

LA SOCIOLOGIA DE LA MÚSICA DE T.W. ADORNO A FILOSOFIA DE LA NOVA MÚSICA

Magda Polo i Pujadas

En la Filosofia de la nova música de T.W. Adorno (1903-1969) trobem reflectides les constants que caracteritzen la sociologia de la música d'aquest autor de l'escola de Frankfurt. Així doncs, podem fer esment del mètode crític amb què es mira la cultura, l'art. Tot això, sustentat per la seva teoria crítica i la reflexió necessàriament dialèctica i negativa del fet musical, un fet que està íntimament lligat a allò social. Dos trets importantíssims de la seva anàlisi sociològica de l'art, aplicable també a la música és clar, són: considerar l'art com a autònom i, a la vegada, com a lligat necessàriament a la societat; aquests dos trets, encara que costi entendre, configuren la bidimensionalitat artística que tan bé es veu reflectida en el concepte-imatge de mónada.

La seva crítica més directa, per introduir-nos en les arrels de les quals parteix la seva reflexió sociològica de l'art, és la que denuncia el fenomen de cosificació i objectualització de l'obra d'art, és a dir, aquell fenomen que aposta per un fetixisme de l'obra d'art quan perd la seva «àurea» o «valor de veritat»¹ en una cultura de masses. La crítica remet a la mercantilització de l'art, als simulacres d'originalitat, al «prefabricat d'allò nou» i al pseudoart. En el procés consumista hi ha una sistemàtica dissolució del subjecte en els objectes, en les obres d'art, la qual cosa atempta contra la concepció de l'art com a denúncia, com a protesta, en el fons, com a crítica:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad...
El hecho evidente de que el arte se contraponen a la sociedad y de

1. Si se'ns permet utilitzar aquesta expressió tan benjaminiana. Aprofitem per recomanar l'assaig de W. Benjamin intitulat «L'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica», que es troba a *Art i literatura*, Vic: Eumo 1984.

que además sea un hecho social marca la ley de toda experiencia estética.²

La societat de l'època d'Adorno estava, segons ell, immersa en tot un seguit de contradiccions dialèctiques.

Una de les anàlisis que fa d'aquestes contradiccions dialèctiques es troba en la *Philosophie der neuen Musik*, l'assaig per excel·lència de la seva sociologia de la música juntament amb *Einleitung indie Musiksoziologie*. En la *Filosofia de la nova música* analitza dues manifestacions musicals antagòniques Schönberg i Strawinsky.

L'única via que té la música consisteix en ser l'antítesi de la societat, conservant així la «seva veritat social gràcies a l'aïllament».

El ser de la música es caracteritza per la seva naturalesa expressiva i comunicativa, però avui en dia l'expressió i la comunicació s'autodestruïen perquè la societat de masses, la societat industrial comercialitza tota forma de comunicació tornant-la trivial, alienant-la i transformant-la en una cosa, en un producte de canvi, en un fetitxe. L'única via possible que té l'artista és l'aïllament, el silenci, perquè només així l'artista pot conservar en la seva obra el caràcter de veritat o, si més no el testimoni de l'angoixa que pateix l'home contemporani.

La música d'avui es troba en una dramàtica situació dialèctica. Per romandre fidel al seu destí d'obra musical, de missatge humà, de comunicació entre els homes, ha d'ignorar l'element humà i reconèixer l'element inhumà, la màscara de la inhumanitat.

La música que Adorno agafa com a autèntica i exemplar pel seu discurs és la música de Schönberg i la de l'escola de Viena, perquè és aquesta música la que posa en qüestió la possibilitat mateixa de l'expressió musical, la negació radical de la idea d'obra d'art com a quelcom que segueix una estructura organitzada, acabada i coherent en totes les seves parts...

És una música que obre una esquerda important entre la música mateixa i el públic i que, per tant, és crítica i negativa.

Una vegada s'ha destruït l'obra d'art, segons la idea tradicional que la sustentava, l'art pot sobreviure només com a absurd absolut.

La nova música, que és la de «ser allò altre» respecte la música del passat, s'haurà d'escoltar de manera diferent, adoptant una actitud estètica diferent i una actitud intel·lectual també diferent.

2. Adorno, T.W. Teoría estética. Madrid: Taurus, 1989, p. 296 i 451.

Renegar de l'obra d'art és l'única via que queda a l'artista per poder continuar dient quelcom, per expressar-se dins d'un món trastornat.

La relació música-societat inclou un discurs al voltant del valor estètic de l'obra. De fet, el valor estètic és un valor social en si mateix.

Crítica social i crítica estètica s'impliquen en un joc dialèctic. Un joc dialèctic que està adreçat a determinar les funcions de la música dins de la societat.

