

Sol Bidon-Chanal

Universidad Nacional de San Martín

Música negativa: Beethoven como precursor de Schönberg

Resumen

Este trabajo se propone repasar los análisis críticos de Theodor W. Adorno sobre las obras de Arnold Schönberg y del periodo tardío de Ludwig van Beethoven desde la noción adorniana de negatividad. En este sentido, se desarrollará una perspectiva que habilite la consideración de la música de ambos compositores como “negativa”, en tanto reflejo crítico de la decadencia del ideal de reconciliación del humanismo burgués y la Ilustración, desde el análisis formal de ésta, y se establecerán una serie de puntos comunes entre las obras beethovenianas y schoenbergianas rastreables en la lectura de Adorno, que permitirán ver al Beethoven tardío como antecedente de la tendencia crítica de la “nueva música”.

Palabras clave

Adorno – negatividad – música moderna – forma estética – autonomía

Negative Music: Beethoven as Schönberg's precursor

Abstract

This paper intends to read through Theodor W. Adorno's critical analysis on Arnold Schönberg's and Ludwig van Beethoven's late period compositions from the perspective of the adornian concept of negativity. In this sense, the present analysis, on the one hand, will take a standpoint in which the composers' music, attending to a formal analysis of it, will be considered as “negative” in the sense that it presents a critical reflection of the decadence of the reconciliation ideal postulated by bourgeois humanism and Enlightenment philosophy, and on the other hand, it will identify some common features between Beethoven's and Schönberg's music works that will allow the postulation of Beethoven as a precedent for modern music.

Keywords

Adorno – negativity –modern music –aesthetic form –autonomy

Recibido: 12/12/2014. Aprobado: 09/03/2015.

Sólo a una humanidad apaciguada se le extinguiría el arte.

T.W.A., *Filosofía de la nueva música*

1. MÚSICA Y SOCIEDAD

El vínculo que existe entre el arte y la sociedad constituye una de las preocupaciones centrales de toda la teoría estética de Theodor W. Adorno y de su filosofía en general. Así lo atestiguan tanto la reiteración explícita de la aparición la problemática en sus análisis específicamente teóricos como sus trabajos críticos enfocados en obras y autores particulares. El arte es para Adorno, por empezar, un “*fait social*”, esto es, constituye un producto social del trabajo del espíritu. Como tal y, en general, como artefacto entre las cosas, se encuentra en comunicación con lo empírico. En virtud de esta comunicación, la forma estética toma de lo empírico su sustancia y se configura desde allí; es ella, por lo tanto, contenido sedimentado (GS 7: 15). Ejemplos de esto serían la posibilidad de relacionar hasta los más pequeños detalles formales de la música con la danza, que pertenece en este contexto al ámbito del contenido (GS 7: 15) o, en el caso de la tragedia, el reflejo en las notas de su configuración del hecho de haber sido imitación de acciones culturales (GS 7: 17).

En la música, el material con el que el compositor trabaja, por su parte, no es sino espíritu sedimentado históricamente, subjetividad cristalizada en el curso de la historia. Adorno sostiene, frente a la tendencia de las corrientes rigoristas artísticas desarrolladas entre los años

cuarenta y sesenta –especialmente en el ámbito musical–, que no habría algo así como un material natural al que podría acceder el artista; por el contrario, éste es siempre plenamente histórico. Más aun: el artista no posee aquella libertad a lo grande postulada por el idealismo, sino que a través del material la obra impone determinadas exigencias técnicas al compositor, las cuales están históricamente determinadas. Al enfrentarse con el material, el compositor se enfrenta así con la sociedad, de modo que ésta penetra en la inmanencia misma de la obra (GS 12: 38-41).

Ahora bien, es la negatividad –característica fundamental del arte puesta en relieve por el arte moderno que echa luz sobre algo latente en las obras artísticas de toda época y noción nodal de la estética adorniana– aquella que revelará las notas más íntimas de su vínculo con lo social. El arte es negativo, para Adorno, en dos sentidos. En primer lugar, porque en cuanto se estructura sobre la base de su propia ley formal, se opone a la realidad objetiva por su mera existencia. Con la llegada de la sociedad burguesa, el arte se constituye acabadamente como esfera separada y toma entonces como objeto propio su relación con la sociedad. En tanto autónomo, enfrenta a la realidad objetiva una ley de construcción propia que no responde *a priori* a las que impone la empiria. Esta idea se hace patente en el arte contemporáneo, que, dada su autonomía, choca por el solo hecho de estar allí con la exigencia de ser socialmente útil dictada por la sociedad de intercambio. Así, dice Adorno: “Todo lo que sea estéticamente puro [...] está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa” (GS 7: 335; TE: 296). En una sociedad en la que todo debe ser para algo, la inutilidad que postula para sí la obra de arte al cerrarse sobre ella misma construyendo una legalidad propia significa una oposición desde el simple acto de colocarse entre las cosas.

En segundo lugar, el arte es negativo por ser “negación determinada de una sociedad determinada” (GS 7: 335; TE: 296). Todo arte auténtico supone una resistencia a la realidad histórica contemporánea a él, que será o debe ser su principal aporte a ella, pero no, como sostienen los análisis de vertiente marxista tradicionales, tales como el de Georg Lukács –en definitiva más ajenos a una experiencia concreta del arte, mediante la expresión de un contenido explícitamente opuesto, sino a través de una configuración formal determinada, es decir, abocándose a los problemas estrictamente inmanentes. La forma atrae hacia sí los elementos de la experiencia sacándolos de su contexto extra-estético y así los domina en su interior o, en otras palabras, la obra configura lo diferente a partir de lo igual a sí mismo.

