinada reflexión acerca de la expresión en la música de Schoenberg. La brevedad de las piezas tanto de Schoenberg como de Webern aspira a una consistencia formal perfecta, donde lo superfluo no tiene cabida, y

30 Cioran, E.: *El aciago demiurgo*, Madrid, Taurus, 2000.

31 Ortega y Gasset, J.: *La rebelión de las masas*, Barcelona, RBA, 2004.

donde se entienda la tendencia desde Beethoven a dilatar las obras. Esta crítica hacia lo extensivo en la música se encuentra hermanada con la rama expresiva de Schoenberg. Aunque pronto se separara de la herencia wagneriana, no rompe con la expresión como tal sino que *transfigura* su función. Con Schoenberg ya no se fingían pasiones como ocurría desde Monteverdi hasta Verdi, pasando por Haendel y Mozart, sino que en mitad del decurso sonoro se perciben emociones del inconsciente. En suma, “las innovaciones formales de Schoenberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión³²”. Y, puesto que se trata de una *modificación*, queda patente que sus primeras obras atonales “son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis³³”, esto es, una nueva forma de expresión que consiste, como dijera Kandinsky y como ocurriera en torno al

Blauer Reiter, auténticos “desnudos cerebrales³⁴”.

Sin embargo, a pesar de todo lo que separa a Schoenberg de Stravinski, hay quizá un punto de unión sumaria, sin que vaya más allá de lo anecdótico, entre ambos. Mientras Webern, según palabras de Adorno, quiso hacer hablar al dodecafonismo y Berg pretendía quebrantar su destierro hechizándolo, Schoenberg lo considera como mera “preformación del material”, pero eso no le perturba en la composición. Compone como si el dodecafonismo no existiera. Pero antes del dodecafonismo, Schoenberg también componía libremente, y en su acercamiento a la tonalidad, hay algo de barbarie. El acorde disonante –séptima disminuida, novena mayor en cuarta inversión- no es empleado por Schoenberg sólo frente a la consonancia, sino que suena como si fuera más antiguo

32 Adorno, Th.W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, p. 43.

33 Adorno, Th.W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, p. 43.

34 Schönberg era, además, pintor, o al menos procuraba lograr con la pintura lo mismo que con la música. La afirmación de Kandinsky va dirigida a sus cuadros.

que la tonalidad, como si fuera indomable. Este tipo de acorde puede aparecer ante el oído lego como falso, innatural, imperfecto pero, sobre todo, como primitivo antes que complejo. Las primeras obras de Webern son lacerantes, casi siempre primitivas en este sentido que apuntamos. Las de Schoenberg, aún más. Y en este punto se produce esa efímera comunión entre Stravinski y Schoenberg, porque en éste, el primitivismo apela también al contenido expresivo³⁵.

Que la técnica dodecafónica supusiera prácticamente la realización de una profecía como la que proclamaba Oswald Spengler en su monumental obra *La decadencia de Occidente*³⁶, según la cual “la música infinitesimal del espacio cósmico ilimitado” sería un “profundo anhelo” de la civilización occidental, nos da una idea de la relevancia de Schoenberg y el dodecafonismo en el siglo XX así como de su cumplimiento histórico a partir

de la tesis de Spengler, Y, sin embargo, eso no lo salvó de las críticas de “intelectualismo”, cuando el verdadero sentido de su obra era un alejamiento del arte en sí para acercarse al conocimiento, porque la obra de arte tradicional se privaba a sí misma, según Adorno, de pensamiento. La apertura de las obras de Schoenberg le da una cierta posibilidad de comunicación que desterraban a priori aquéllos que condenaban su supuesto intelectualismo. Voces huecas, por lo demás.