La tasca del sociòleg serà doncs la de determinar quines són les funcions que assumeix la música dins de les diferents societats.

La música manté una relació més directa amb la societat quan menys autèntica és. L'obra autèntica no realitza un valor estètic al marge de la societat, sinó representa prioritàriament un valor en oposició a la societat constituïda.

El retrobament que es produeix entre la música i la societat és la tècnica, la tècnica representa el *tertium comparationis*.

Escriu Adorno en la *Einleitung in die Musiksoziologie*:

...en tota música [...] es manifesta la societat en la seva totalitat com antagonista. En la nova música l'antagonisme amb la societat es tangibilitza musicalment com una divergència entre un interès general i un altre individual, mentre que la ideologia oficial prestén que ambdós interessos s'harmonitzin entre si. La música autèntica, com tot art autèntic, o es un criptograma de l'oposició que es dóna, sense reconciliació possible, entre el destí de l'individu i el de la humanitat, o un símbol de la connexió, en qualsevol cas problemàtica, que es dóna entre els antagònics interessos individuals i una totalitat o un símbol de l'esperança de la conciliació sincera. La música té molt a veure amb les classes socials en la mesura en què en ella s'imprimeix a fons la relació de classes...

La música pot assumir una funció estimulante dins de la societat, pot denunciar la crisi i la falsedat vigents en les relacions humanes i desemmascarar l'ordre, el poder constituït.

Cal salvaguardar la música de la cultura de masses, cal corre el perill de veure's convertida en mercaderia, de ser profanada, de perdre el seu caràcter de veritat per quedar reduïda a un simple joc.

Adorno veu dos camins en la música: Schönberg i Strawinsky: dos pols diametralment oposats en el món contemporani. I l'assaig que contempla les dues anàlisi que seguirem ara és *Philosophie der neue Musik* (Filosofia de la nova música). Aquest llibre està dividit en un prefaci, una introducció, i les dues parts centrals, intitolades «Schönberg i el progués» i «Stravinsky i la restauració».

L'art no pot ser mer representant de la societat sinó que ha d'expressar o ser el ferment del canvi d'aquesta societat, per tant doncs, no té sentit fer música amb els patrons d'una societat que no és la de l'època perquè s'ha de manifestar el canvi, els processos socials. Si en el segle XIX hi havia una tendència a la totalitat i imperava en la comprensió estètica del món l'organicisme, ara, això ja no té sentit, no té sentit que s'utilitzin unes formes musicals, com la sonata, la simfonia (o també el del drama musical) si ja no es pot creure en l'aspiració a la totalitat, ni en l'organicisme, sinó en la fragmentació i el progrés. Tampoc cal refugiar-se doncs, en el sistema tonal i en la consonància sinó en quelcom nou, la nova música, la dodecafònica i el serialisme, i en la dissonància.

Les dissonàncies espanten l'home perquè parlen de la seva pròpia condició i per això li són insuportables.

1. SCHÖNBERG I EL PROGRÉS

La música ha dissolt la idea de l'obra *rodona i compacta*, la *Gesamtkunstwerk* i ha tallat la connexió de l'efecte col·lectiu, com havia proposat Wagner. Ha renunciat a la idea organicista de la música, caracteritzat tan bé en la simfonia i en el drama musical, i ha renunciat a aquell reconeixement o catarsi de l'obra d'art per part de la col·lectivitat.

La nova música manifesta l'eternitat del segon, no del conjunt. S'ha passat a l'atomització i fragmentació de l'expressió musical, com també s'experimenta aquesta estratificació i fragmentació atomitzada en el subjecte psicològic i en la societat capitalista.

El material musical segueix els mateixos moviments que el procés social. Per això, el diàleg o discussió del compositor amb el material és també una diàleg i una discussió amb la societat.

Per tant, i tenint present això, el compositor nou exclou del seu material la tonalitat que li ofereix la música tradicional perquè ja no té sentit en la seva societat. I ho fa no perquè els acords i els lligams entre els acords hagin envellit sinó perquè són falsos, ja no compleixen la seva funció.

La música coagulada en l'instant és vertadera com a èxit d'una experiència negativa: reflecteix el dolor real, pensem que estem en un context en què la Segona Guerra Mundial havia fet calamitats contra l'home, pensem en els camps de concentració nazis... i en la utilització que se n'havia fet de la música allà.

Hi ha una necessitat de denunciar tot això i per això la nova música i Schönberg, com el més alt representant, ho comença a fer en les *Obres per a piano opus 11* i en els *Lieder sobre textos de Geòrgia*.

Per anar canviant tot això, hi ha però una etapa de transició que cada vegada es va acostant més a la solució de la composició amb els dotze sons, i és l'etapa expressionista fruit del wagnerisme, però es va desprenent mica en mica d'aquell llegat romàntic perquè ja no expressa passions que pertanyen a l'interior de l'home (psicologisme romàntic o *Gefühlsaesthetik*) sinó moviments corporis.