De este modo, Adorno sostiene, contra las estéticas formalistas, que ninguna categoría, ni siquiera la categoría de ley formal, puede constituir la esencia del arte y que las obras, tanto en sus elementos como en su principio ordenador, apuntan a su ser-otro. Contra las estéticas contenidistas, por su parte, afirma que es desde su configuración formal que las obras interpretan y critican a la sociedad. Es en tanto mónadas sin ventanas que son representaciones de la realidad exterior, pues desde lo específicamente estético se vuelcan hacia su ser-otro. De este modo, la realidad aparece en las obras de arte transfigurada, velada, “como en sueños” o “en sombras” en la constelación resultante de sus leyes inmanentes; de aquí que la música constituya el mejor ejemplo para comprender la manera en que penetra lo exterior. En este sentido, afirma Adorno: “Al diferenciarse [las obras de arte] de esa realidad que está como embrujada, sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento” (GS 7: 337; TE: 297). El arte es, por lo tanto, crítica de lo dado y, en cuanto crítico, una promesa, aunque utópica, de reconciliación.

La experiencia negativa es radical en el caso del arte moderno. Adorno establece que la representación de la realidad objetiva que ofrece la obra artística es monadológica en tanto que ambas partes – representación y representado – comparten la misma estructura dialéctica: aquella dialéctica entre objetividad y subjetividad, entre naturaleza y dominio de la naturaleza que se desenvuelve en el exterior se da asimismo en el ámbito inmanente de las obras; es de tal modo como ellas se parecen a la realidad objetiva sin imitarla en sentido figurativo: los antagonismos de la realidad “[...]aparecen en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma” (GS 7: 16; TE: 15). Desde esta perspectiva, arte tradicional y arte moderno expresarán el desarrollo histórico de la sociedad burguesa, la promesa que la hizo nacer y su decepción. El desencantamiento que menciona Adorno se hará patente en el arte nuevo en una desintegración de la forma estética –en ese encantamiento que ella es– que se erigirá como reflejo crítico de la desintegración social. Es del tránsito por esta experiencia radical que, según Adorno, Beethoven, como profeta del arte moderno, dará los primeros pasos en el ocaso de su vida.

2. BEETHOVEN COMO PRECURSOR DEL ARTE MODERNO

El ideal del humanismo burgués había postulado la posibilidad de coincidencia entre los intereses de la libertad y aquellos de la sociedad y, consecuentemente, la posibilidad de una síntesis dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo. Esta promesa que asumía la emancipación de la burguesía como clase universal parecía augurar su concreción histórica con el hecho paradigmático que significó la Revolución Francesa. Como bien lo reconstruye la musicóloga Rose Subotnik en su artículo “El diagnóstico de Adorno sobre el estilo tardío de Beethoven: síntoma temprano de una afección fatal” (Subotnik 1991: 15-41), fueron estas condiciones históricas las que hicieron factible una concepción de la composición musical como totalidad que podía

conciliar los conceptos enfrentados de sujeto y objeto. En este sentido, Adorno sostiene que la obra del segundo Beethoven constituye la manifestación musical más acabada del espíritu burgués. Según Adorno, durante este periodo que representa al propiamente *subjetivista* del compositor, Beethoven arranca a los elementos de lo objetivo que encarnan, en cuanto cristalizaciones históricas, las convenciones y los pliega a la propia intención subjetiva en un uso original de la forma (GS 17: 14).

Desde el punto de vista formal, esto se reflejaría en el dinamismo característico de las composiciones por el cual el todo se desarrolla desde el impulso particular de lo motivico-temático. En una nota al pie de *Filosofía de la nueva música* (GS 12: 73, n. 23), Adorno muestra cómo se intenta plasmar la idea de reconciliación en el interior del discurso musical haciendo un análisis dialéctico de la que fue la forma por excelencia durante el estilo medio de Beethoven, es decir, la forma sonata. De acuerdo con éste, la idea temática (*Einfall*) se identifica con el momento subjetivo del proceso dialéctico en tanto que la elaboración instancia el momento del devenir y de la objetividad. Ahora bien, este momento objetivo contiene al momento subjetivo-temático en cuanto impulso desde el cual parte así como el último, en cuanto ser, es objetivo. La elaboración del desarrollo reflejaría musicalmente el momento en el que el sujeto, representado por el material temático de la exposición, realiza su libertad en la realidad objetiva, mientras que la recapitulación modificada y enriquecida de la sonata del segundo Beethoven actuaría como el momento de la síntesis dialéctica, en donde el sujeto une los momentos subjetivo y objetivo sobre sí.

