

Revista Electrónica de Investigación en Filosofía y Antropología

NUMERO 8 (julio 2018)

Editor: Decanato de Filosofía. UNED

ISSN: 2340-4442

CONSIDERACIONES SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA DE TH. W. ADORNO

Juan Ramón Búa Soneira

Th. W. Adorno, siguiendo la tradición de Aristóteles, Hegel, Marx y Lukács, denomina como primera y segunda naturaleza. Así, como decía Aristóteles en la obra biológica titulada *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales* (2000), o *Generación de los animales* o, en latín, *De generatione animalum* (727 b 30): “la costumbre es una segunda naturaleza”; por lo que, la segunda naturaleza de los hombres consistía en un hábito (o costumbre) en el que los seres humanos hacían las cosas ya no atendiendo a lo primeramente natural, sino que eran, más bien, habituados a una práctica que se realizaba sin esfuerzo alguno. Algo que ya se había aprehendido en el repertorio de conductas y que se hacía con facilidad porque ya se estaba aprendido, por lo que pasaba a ser una segunda naturaleza. Entonces, en definitiva, tenemos que, la costumbre es una segunda naturaleza humana según el escrito biológico de Aristóteles, tal y como lo traduce Marcelino Rodríguez Donís en el texto “La naturaleza humana en Aristóteles” (2011: 123), en el cual se discuten las teorías eternistas de cuño tomista frente a las teorías mortalistas, a partir de la expresión latina: *intellectus ex foris*, al que se refiere el estagirita.

Jesús Ezquerro Gómez en el texto “La voluntad libre en Hegel” (2009: 147-166) diferencia lo *puesto* de lo *dado* en Hegel, para expresar que la segunda naturaleza hace parte de lo dado sin por ello consistir en lo *puesto*, su opuesto. Es decir, lo *dado* son aquellas cosas objetivamente existentes en la naturaleza como las montañas y los ríos, mientras que lo *puesto* es lo que se ha realizado y materializado. Eso que es objetivo y es objetivado es el espíritu. Lo *dado* y lo *puesto*, lo que está ahí porque sí y lo que está

pudiendo no haber estado, esto es, lo necesario y lo contingente. Así la segunda naturaleza es lo *puesto* y no lo *dado*, existe pero pudo no haber existido así. El derecho (*Recht*), las leyes y las costumbres (lo que era *la segunda naturaleza de los hombres* de Aristóteles) hacen parte de eso que Hegel denomina lo *puesto*. Podríamos añadir que, la música en tanto que costumbre, también hace referencia a lo *puesto*, aunque como objeto sonoro sea, más bien, lo *dado*. Veamos como lo explica Ezquerro: “Hegel utiliza el adjetivo de raíz latina «positiv» (del latín «positus», *puesto*). «Positivo» no tiene aquí el sentido que tenía en el joven Hegel (por ejemplo, en el texto 1795-1796 titulado justamente *La positividad de la religión cristiana*). Allí significaba lo *im-puesto* por la autoridad al margen de la razón. Tampoco se opone a «negativo», sino que significa *puesto*. «Puesto» se dice en alemán «gesetz». Exactamente la misma palabra designa en alemán la *ley*. Con este adjetivo se alude al carácter *objetivo* que reviste aquí el Espíritu. Es decir, el derecho es objetivación o materialización (*realización*) del espíritu. Es por así decir, el espíritu en tanto que *puesto*, es decir, en tanto que plasmado en costumbres, leyes, instituciones, *et cetera*. *Puesto* se opone a *dado*. Lo *dado* es lo que acaece aleatoria, contingentemente; lo que está sin más ahí, porque sí. Lo *puesto* está también ahí, existe, pero *necesariamente*, exigido por la naturaleza o esencia de la cosa. Una montaña es algo *dado*, una pirámide, por el contrario, algo *puesto*. El derecho —escribe Hegel en el §486 de la *Enciclopedia*— es la «*existencia de la voluntad libre*» (*Dasein des freien Willens*). Por ser algo que existe (*da ist*), como las montañas, o las piedras, etc. lo denomina Hegel «una segunda naturaleza» (*eine zweite Natur*). Más aún: En el §146 de los *Fundamentos de la Filosofía del Derecho* (en la tercera parte: *die Sittlichkeit*) podemos leer que para el sujeto, el ser de la sustancia ética —sus leyes y fuerzas— constituye un poder «infinitamente más sólido que el ser de la naturaleza»: El sol, la luna, las montañas, los ríos, los objetos naturales, están *dados*; las costumbres, las leyes e instituciones, por el contrario están *puestas* (Ezquerro, 2009: 149-150). Así, cuando Hegel se refiere en las *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal* a la tarea de la filosofía, señala que cuanto más aprehenda lo *dado* más verdadera es: “La filosofía sólo tiene que aprehender puramente lo que es, lo que ha sido, los acontecimientos y hechos; ella es tanto más verdadera cuanto más se atiene sólo a lo *dado* y, en la medida en que esto no está ahí de modo inmediato, sino que requiere de múltiples investigaciones, unidas también al pensamiento, cuanto más tiene en ello como fin únicamente lo sucedido” (Hegel, 2005b: 45). Así, más