Aquests moviments es coneixen amb el nom *shocks*, traumes que queden enregistrats en el medi de la música i que són comportaments enfront de la realitat. Pensem també com ho fa Munch en *El crit*. Els vestigis de tot això es troben en l'obra *per a piano opus 19* i en *Erwartung*, compassos 10, 269, i 382. Així, la música adquireix un caràcter social, es passa del subjectivisme i introspecció de la música del XIX que aïllava el subjecte del seu context a la contextualització inevitable del subjecte.

Amb això, es va experimentant un allunyament de la música del sistema burgès que havia pretès la conciliació de l'universal i el particular -en Beethoven es veia clarament, pensem en la *5a Simfonia*. Era una música de l'aparença. La música burgesa volia que sempre hi hagués la mateixa música indiferentment dels canvis socials, però Schönberh, i seguint les paraules de Nietzsche, creu que l'essència de l'obra d'art resideix en poder ser en tots els seus moments també quelcom diferent. Amb la negació de l'aparença i del joc, la música tendeix al coneixement, al coneixement de l'essència de la música i al coneixement de la societat. Aquest coneixement es basa en el contingut expressiu de la música mateixa en què contingut i forma es formen per tal de conèixer el dolor de l'home, els crits de la societat.

Aquests crits manifesten en l'època de postguerra el «discurs solitari», no estem parlant d'una societat comunicativa, ni per tant, doncs, d'un discurs comunicatiu, perquè la societat ha deixat de ser-ho. Així, Schönberh va trobar-se cara a cara amb el caràcter social de la soledat de l'individu, per exemple a *Die Glückliche Hand*: contra el joc i l'aparença.

Schönberg refusa l'obra d'art absoluta perquè en centrar-se tant en ella mateixa, aleshores, deixa de banda l'aspecte social, es buida i no diu res. La música ha de dir quelcom, per Adorno, ha de revelar la soledat com a universalitat, per exemple, el *Cor per a veus masculines op. 35*. Mentre l'art conservi la distància amb la vida no pot sinó refugiar-se en la seva pròpia ombra i immanència formal.

L'obra d'art ha de representar allò que hi ha de veritat en la societat contra l'individu, que reconeix la no veritat de la societat i reconeix fins a quin punt ell mateix és aquesta veritat.

El subjecte de la nova música és el subjecte real, que es troba aïllat en la fase burgesa tardana. Aquest aïllament és el que suposa la dissonància com a fenomen fruit de l'evolució històrica de la música. (Com diria Webern en *El camí cap a la nova música*, la dissonància és fruit d'una cadena lògica de la història de la música). Aquesta dissonància sembla que acabi amb la racionalitat i la lògica

de la composició però encara és més racional, dóna a cada so la seva autonomia, cosa que no permetia la tonalitat i la consonància.

Per trencar amb la idea de totalitat Schönberg utilitza l'oposició i juxtaposició. En Beethoven, no es dóna això però sí que passa en algunes simfonies de Mozart. Podem dir, per tant, que Schönberg no s'aparta de la tradició totalment, agafa d'ella el necessari per manifestar la societat de l'època, tot tenint en compte la dialèctica històrica concreta de la realitat social.

Així doncs, la música de Schönberg no pot ser una música només estètica sinó que ha de manifestar els seus moviments socials, ha de ser una música històrica i el seu destí és, clarament, la música dodecatònica.

El *leitmotiv* directriu de la música dodecafònica és la dialèctica, no ens és d'estranyar, doncs, que la variació fos el principi generador d'aquesta tècnica perquè la variació, recordem les *Variacions Goldberg* de Bach, per exemple, postulen el següent: la insistència de la identitat i la contínua anàlisi d'aquesta en el procés de composició, això dóna com a resultat allò perpètuament nou.

Només en l'obra fragmentària que renuncia a si mateixa s'allibera el contingut crític, la música com a denúncia i com a negació de l'opressió de la realitat. Perquè la música obre el diàleg, és ella mateixa dialèctica amb allò social. Per això, una de les condicions bàsiques per a ser-ho és que tingui un contingut concret, cosa de la qual s'havia anat allunyant la música tradicional, perquè havia advocat per la forma i havia descuidat el seu diàleg amb el social.³

La nova música nega als seus oients la possibilitat de refugiar-se en ella de la realitat inaguantable.