La estética después de Adorno

Hoy en día, como parece quedar patente por el número de veces que lo he mencionado, resulta imposible dirigir la mirada hacia la problemática ideológica, filosófica, estética y sociológica de la música del siglo XX sin considerar el monumental pensamiento de Theodor Wiesengrund Adorno. Tan importante fue la figura de este filósofo alemán

35 Adorno, Th. W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

36 Madrid, Alianza, 2005.

que puede plantearse la cuestión, en palabras de Enrico Fubini, de si existe una *estética después de Adorno*. Va clarificándose, por otro lado, que, como habría de ocurrir de una u otra manera, el pensamiento de Adorno se supera con el paso del tiempo, debido naturalmente al cambio acaecido en el panorama cultural tras los años setenta del pasado siglo. Nadie antes, sin embargo, había logrado alcanzar un análisis tan profundo y exhaustivo de la relación dialéctica entre la música y el mundo de las ideologías. Hoy, en cambio, las ideologías tienden a extinguirse, por lo que Adorno, sin más opción, pasa a ser un autor presto a lectura hermenéutica.

Adorno, miembro de la Escuela de Frankfurt, escribe sociología desde un punto de vista marxista, con lo que eso conlleva; a pesar de lo cual, por fortuna, no cae en el sociologismo de

concebir la obra de arte como el reflejo superestructural de la estructura económica de la sociedad en cuestión³⁷. Consciente de la siempre problemática relación música-sociedad, parte siempre de la obra en sí y de la estructura musical, a fin de elucidar cómo dicha estructura se inserta en la obra y toma forma de ideología, lo cual no pone en tela de juicio la autonomía de la obra de arte, pese a que lo social a menudo vulnera tal autonomía. El procedimiento de Adorno salva estas posibles contradicciones dialécticas.

Como señala Fubini, el análisis musical de Adorno siempre va más allá de la pura música, resultando a veces para muchos un pensamiento filosófico que tiene a la música como excusa. Pero el pensamiento de Adorno es una suerte de compendio de diversas corrientes a las que no se adscribía totalmente: hegelianismo, marxismo, fenomenología, psi-

37 Es un claro caso de reacción lúcida el de Adorno, pues algunos de sus contemporáneos permanecen teóricamente ligados a esa concepción marxista de la realidad, como, por ejemplo, el antropólogo Marvin Harris, padre del *materialismo cultural*.

38 Cf. Bibliografía.

coanálisis, entre otras. Una de sus obras socio-musicológicas más importantes es *Disonancias*³⁸, en la que realiza un lúcido estudio de las relaciones entre la música y ciertos movimientos sociales, por momentos demasiado abstracto. Pero sería sin duda su obra *Filosofía de la nueva música* la que le haría famoso en el campo de la investigación musicológica por su examen de la música contemporánea desde la figura de dos personajes opuestos: Arnold Schoenberg e Igor Stravinski. En ella analiza la *raison d'être* de la música, su expresión, su comunicación, que quedan alienadas y transformadas en un fetiche. De esta manera, sitúa la obra de arte en una inquietante contradicción: para preservar su esencia, ha de ignorar el elemento humano.

La música a que se refiere Adorno con la expresión *nueva música* no es sino la de Schoenberg y la Escuela de Viena, aunque en cierta manera anuncia también rasgos de la música de vanguardia que pronto llega-

ría. Ciertamente, como señala Fubini³⁹, si se acepta la tesis de Adorno sobre la alienación del concepto de "obra" (la única opción que le queda al músico, según Adorno, para expresarse), no quedará más alternativa para con la *nueva música* que comercializarla mistificando su naturaleza, o bien, escucharse de distinto modo, con distinta postura intelectual, puesto que la discusión de estas obras no gravita ya en torno a la aceptación de nuevas convenciones y estilos, sino en torno al concepto mismo de creación musical (asunto del que me he abstenido de hablar abdicando en Azúa).

Para Adorno, el arte *clásico* podría ser un espejismo que el arte burgués se procura a sí mismo para fingir una estabilidad falsa y aparente. Con su análisis de la relación música-sociedad se acabó la dependencia de la primera con respecto a la segunda; la categoría del condicionamiento fue desterrada de su sociología, de manera que una música es

39 Fubini, E.: *La estética musical: desde la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 2002.

tanto menos autónoma cuanto más se acerca a la sociedad. Así pues, para Adorno la obra de arte no representa un valor estético al margen o como reflejo de la sociedad, sino que se configura como oposición a la misma.