adelante, Hegel se refiere a *lo puesto* en relación a las leyes, al derecho del sujeto, como una actividad puesta por obra de la necesidad humana del siguiente modo: “Las leyes, los principios, no viven ni prevalecen inmediatamente por sí mismos; la actividad que los [pone] por obra y existencia es la necesidad humana, el instinto y además su inclinación y pasión; para que yo convierta algo en hecho y existencia tiene que importarme. Tengo que estar en ello” (Hegel, 2005b: 75).

La música es un componente de la realidad material, de la materia determinada, que se da como ente natural en el devenir histórico. La música o, digamos así, *el nomos de la música* se caracteriza por ser un campo de *aplicación* que está determinado (y se *constituye*) por su contexto histórico y natural, y por los resultados de un proceso que sigue en el momento presente (*realizándose*) en conflicto. Esto no quiere decir que la música esté fuera de unos *resultados y contextos*, debido a que estos surgen de la unificación interna de las identidades sintéticas que, como dijimos, posicionaba a Adorno frente a Bueno en el plano categorial y epistemológico. Ahora bien, más allá de esto, nos disponemos a presentar aquí la diferencia entre la primera y la segunda naturaleza de la música, donde los componentes ontológicos de la materia determinada de esa música mantienen la relación de una dialéctica entre la naturaleza y la historia.

En este sentido, a la música, además de su primera naturaleza específicamente autónoma, física, sensible, objetiva y material, le pertenece una “segunda naturaleza” (Adorno, 2005b: 178, 189, 212, 233, 340, 354; 2005a: 45, 73 83, 271, 328; 2006: 70, 125, 256; 2008a: 138, 298, 345; 2008d: 450; 2009a: 58, 125, 216, 141, 316, 319, 398; 2011:146, 167) (Adorno y Horkheimer, 2007: 35, 81, 186, 219, 307), siempre más ligada al carácter fetichista, suprasensible, aparente, ideológico y envolvente de lo social, político y económico, que se sitúa, sobremanera, en un orden de relevancia *apariencialmente* primero. La “segunda naturaleza” queda definida en relación a la “primera naturaleza” en la *Introducción a la sociología de la música* del año 1962, cuando Adorno apela a que:

El público de la vida musical internacional es homogéneo en su ingenuidad versada: una cultura que no es demasiado cara y cuyo aparato propagandístico se inculca a la humanidad es degustada sin hacer muchas preguntas, como algo que se otorga; de manera fetichista, la segunda naturaleza aparece como la primera. (...) Los hábitos de escucha son probablemente no tanto conservadores como concertados con el carácter tecnológico. (...) La vida musical internacional actúa de manera reaccionaria menos por sus contenidos específicos que por su relación no cuestionada con la cultura y el mundo en el que prospera (Adorno, 2009a: 316).