La nova música ha pres damunt seu totes les tenebres i les culpes del món. Tota la seva felicitat es fonamenta en reconèixer la infelicitat; tota la seva bellesa, en sostreure's a l'aparença d'allò bell. Ningú vol tenir res a veure amb ella, ni els individus ni els grups col·lectius. Ressona sense que ningú l'escolti, sense eco. Quan se l'escolta, el temps forma al seu voltant un resplendent cristall, però quan no se l'escolta, la música es precipita en el temps buit, com si fos una esfera que sucumbeix. A aquesta experiència tendeix espontàniament la música nova, experiència que la música mecànica realitza permanentment: l'experiència de

3. Recordem que la música programàtica canvia en la forma clàssica, concretament passa a generar-se una altra forma musical. Renuncia a l'encotillada simfonia i crea una forma molt més lliure: el poema simfònic, perquè aquest pot arribar molt més al públic i, per tant, a la societat.

l'oblit absolut. És vertaderament un missatge a dins d'una ampolla.⁴

2. STRAVINSKI I LA RESTAURACIÓ

Stravinski vol restituir en la música el seu caràcter obligatori mitjançant procediments estilístics.

Vol carregar l'accent de la música sobre la reconstrucció de la música en la seva *autenticitat*, donar-li el caràcter de no poder ser d'una altra manera que tal com és. La música no pot ni ha de tolerar contradiccions, no ha de presentar tensió. Així doncs, ha de ser una música que no convidi al diàleg, que eviti la discussió dialèctica i, per tant, que recolzi l'atemporalitat musical. Per tant, refusa tota intenció i tot significat.

Stravinski està fortament influenciat per la fenomenologia: renuncia a tot psicologisme, experimenta la reducció de tot al pur fenomen, tal com aquest es presenta, ha de deixar una regió del ser indubtable, *autèntic*.

Advoca per abolir intencions i així estimula moviments corporis, no anímics, enlloc de conservar el seu significat. Per tant, renuncia a la societat, l'anul·la, la ignora.

«Art corpori» es converteix en un lema de Stravinski perquè redueix la música a allò físic, per això és tan important la dansa per a ell, utilitza el temps espacial en lloc del temps *durée* (temps psicològic o intern de l'home: partitura de la consciència), si utilitzem la nomenclatura de H. Bergson.

Una figura comuna que agafen tant Schönberg com Stravinski és la del clown a *Pierrot Lunaire* i a *Petruschka*: aquest pallaso, en el primer, manifesta la consciència del l'home solitari que es reabsorbeix a ell mateix. Aquest *pathos* que no és gens present en *Petruschka*. La música s'identifica, en aquesta peça, amb la instància destructora del subjecte, no amb el subjecte. És una música que es priva d'intencions i de la pròpia subjectivitat. Allò que li és característica és el grotesc.

L'obra més significativa i que Adorno té més present a l'hora de fer la seva anàlisi sobre Stravinski és *Le sacré du Printemps* (la consagració de la primavera). Aquesta obra representa d'una manera molt clara la involució del llenguatge musical. Les partícules melòdiques són de tipus diatònic, folklòriques o de l'escala cromàtica, no són mai una successió tonal i restableix, doncs, la tonalitat. Per exemple, la *Danse des adolescentes*.

Al·ludint a allò autèntic, s'experimenta una regressió que comporta l'empobriment dels procediments, amb la ruïna de la tècnica. Stravinski va desenterrar els orígens

4. Adorno, T.W. *Filosofia de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966, p. 107.

de la música evocant la vessant rítmica dels ritus primitius. En ell, modernisme i arcaïsme són el mateix. Stravinski vol instaurar, amb l'autenticitat, un estadi molt anterior en la història, l'estadi mitològic, per tant, amb aquesta regressió nega el progrés i el substitueix per la repetició, per la no originalitat. Anul·la el subjecte i així, liquidant-lo, Stravinsky afavoreix la tendència, preponderant i falsa de la història, de recaure en mites i barbaritats.

Stravinski el que pretén amb la seva música és borrar la història i així abolir tota reflexió, tota introspecció, parar atenció al defora i renegar de l'ànima. Stravinski és el que diu sí a la música i, per tant, no és ni molt menys l'home compromès, responsable, l'home rebel camusià que diu no.

Stravinski fa una «música al quadrat»: reflexe de l'esquerdat, i sense-sentit (tal com fa pictòricament Picasso, segons Adorno), música que utilitza la paròdia: imita quelcom i se'n burla mitjançant la imitació.

La pretensió d'autenticitat queda transferida al comportament autoritari. La desintegració del subjecte li proporciona (a Stravinski) la fórmula per a la integració estètica del món. Potser podria ser autèntic només aquell art que s'hagués alliberat de la idea mateixa d'autenticitat, de la idea de ser com és i no d'una altra manera.⁵

Per a Adorno, només l'art que protesta és art autèntic, això és el que en definitiva constitueix la superioritat vertadera de Schönberg davant de Strawinsky.

5. Idem, p. 157 i 169.