Por su parte, en “Para una teoría de Beethoven” (B (a): 12-15), uno de sus borradores sobre el compositor, Adorno compara la música de Beethoven con la filosofía hegeliana a partir del hecho de que en todos sus momentos musicales la unidad del todo se constituye como

mediación de sus momentos singulares. En su singularidad, cada uno de ellos aparece como opuesto, pero a partir de la mediación por la totalidad, contradiciéndose con el resto como el individuo en la sociedad que lo contiene, se define y supera por su función en el todo y se concibe en su identidad con los demás. Adorno cita aquí el primer movimiento del *Cuarteto para cuerdas en mi menor* (op. 59 n°2), concebido como historia de su quinta introductoria y en tanto prueba de la identidad mediada entre ambos temas. Podemos agregar, entre la infinidad de ejemplos posibles, el caso paradigmático del *Allegro* inicial de la *Quinta Sinfonía* (op. 67), cuyo análisis formal permite rastrear el motivo inicial en todos y cada uno de sus compases.

Durante los últimos años de la vida de Beethoven, sin embargo, con la coronación imperial de Napoleón como acontecimiento fundamental, comenzó a perfilarse en la realidad histórica la imposibilidad de aquella reconciliación que, según la interpretación adorniana, auguraba el humanismo burgués. Las obras del período tardío de Beethoven, en consecuencia, niegan desde su nervio crítico la totalidad estética y, con ella, la apariencia del arte, que presentaban las obras del segundo período¹. El estilo tardío, por lo tanto, constituye una negación de la síntesis entre los polos opuestos de sujeto y objeto que presentaba el estilo beethoveniano previo. La sospecha frente a la unidad de cualquier totalidad que parta del movimiento de la suma

¹ Adorno identifica la apariencia estética con la ilusión del ser-en-sí de las obras de arte. Tal ilusión es lograda principalmente por el sentido inmanente a ellas, en tanto constructor de unidad. Así, la apariencia de la obra de arte se encuentra íntimamente ligada a la presentación de sí misma como una totalidad armónica. La totalidad de la obra de arte es una ilusión, ya que enviste de necesidad a aquello en lo que, como afirmó Nietzsche, todo podría haber sido de otra manera. Desde la adopción de la mirada micrológica que atenta contra la idea de totalidad y que pone a la vista el proceso de hechura así como mediante la profundización en la armonía hasta dar con la disonancia, las obras del arte moderno, al igual que las del estilo tardío de Beethoven, hacen entrar en crisis a la apariencia estética (véase GS 7: 154-162).

de individualidades lleva a una rebelión contra lo afirmativo en tanto afirmación acrítica de lo que es. Para conservar su autenticidad, las obras tardías niegan la reconciliación antes presentada en la imagen musical, que ahora aparece como una imposición violenta del todo sobre lo particular, reflejan en su propia imagen la irreconciliabilidad manifiesta en la realidad objetiva y muestran, por lo tanto, la arbitrariedad de cualquier síntesis. Es tal negatividad aquello que le permitirá a Adorno hablar de estas obras como predecesoras del arte moderno.

La conciencia de la totalidad perdida, según Adorno, se hace visible, en primer lugar, en la forma fragmentaria que presentan las últimas obras de Beethoven, tema tratado especialmente en su ensayo sobre la *Missa Solemnis* (GS 17: 145-61). Se produce en ellas un alejamiento respecto del dinamismo subjetivo encarnado en el método de la variación progresiva y, contrariamente, la forma se acumula en secciones yuxtapuestas. Se pierde, de tal modo, el desarrollo dialéctico y éste cede paso a la superposición de partes cerradas sobre sí mismas. En el caso particular de la *Missa Solemnis*, se trata de secciones imitativas por las que el todo se organiza no ya como proceso sino desde el equilibrio de las secciones individuales. El fin del principio del desarrollo es correlativo al hecho de que tampoco son rastreables ya temas tangibles, sino que, observa Adorno, éstos son más bien representaciones accidentales de lo universal; parecen, más que temas concretos, posibilidades o ideas de temas (B (a): 58-59). En esta misma dirección, analizando la melodía del *Adagio* de la *Sonata Hammer-Klavier*, afirma que, dada la desaparición de articulaciones superficiales –pausas, contrastes, motivos– y la repetición de notas, ésta pierde plasticidad y, con ello, su inmediatez: en vez de como una melodía, se la escucha principalmente como un complejo de significados (B (a): 128). El punto de partida de este abandono del principio de desarrollo y de la ausencia de temas propiamente dichos lo encuentra Ador-

no en el desistir del intento de penetrar en lo particular, que representa una impotencia del espíritu burgués tardío mismo y dará como resultado los primeros reflejos de la configuración de lo universal desde la eliminación de lo particular. La obra clásica, entonces, estalla y se hace pedazos.

Atentar contra la totalidad es asimismo, desde la perspectiva de Adorno, atentar contra la apariencia del arte, por lo que otra faceta de tal conciencia la constituye lo conciso, lo escueto del estilo. En un gesto lacónico, las últimas obras renuncian a aquello decorativo que hace a la apariencia, a todo lo que no sea necesario a la cosa misma, de modo que siguiendo el propio ideal clásico de pureza se pierde la cohesión, la redondez que lo clásico mismo exige. En el primer movimiento del *Cuarteto para cuerdas en la menor* (op. 132), cuando el primer violín toma el tema secundario iniciado por el violoncello en lo que se perfila como un pasaje imitativo, luego de tres notas se deshace en una duplicación del violoncello "...como si para Beethoven la destreza de la imitación fuese demasiado estúpida, como si se avergonzase de la pluralidad allí donde en verdad no hay más que una sola cosa" (B (a): 133). Prototipos de esta condensación son igualmente, para Adorno, el primer movimiento de la *Sonata para piano n° 28* (op. 101) que, como representante de un esquema formal, logra en sus contados compases tener el peso de una gran pieza, al igual que el primer movimiento de su última sonata para piano o de las sonatas op. 109 y op. 110 (B (a): 159). Por otra parte, y en consonancia con el abandono del principio de desarrollo, las mismas secciones de transición son descartadas en pos del ideal de la concisión: si la totalidad es vista ahora como algo arbitrario, inauténtico, meramente convencional, también las transiciones son entonces dejadas de lado como inesenciales.