El carácter tecnológico y de mercancía que la música popular ofrece a los oyentes de la vida musical internacional sirve de molde comercial y de *estereotipo* sociológico para agrupar a todos sus oyentes en un determinado tipo de patrón social homogéneo (i. e., *im-puesto*) asociado al tipo de música. De esta forma, la música los mantiene unidos como a esclavos remeros que sólo bajan la cabeza para recibir las órdenes que se les piden como en el argos de Odiseo. La escasa discusión acerca de los contenidos específicos de la música deja camino al conformismo de la masa a una escucha con no relativas funciones socio-económicas y políticas.

Así bien, siguiendo a Adorno, tenemos estos dos conceptos de naturaleza de la música. La primera naturaleza de la música, se entiende, generalmente, como un campo autónomo con normas propias del propio material musical que suena, de la composición y de la técnica musical a nivel temporal (*ocupada* espacialmente mediante sonido y silencio) y del carácter lingüístico articulatorio (la ejecución fonética), a la vez, aconceptual, acategorial (no científica) y, si se quiere, *prerracional*; esto es, en el sentido en que no es un lenguaje completamente significativo y conceptual pero que se produce mediante unos contenidos (reales) fonéticos y técnicos propios. Esa primera naturaleza se refiere al objeto musical concreto en cuanto que suena al margen de la mistificación ideológica que se le superpone (la segunda naturaleza), esto es, tal y como suena el objeto sonoro en *positivo* sin verse reducido a ningún tipo de trampa metafísica o *fantasmagoría*. Desde luego, para describir estas dos naturalezas de un modo disociado, es necesario no caer en la tentación apriorística de cancelar la mediación dialéctica en la mera descripción analítica formal de elementos, ya que en la realidad uno no se da sin lo otro.

Ahora bien, para entender ese juego dialéctico del concepto de la primera y la segunda naturaleza es preciso, previamente, ver cuál es el papel que cumple cada componente distintamente, aunque, por supuesto, entendiéndolos como factores operatorios conjugados en un mismo proceso *en ejercicio*. Entonces, cuando hablamos del concepto de primera naturaleza en un sentido objetivo, se trata de: la física del sonido (primer género de materialidad de Bueno, estratos orgánico e inorgánico de Hartmann, etc.), la duración concebida musicalmente y que está sonando en el instante en que se ejecuta, el silencio que forma parte de toda la envoltura de esas producciones sonoras (igualmente necesario), las técnicas compositivas en sí mismas, los instrumentos y los

materiales musicales utilizados. Esta primera naturaleza, para determinarla con mayor concreción es preciso disociarla del lenguaje, para conocer así lo que resta de lo conceptual y lo que también es verdaderamente sonido musical; esto es, saber distinguir en sentido crítico qué es música y qué es lenguaje, qué similitudes guardan y en qué se diferencian.

Por otra parte, como dijimos, tenemos el concepto de segunda naturaleza de la música, el cual se refiere a su *inscripción* ideológica y mítica en el campo social y cultural que dota a la primera naturaleza de un aspecto externo y *negativo*, esto es, el fetichismo, la apariencia que *imita* a lo real, el nivel superestructural, el objeto de la sociología de la música como tal; digamos, el *resultado* del contacto de la música con el espectáculo, propaganda, publicidad, industria cultural y la economía de mercado. Así, el *fetichismo de la mercancía* musical estaría formado por el resultado de pasar la primera naturaleza por la segunda. La segunda naturaleza reviste a la primera naturaleza al pasar los productos musicales por productos mercantiles y objetos del mercado, en tanto que, este, prepara las condiciones de necesidad del consumidor por vía de los medios de comunicación de masas en la *vida de la música internacional*.