La obra de Adorno no subsume los valores artísticos a los socio-económicos, como hemos hecho decir más arriba a Nabokov. El arte está en relación dialéctica con la realidad, y no debe “garantizar o reflejar la paz y el orden”, sino que debe actuar como estímulo de la sociedad, como denuncia de falsedades. Por lo tanto, no cabe pronunciarse acerca de la capacidad expresiva de la música ni el valor formal de la misma, puesto que lo único que rige esta cuestión es la tensión dialéctica en la que se ve envuelta la música, algo *semejante* al lenguaje pero no lenguaje en sí.

Dentro de este contexto elabora Adorno su análisis de la música contemporánea. En él, el filósofo concibe dos caminos

de salvación para la música, encarnados, digámoslo una vez más, en dos figuras opuestas: el compositor austriaco Schoenberg y el ultramontano Igor Stravinski. Stravinski simboliza el endurecimiento de las relaciones humanas, la deshumanización de la sociedad, por su recuperación artificiosa del pasado musical, objetivándolo. Schoenberg, por su parte, representa la protesta contra esa deshumanización, que no cabe darse sino en una completa soledad, según Adorno. Así, si la angustia está implícita en la música de Stravinski como “necia aquiescencia” (son palabras de Fubini) del mundo, en Schoenberg está presente como la “subjetividad solitaria que se reabsorbe a sí misma⁴⁰”. La dodecafonía es una mera protesta condenada a la autodestrucción, puesto que sólo sirve para protestar- dice Adorno-, pero, al mismo tiempo que se priva de libertad compositiva, salva a la música de convertirse en producto de las masas, que de lo que acusa Adorno a la música de Stravinski.

40 Adorno, Th.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

Enrico Fubini sitúa el año 68 del pasado siglo como el punto que marca la inflexión del mundo de ayer al mundo de hoy en lo que a música se refiere. Después de esta fecha, que coincide con la muerte de Adorno (1969) -quien, como sabemos, intentó interpretar el mundo y la música desde ciertas ideologías como el hegelianismo o el psicoanálisis-, es casi imposible interpretar la vasta heterogeneidad desde cualquier ideología, suponiéndose que haya sobrevivido o se hayan construido nuevas ideologías tras la caída de otras, lo cual sería normal, pero lo cierto es que apenas tiene lugar. “El triunfo del pluralismo⁴¹” puede conducir a un nihilismo radical⁴². En efecto, la austeridad del serialismo integral, el cuestionamiento de la idea de lenguaje, del concepto de “obra”, de la expresión y la comunicación no podían desaguar sino en una época en que el juego expresivo sería reemplazado por el libertinaje creativo.

Adorno, que era por encima de todo un sociólogo, creía en la relación música-sociedad a pies juntillas, y, aunque los músicos la negaran aduciendo el solipsismo de la propia música, el esteta alemán sabía que la dialéctica desvela toda verdad, toda positividad latente bajo la apariencia. Luego, en la aparente negación de la música respecto de la sociedad, se encuentra reflejada la propia sociedad en su alienación, en el nivel de la estructura interna de la música. Desde 1968, la filosofía ha declarado *forfait*, y ya no se intenta edificar teorías estéticas: el último gran intento de ordenar el mundo, de entenderlo, pertenece a Adorno.

Sin embargo, como indica atinadamente Fubini, los escritos sobre música de Adorno no dejan de ser limitados, por cuantos asuntos deja siquiera sin mencionar en sus prolíficas páginas: Bartok o Ives no pertenecían a lo que Adorno denominaba *nueva*

41 Fubini, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 2004.

42 De nuevo me muerdo la lengua ante la aparición de este término, a fin de no hacer interminable lo que ya de por sí es pesado.

música, la música llamada a ser estandarte de Europa. El pluralismo, según Fubini, era fácil de presagiar, pero Adorno no tuvo ese tino. Quizá, lo que Adorno pretendía era no dar cuenta de todo ese múltiple acontecer de estilos, so pretexto de reforzar su apoyo a un lenguaje vencedor de una pugna en la que hubiera un digno perdedor, un débil antagonista; empresa que, con el triunfo (carente de enemigos, todo hay que decirlo) de la posmodernidad, quedó anquilosada por el imperio de la marginalidad, de lo múltiple.