Finalmente, la conciencia de la totalidad perdida se refleja en la rela-

ción que se establece entre la subjetividad y las convenciones en las obras tardías. Las cadenas de trinos, los adornos y las cadencias, aparecen ahora sin elaborar, hablan por sí solos. La retórica, por lo tanto, se encuentra liberada del dominio subjetivo, convirtiéndose las convenciones en sí mismas en expresión. En este sentido, Adorno afirma que la subjetividad encuentra su fuerza en su huida del plano formal, en su ausencia, y aparece sólo indirecta o alegóricamente en esta operación por la que cede su lugar expresivo a la convención abandonada, mostrando, de este modo, la impotencia del yo frente al ser -todo en el estilo tardío, de hecho, resulta según Adorno refractario y como antitético a la apariencia y lo simbólico del clasicismo. La larga cadena de trinos sobre el final de la *Ariettade la Sonata para piano n°32* (op. 111) o de la última variación de la *Sonata para piano n°30* (op. 109) constituyen dos ejemplos. Otro tanto ocurre con la coda de la *Sonata Hammer-Klavier* (op. 106), analizada por Adorno en uno de sus borradores sobre Beethoven (B (a): 128-129). La oscilación entre grados, en especial entre el I y el V, de la coda de la exposición del *Adagio* así como las tríadas ligadas, enfrentadas entre sí como si fueran puras, y los retardos, hacen aparecer al material tonal, según Adorno, concisa y fríamente, dando por resultado la expresión de lo inexpressivo; el material tonal de la cadencia, "[h]abiéndose hecho subjetivamente inexpressivo, adopta una expresión objetiva, alegórica. 'La tonalidad misma habla'" (B (a): 129).

La síntesis se sacrifica, entonces, impidiendo la entrada directa al sujeto y la música presenta una desgarradora imagen de cómo "...la universalidad humana [se paga] con el sometimiento del alma individual" (GS 17: 55; B (b): 136). La subjetividad deja así de reunir los extremos y, en cambio, aparece en un instante sólo para enfrentarlos. Desaparece la mediación y, con ella, el principio de desarrollo característico del segundo estilo. Consecuentemente, las cesuras y la fragmentariedad propias de las obras de este período serían, desde el

punto de vista de Adorno, marcas de la irreconciliabilidad entre sujeto y objeto de la realidad histórica en una totalidad estética que, fragmentada, abierta y discontinua, niega la totalidad y con ella la propia apariencia estética. Por eso, afirma Adorno: “En la historia del arte, las obras tardías representan las catástrofes” (GS 17: 17; B (b): 117).

3. SCHÖNBERG COMO PARADIGMA DE LA MÚSICA NEGATIVA

3.1. Atonalismo libre

Lo ilusorio de la reconciliación entre lo individual y lo universal prometida por la emancipación de la burguesía como clase universal, cuya ilusoriedad Beethoven ya parecía vislumbrar, de acuerdo con Adorno, “...en lo más profundo de su genio” (GS 17: 160; B (b): 139), se hace patente históricamente con la decepción de la promesa en los tiempos del mundo administrado y la industria de la cultura. Tal como lo plantean Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, la proclamada libertad de la humanidad en su identificación con la clase burguesa se revela como dominación de esta última. El aplastamiento de todo impulso individual en una colectividad que se impone por la fuerza instanciado en el totalitarismo y en la industria cultural da como resultado una falsa universalidad. La racionalidad se trueca en irracionalidad y dominio como razón instrumental y de intercambio. El individuo deviene ejemplar intercambiable. La Ilustración, finalmente, acaba en engaño de masas. Desde su fibra crítica, el arte moderno auténtico presentará, según la visión de Adorno, la denuncia de tal estado de cosas. Siguiendo los pasos del último Beethoven, Schönberg, el mayor y más auténtico exponente de la nueva música desde su perspectiva, ofrecerá la imagen de la irreconciliabilidad histórica en la crítica muda de sus obras.

Durante su periodo expresionista, Schönberg llevará a las últimas consecuencias la disolución crítica del ideal tradicional de la obra redonda emprendida por Beethoven. Los contrastes presentes en las obras tardías de éste, productos de la ausencia de mediación y el abandono del principio de desarrollo, se profundizarán con los efectos de shock de aquellas de Schönberg compuestas bajo el estilo del atonalismo libre. El registro de shocks se vuelve en ellas, según Adorno, la ley técnica de la forma, que prohíbe la continuidad tanto como el desarrollo (GS 12: 46-7). Consecuentemente, presentarán una polarización en extremos carentes de cualquier tipo de mediación entre ellos. El tema y el desarrollo, las funciones armónicas, las líneas melódicas y en general todos los parámetros son dados en su puro contraste. Estos shocks representan, desde el análisis de Adorno, registros del sufrimiento real. Una vez más, la fragmentación en el interior de la obra se corresponde con la desintegración de la realidad objetiva. El dolor reconocido en el caos de la forma refleja la angustia del solitario que percibe como caótico al mundo en que se encuentra en tanto ve a la ley del intercambio reproducirse aplastantemente por sobre él.

Ahora bien, a la expresión de la desintegración social en la correspondiente a la forma que Adorno encontraba en las últimas obras de Beethoven, se le agrega aquí otra dimensión solamente sugerida respecto de las obras beethovenianas en su artículo sobre la *Missa Solemnis*, a propósito del breve tratamiento del uso de materiales arcaicos como medio de expresión y su relación con la impotencia del sujeto (GS 17: 54-55). Allí donde en el pasado la expresión fingía una determinada pasión asignada a la música por el compositor, en la exasperación de la expresividad de la obra atonal-libre de Schönberg ésta registra pulsiones, traumas. Los shocks de las obras expresionistas de Schönberg, de acuerdo con las reflexiones de *Filosofía de la nueva música*, instancian expresiones del inconsciente, irrupciones

del dolor real, reflejando así otro costado de la irreconciliabilidad dialéctica de la realidad objetiva: como representaciones de lo inconsciente, encarnan lo natural en el hombre que, en tanto irreconciliado, es reprimido. La música del monodrama *Erwartung* es vista por Adorno en este contexto como un “registro sismográfico” de los sentimientos de odio, deseo, celos y perdón de una mujer que en la noche busca a su amante, a quien encontrará finalmente muerto, medidos en la discontinuidad y el contraste de extremos de su inmanencia formal. Es entonces este dolor real, heterónimo al arte, el que entra por asalto, a través del contenido expresivo, endureciendo la forma y amenazando la apariencia; en este sentido afirma Adorno que “...no hay ningún endurecimiento de la forma que no pueda leerse como negación de la dura vida” (GS 12: 47-48; *FndM*: 46).

La forma endurecida y, como en las obras tardías de Beethoven, deshecha en extremos sin mediación, hace estallar en fragmentos a la forma conciliada y armoniosa del clasicismo para no convertirse ideología de la sociedad irreconciliada cuya verdad debe expresar. En “La forma en la nueva música”, donde Adorno se aboca a un análisis técnico del problema de la forma, sostiene que cuanto más se torna el todo algo puesto por sí mismo, cuanto más se hace visible en tanto unidad de miembros desligados y, por lo tanto, más violentamente se comporta frente a lo particular, más tienden los detalles a disgregarse manifestándose como desintegración de la forma. Adorno menciona, en este escrito, las *Piezas para orquesta* (op. 16) y el número *Mancha lunar* de *Pierrot Lunaire* como ejemplos de composiciones con esta estructura formal fragmentaria que se niega a tornarse ideológica (GS 12: 607-627).

La impotencia ante el dolor da como resultado, por otra parte, una seriedad –la seriedad que es necesario tributarle al verdadero sufrimiento– que impone el alejamiento del juego y de la apariencia. La

música tiende a acercarse, en tal distancia, al conocimiento. Adorno afirma en *Teoría estética* que, como tributo al dolor de una realidad tenebrosa, el arte radical de la época hace del negro su color (GS 7: 65-66). En este sentido, al igual que aquellas de los últimos años de Beethoven, las composiciones de Schönberg eliminarán todo lo accesorio dando como resultado la concisión de su estilo. La prohibición de lo superfluo es claramente visible, en primer lugar, en la brevedad característica de sus obras atonales, muestras de un arte que “...denuncia la sobreabundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente pobre” (GS 7: 66, *TE*: 61). Una vez más, *Erwartung*, con sus cuatrocientos compases, es para Adorno paradigma del ideal de la máxima consistencia fundamental a este período de la actividad compositiva de Schönberg. Otro costado del mismo aspecto es la significativa falta de ornamentación en las composiciones –constante en la totalidad de su obra. A este respecto, es significativo reparar en la sobriedad pianística que mantiene Schönberg en comparación con la versión ornamentada que ofrece Busoni de la segunda de las *Tres piezas para piano* (op. 11), conscientemente defendida por él a propósito de todo el opus en la correspondencia sostenida con el pianista italiano (Schönberg, Kandinsky, Busoni 1995: 36).

3.2. Dodecafonismo. Schönberg tardío

Con el correr de los años y por la sistematización llevada a cabo bajo la pretensión de lograr formas de mayor extensión, la visible protesta de las obras del atonalismo libre contra lo irreconciliado de la realidad trocará, según Adorno, en las composiciones dodecafónicas de Schönberg en fiel reflejo crítico de ello: la opresión de lo individual denunciada mediante la forma fragmentada de aquéllas y de las últimas obras de Beethoven tendrá su imagen más acabada en éstas.