Así pues, después de una primera mitad de siglo de lucha de contrarios, entramos en un periodo en el que no hay lucha, pues lo múltiple se erige como única remesa de posibilidades. Por eso, en la época de Adorno, donde existía efectivamente una pugna cruenta de estilos, resultaba sensiblemente más sencillodicho en plata- construir teorías estéticas que tomaran parte o que abogaran por algún aspecto. Hoy, apenas si cabe pronunciarse a

favor de nada, puesto que no hay directrices ni realidades predominantes que soporten un argumento. Bastaría con una proclama a favor de alguna corriente para que repentinamente se extinguiera. Algo así como provocar que una caterva de timoratos se acerque a su banco a sacar sus ahorros para acabar con la estabilidad de la entidad bancaria en cuestión. La propia realidad va quedando fuera del alcance de la teoría. Por lo tanto, la formulación de una teoría estética firme es hoy una tarea compleja, que tanto puede procurar aspectos positivos como conducir al *desvalor estético*.

Es el tiempo de las pequeñas verdades, del pensamiento débil que no persigue la interpretación de la mayor porción de realidad posible, como bien han ejemplificado pensadores como Gianni Vattimo. El problema de todo esto radica en que la pérdida de la polaridad aboca a la falta de comprensión por sobrante, a la "abolición de la profundidad histórica"⁴³, a un repliegue, en suma, del presente sobre pasado

43 Fubini, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 2004

y futuro. Pero es ésta una cuestión difícil de tratar.

El retorno a la naturaleza es quizá la cuestión más delicada de la música contemporánea. Naturaleza puede significar tonalidad, pero también los sonidos puros producidos por instrumentos electrónicos, o los instrumentos tradicionales, o la música que no distingue entre música y ruido; la melodía, también la armonía... Naturaleza puede ser todo cuanto se quiera, según el aspecto que queramos ver. Sin embargo, el regreso a la naturaleza revela un anhelo y un rechazo de las ideologías pasadas, lo cual puede representar una reacción frente al adornismo, sin pasar por la restauración, puesto que la revisión del pasado vela por la eliminación de las tensiones históricas. No se olvide aquella famosa

consigna de Lenin según la cual las ideologías son como puños a los que cualquier brazo les sirve, sea el derecho o el izquierdo.

Toda esta situación no ha facilitado la aparición de nuevas teorías estéticas, sino el predominio de la semiología y el análisis de la música. La ausencia de límite entre la libertad como elección y la libertad como indiferencia de la elección hace imposible un terreno apto para el desarrollo de nuevas teorías estéticas. No hay, pues, por el momento, opción para un *después de Adorno*, lo que podría representar un canto del cisne para la filosofía de la música. El ocaso de la vanguardia ha dado la razón a Adorno pero, afortunadamente, como señala Fubini, “en historia nunca se ha dicho la última palabra⁴⁴”. A Dios gracias.

44 Fubini, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 2004

Bibliografía

- Adorno, Th.W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.
- Adorno, Th.W.: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- Adorno, Th.W.: *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966.
- Adorno, Th.W.: *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Bayer, R.: *Historia de la estética*, México, FCE, 1986.
- Craft, R.: *Conversaciones con Igor Stravinski*, Madrid, Alianza, 2003.
- Fubini, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de València, 2004.
- Fubini, E.: *La estética musical desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Kundera, M.: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- Rowell, L.: *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Schönberg, A.: *Estilo e idea*, Barcelona, Idea, 2005.
- Schönberg, A.: *Cartas*, Madrid, Turner, 1987.
- Schönberg- Kandinsky: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1993.
- Stravinski, I.: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977.