Desde el punto de vista del análisis formal, las composiciones de

Schönberg representan, para Adorno, un momento clave en el desarrollo dialéctico del lenguaje musical de la tradición occidental. Si con Beethoven y Brahms el sujeto fuerza a hablar al lenguaje sin modificarlo a fondo en tanto tal y si el romanticismo y su culminación en Wagner operaron el cambio de lenguaje en pos de la presencia íntegra de la expresión subjetiva a costa de la objetividad, la obra de Schönberg encarna la síntesis de ambos momentos en tanto da con la universalidad de este nuevo lenguaje a través del dominio de las tendencias inherentes al lenguaje mismo. En el instante en que las distintas dimensiones de la música han sido desarrolladas individualmente de manera tan acabada, terminan por converger, dando como resultado, en la obra dodecafónica de Schönberg, la organización racional total de las distintas dimensiones.² Adorno ilustra el punto mostrando aquello que sucede entre la dimensión armónica y la polifonía. A través de la disonancia, el acorde es reconocido en su polifonía propia. Entonces, por un lado, las disonancias, aquello que fue históricamente vehículo del impulso subjetivo, sedimentadas y convertidas en material, pasan a ser instrumento técnico de la obra objetiva, “caracteres de la protesta objetiva” (GS 7: 85; TE: 81) y, por otro lado, la unificación y racionalización del material hacen a éste algo totalmente dominable para la subjetividad.

²Dahlhaus critica esta idea central del planteo de Adorno según la cual las distintas dimensiones de la música han seguido un curso independiente en la música tonal y consiguen en cambio un desarrollo parejo en la música de Schönberg, argumentando que Adorno llega a ella a través de la conversión de la norma estética schoenberguiana de la convergencia de campos en “fuerza histórica”. En este sentido, apunta que Adorno falta a su propia premisa de análisis según la cual las obras son históricas desde su propia individualidad y, en vez de eso, introduce una mala abstracción que parece más un decreto que un análisis basado en la interpretación de las obras individuales. Dahlhaus propone, frente a ello, analizar el dominio técnico en cada composición sobre la base del *dictum* que deja tras de sí el nominalismo y que Adorno asume al postular la supresión de los *convenus* que conlleva la liberación de la disonancia. (Véase Dahlhaus [1977] 1997: 40-44).

Ahora bien, así como la racionalización de la realidad acaba, en el mundo administrado, revirtiéndose sobre la autonomía y sobre la libertad individual, la racionalización total del sistema dodecafónico por la que el sujeto gana dominio sobre la música acaba por someterlo a él mismo a la técnica. En ambos casos, la represión ejercida por la regla autoimpuesta resulta en la *extinción del sujeto*. Es éste el núcleo de la crítica que Adorno formula al dodecafonismo. El sistema de reglas aparece entonces como una segunda naturaleza que doblega a esa misma subjetividad a la que le permitió dominar el material a través de su racionalidad. La obra se construye ahora desde arriba. El sentido es reemplazado por la corrección, por la exactitud: la música dodecafónica no le pregunta al compositor cómo puede organizarse un sentido musical desde la técnica, sino cómo puede dársele sentido a una determinada organización; aquello que debería ser medio se convierte entonces en fin y así la técnica se fetichiza. Por esto, afirma Adorno, el dodecafonismo trata a la música según el esquema del destino y, al aparecer este sistema como destino de la música, se pierde la libertad compositiva (GS 12: 68).

En el ámbito puramente inmanente de la composición, la extinción de la subjetividad y la violencia ejercida por la totalidad darán como resultado, por un lado, lo que Adorno llama la “represión de la vida instintiva de los sonidos”, es decir, el sometimiento de todos los parámetros compositivos en su desarrollo individual a la serie y, por otro lado, una atomización de los sonidos a causa de la falta de relación monádica entre ellos por la autoridad de aquel tercer elemento. Adorno realiza en *Filosofía de la nueva música* un análisis detallado de este fenómeno respecto de los distintos parámetros compositivos. En el plano melódico, la serie ejerce una coerción que restringe la libre elección de sonidos para evitar su repetición. La estructuración de la melodía desde su base provoca una pérdida de la lógica de la continuación por el hecho de que, una vez terminada la serie, el flujo tien-

de a detenerse y aquello que le sigue debe ser unido por procedimientos exteriores y, por lo tanto, de modo arbitrario. El principal medio es el ritmo autonomizado: dado que la serie, en tanto omnipresente, no puede asumir el rol temático, son las configuraciones rítmicas recurrentes las que lo hacen, devaluándose lo específicamente melódico y tornándose rígido. La melodía, por lo tanto, queda reducida a mera consecuencia de la construcción total como resultado del procedimiento serial. Por otra parte, el abandono de la tonalidad significa la pérdida de la posibilidad de matices sutiles dados por los detalles melódicos en su referencia al esquema tonal. Se pierde así el detalle mínimo y sólo queda la posibilidad del contraste, que se impone, una vez más, como un acto de violencia.

En lo referido al parámetro armónico, la coerción de la serie se ejerce a través de la dinámica de la armonía complementaria. Las tensiones y la relajación se estructuran en torno al acorde virtual de los doce sonidos. La relación es, nuevamente, con la serie y exterior a los acontecimientos musicales individuales. La sustitución del “instinto” transitivo, que la armonía tonal poseía gracias a la sensible, por la preconstrucción del sistema dodecafónico da como resultado la falta de relación entre los momentos singulares entre sí, que sólo responden a la autoridad planificadora exterior a la composición propiamente dicha que constituye el esquema serial. Los acontecimientos individuales se sacrifican a una totalidad que no surge de ellos mismos –y que por lo tanto resulta contingente– a la que deben someterse arbitrariamente. Por otra parte, Adorno sostiene que la pérdida del dinamismo que implica la armonía complementaria con la presencia del acorde dodecafónico, que detiene el desarrollo dinámico sin resolverlo, implica el final de la experiencia musical del tiempo, dando como resultado un estado de ahistoricidad musical que es la imagen de un mundo que ya no conoce la historia.

En consonancia con el odio profesado al colorismo tardorromántico, el parámetro instrumental es visto desde el dodecafonismo, según Adorno, como algo que perturba el espacio definido de la composición, en oposición a la “melodía de timbres” acuñada por las obras atonales libres de Schönberg, en donde los diferentes colores constituyen en sí un hecho compositivo. En la obra dodecafónica, los timbres no “componen” ya ellos mismos, sino que se conciben, al igual que en la música pre-subjetiva, como mero *registro*. Nuevamente la singularidad no construye totalidad en el seno de la composición sino que se ve reprimida por la exigencia de la totalidad pre-compositiva del trabajo serial. La imagen del orden se impone oponiéndose a todos los impulsos caóticos de la nueva música y, consecuentemente, “[e]l protocolo onírico se calma como escritura protocolaria” (GS 12: 88; *FdnM*: 84).

Por su parte, el parámetro más beneficiado por el dodecafonismo, el contrapunto, también se ve herido por la aporía armónica que conlleva la desaparición de la lógica dinámica de la sensible. Cada voz, determinada por la serie, se agrega como la derivación de alguna otra. Esto, por un lado, significa la pérdida de libertad de las voces individuales y, por otro lado, la negación recíproca entre ellas las coloca en una relación especular dictada por la tendencia a superar su independencia mutua –y, con esto, el contrapunto mismo– en el acorde de los doce sonidos. Ellas son idénticas en tanto productos de la serie pero carentes de relación en sí mismas; en palabras de Adorno: “No tienen nada que ver entre sí, pero todo con un tercero” (GS 12: 91; *FndM*: 87), es decir, la serie.

Finalmente, es en el ámbito de la forma, consumación total de la composición, en donde se aprecia de manera más acabada el paralelismo con la situación histórica. El intento de superar la crítica expressionista, que deshizo en pedazos la totalidad estética, y llegar “más

allá” a través de la reconstrucción de la gran forma que el atonalismo libre no había podido sino perder, sólo es conseguido recurriendo a la violencia. El desarrollo de las grandes formas del clasicismo –la sonata, el rondó, el tema con variaciones– se encontraba íntimamente ligado al esquema tonal. El dinamismo, los contrastes y todo el desarrollo y la estructuración de la forma dependían de la relación con la tonalidad. La técnica serial, por su parte, impide la construcción de formas libres a causa de la constricción que impone la exigencia de la aparición constante de lo mismo. La composición dodecafónica echa mano, entonces, de aquellas formas previas a la crítica expresionista –conjuradas como espectros a través de la repetición de las fórmulas rítmicas sustitutas de los temas–, que, al haberse abandonado la organización tonal, no pueden más que ser puestas como algo exterior.

La totalidad se impone entonces por un acto de violencia y arbitrariedad que Adorno compara con el golpe que el *Hombre de Die Glückliche Hand* asesta contra el yunque (GS 12: 93), del mismo modo que en la sociedad se reprime a las voces disidentes imponiendo una falsa integración mientras el fundamento económico de la alienación permanece intacto. Ahora bien, a diferencia de lo que sucede para Adorno en el caso de los productos de la industria cultural, las obras dodecafónicas no se agotan en una simple reproducción de la sociedad sino que acusan un reconocimiento y, por lo tanto, una crítica. La abdicación del sujeto frente al material y su correlativa ausencia en el plano inmanente de la forma, cuya expresión más acabada la encontrará Adorno en la música de Webern, implica una instancia negativa en tanto refleja conscientemente una insuficiencia del sujeto mismo patente en la realidad externa. Al igual que en las obras tardías de Beethoven, esta retirada del sujeto proyecta una imagen de la represión social y no la ideología de ésta (GS 12: 108-9). El peligro de tornarse una confirmación de la sociedad sigue, sin embargo, presente; la frontera entre la reproducción ciega y la crítica puede resultar, a

veces, muy angosta. Para evitarlo se impone, según Adorno, que el oído crítico del compositor absorba las reglas dodecafónicas y haga uso de ellas *libremente*. Esto es lo que Adorno, en *Filosofía de la nueva música*, observa en las últimas obras de Schönberg.

La relación con el nuevo lenguaje varía, de acuerdo con Adorno, según el compositor. En el caso de Berg, la dureza del dodecafonismo no es superada desde sus propios antagonismos sino que es atenuada a través de la adopción de recursos del lenguaje tradicional. Así, observa Adorno, algunos de los pasajes más logrados de *Lulú* son puestos sobre la base de la función dominante y de pasos cromáticos (GS 12: 104-105). Webern, por el contrario, se entrega de lleno al material dodecafónico. La mano del compositor desaparece por completo estructurando la serie como si ella misma fuera ya la composición. Es esta fe en que la serie puede tener sentido por sí misma la que hace hablar a Adorno de una fetichización de la serie en las miniaturas de Webern, imágenes de cómo, en una realidad en que se encuentra paralizado e impotente, el sujeto ya no puede reclamar el derecho a la expresión, desapareciendo en composiciones que se agotan en las relaciones matemáticas del material.

Mientras que Webern enmudece y deja hablar al material dodecafónico, Schönberg violenta la serie como si ella no existiera. Abandona la fidelidad a la omnipotencia del material que él mismo había fundado, renuncia a la totalidad que el dodecafonismo sólo puede recuperar exteriormente y domina las series, sometiéndose sólo a las reglas de la propia imaginación y componiendo libremente, sin disfrazar la impotencia real del sujeto en una forma acabada. Así como la subjetividad se expresaba de manera indirecta a través de las convenciones en las obras tardías de Beethoven, se comunica ahora a través del sistema dodecafónico en las composiciones schoenbergianas. El dominio técnico del compositor maduro permite nuevamente

la expresión desde la objetividad.³ La enajenación total respecto del lenguaje que Adorno observa en su análisis de la *Missa Solemnis*, por la cual el material parece no decirle nada al compositor, le permite al último obligar al primero a significar lo que él quiera. El sujeto vuelve a aparecer mediatamente en las fisuras, vuelve a ser la luz que hace cobrar vida por un instante en la unidad al fragmentado paisaje objetivo (GS 17: 17), aquel que dejó detrás de sí la rebelión expresionista contra la totalidad que el dodecafonismo intenta en vano reconstruir. En las críticas imágenes desintegradas del estilo tardío de Schönberg aparece, una vez más, la cifra de la reconciliación verdadera y utópica que promete el arte y el artista recupera la libertad para los hombres.

Las obras de arte son, para Adorno, respuestas objetivas a constelaciones objetivas. (GS 12: 125). Negativas por su sola forma, las composiciones del Beethoven tardío y de Schönberg renuncian a la armonía y a la síntesis denunciando en su inmanencia un estado de cosas que comenzaba a despuntar históricamente en tiempos de Beethoven y que veía su trágica realización en la situación contemporánea a Schönberg. Si la obra de arte cerrada se asemejaba a la intuición por asumir el punto de vista de la identidad entre sujeto y objeto, éstas, en cambio, revelan en su disgregación tal identidad como apariencia y se acercan, en este movimiento, al conocimiento, que reclaman como derecho moral en tanto hacen patente lo irreconciliado del mundo en que surgen. Ante una realidad que marcha hacia la catástrofe, se niegan por su fibra auténtica a una falsa síntesis y dan en cambio testimonio de las contradicciones de aquélla a costa de, en su desintegración, correr el peligro de sacrificarse ellas mismas. Su sentido en la falta de sentido es el llanto por el que la humanidad deja

³ Por esto mismo, entre las obras del último Schönberg se alternan incluso las estrictamente dodecafónicas como el *Quinteto para instrumentos de viento* con piezas tonales tales como la *Suite para cuerdas* (GS 12: 115).

fluir lo que no es. Al mostrar a sus oyentes una realidad que prefieren no ver, se condenan al aislamiento. Pero en su denuncia, se inmolan en beneficio de una comunidad inexistente que se proyecta hacia el futuro, como el mensaje del naufrago en la botella.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W.** (GS), *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) 1970-1986.
- Adorno, T. W.** (B (a)), *Beethoven: The Philosophy of Music*, trad. de E. Jephcott (Stanford: Stanford University Press) 1998.
- Adorno, T. W.** (TE), *Teoría estética*, trad. de F. Riaza y F. Pérez Gutiérrez (Madrid: Taurus) 1971.
- Adorno, T. W.** (FdnM), *Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal) 2003.
- Adorno, T. W.** (B (b)), *Beethoven. Filosofía de la música*, trad. de A. Brotons Muñoz (Barcelona: Akal) 2003.
- Adorno, T. W.** (1984), *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, trad. de J. Casanovas (Barcelona: Tusquets).
- Adorno, T. W.** (2002), *Dialéctica del iluminismo*, trad. de H.A. Murena (Madrid: Editora Nacional).
- Adorno, T. W.** (2002), *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda (Madrid: Editora Nacional).
- Adorno, T. W.** (2006), *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras/ Quasi una fantasía/ Escritos musicales III*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).
- Adorno, T. W.**, (2009), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. G. Menéndez Torellas (Madrid: Akal).
- Dahlhaus, C.** (1997), *Fundamentos de la historia de la música*, trad. de N. Machain (Barcelona: Gedisa).
- Jay, M.** (1988), *Adorno*, trad. de M. Pascual Morales (Madrid: Siglo veintiuno editores).
- Mann, T.**, *Doktor Faustus* (2005), trad. de E. Xammar (Barcelona: Edhasa).
- Olive, J. P.** (dir.) (2004), *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno* (París: L'Hamattan)

- Rosen, C.**, “Should We Adore Adorno?” (2002), *The New York Review of Books*, volumen 46, nº 16, 24 de octubre.
- Said, E.** (1998), “Adorno como lo tardío”, en Bull, M. (comp.), *La Teoría del Apocalipsis y los fines del mundo* (México: FCE).
- Schönberg, A.** (2009), *El estilo y la idea* introducción de R. Barce; trad. de J. J. Esteve] (Madrid: Taurus), 1963.
- Schönberg, A.** (1987), “La mano feliz”, en Schönberg, A., Kandinsky, W., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Madrid: Alianza).
- Schönberg, A., Kandinsky, V., Busoni, F.** (1995), *Schoenberg-Kandinsky, Schoenberg-Busoni: correspondances, textes* (París: Contrechamps).
- Subotnik, R.** (1991), *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music* (Oxford: University of Minnesota Press).
- Zurletti, S.** (2004), “Le concept de matériau musical chez Th. W. Adorno”, en Olive, J. P. (dir.) (2004), 239-250.