Dicho esto, en este punto vamos a hablar de la primera naturaleza de la música respecto a un problema fundamental de los contenidos de verdad que se configuran de un modo complejo en su forma. Como en los próximos puntos nos vamos a ceñir más detalladamente a los contenidos fundamentales de la primera naturaleza de la música; ahora, vamos a centrarnos en un debate, no menos importante, que relaciona a la música con el lenguaje. Por ende, lo primero para ello es preguntarnos qué hace que la música sea un lenguaje y si lo es o no. Así, partiremos de las siguientes preguntas: ¿Puede la música ser estudiada sintáctica, gramatical y semánticamente al modo del lenguaje oral y escrito? ¿Contiene en sí misma, la música, un campo de representación al que corresponden, *adaequatio intellectus*, sus sonidos? ¿Es posible determinar objetivamente las referencias reales de este campo de representación en el que se organizan los sonidos musicales? ¿El lenguaje musical es conceptual? ¿Funciona a través de conceptos que se *dicen* a través de la música? ¿Qué nos *dice* la música?

A esta pregunta, responde poéticamente Bataille: “la existencia animal, que mide el sol o la lluvia, se burla de las categorías del lenguaje” (Bataille, 1981: 79). Con esto, tenemos ya un punto de partida para el desarrollo crítico de Adorno con respecto a la

negación de la música como lenguaje. Desde luego, sobre esta cuestión queda mucho por matizar, pero como introducción al *tema* podríamos, también, centrarnos en la obra de Barthes (publicada con posterioridad a su muerte) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (1985). Acerca de esta cuestión sobre el lenguaje y la música que *escapa y huye* al mismo, es importante comprender a Barthes cuando dice: “queríamos abolir el significado, y por tanto, el signo; pero el significante subsiste, persiste, incluso cuando ya no remite aparentemente, a nada” (Barthes, 1985: 244). Ese mero significante que queda es el ejercicio de la música como *phoné* y sonido (concepto de la primera naturaleza de la música), es decir, el acto de ejecución material ordenado (como forma consonancia o forma disonancia) que el oyente percibe a través del sentido auditivo. Por tanto, la música se realiza como objeto sonoro y físico (a través de ondas sonoras, vibraciones, potenciales de acción, etc.) *antes* que como una percepción procesada cognitivamente por el sujeto operatorio humano.

El efecto de rebote de las ondas sonoras generadas debido a la vibración del cuerpo fónico llegan sensualmente al tímpano, yunque y martillo del oído penetrando al sentido auditivo como un estímulo físico que procede del exterior del sujeto operatorio humano, a pesar de que también él mismo pueda emitirlo internamente (a través de la voz, p. e.). Una vez entra el sonido (estímulo sensorial) se procesa neuropsicológicamente (p. e., los neurólogos *localizacionistas* que trabajan con potenciales evocados dicen que en el hemisferio cerebral izquierdo hay más actividad que en el derecho, aunque en algunos casos el cerebro funcione como un *todo*), el sonido se recibe como sensación patente de la *cosa* sonora, y pasa a ser una *cosa* percibida a la que se puede dotar de significado póstumamente a través del lenguaje. Además, como dice Hartmann, esa sucesión de sonidos percibida no se escucha como una totalidad unitaria de la música a la vez, es decir, el oyente humano no tiene la capacidad de abarcar simultáneamente todo el objeto sonoro sino que lo hace sucesivamente, siguiendo algo así como una *serie* temporal, segundo a segundo, según se va prolongando en el tiempo el sonido musical.

Ahora bien, Adorno, a esta explicación anatómica, *cerebrocéntrica*, neuropsicológica, fisiológica y fisicalista (p. e., electromagnética, ondulatoria, vibracionista) la entiende, desde un punto de vista filosófico, como *materialismo vulgar*. Esto es, en el sentido de que este saber material-objetivista (científico y positivo) solo se ciñe a la realidad del sujeto como objeto físico de un modo parcial, es decir, que no agota

ni la realidad del sujeto ni la del objeto. Ahora bien, desde luego, esto no quita que en cuanto que racional y material, el sujeto operatorio ejercite a la vez sus propios conceptos, categorías, ciencias, teorías, ideas, doctrinas, etc. hacia la música. Veamos, dicho esto, como lo expresa Adorno en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*:

En la medida en que no procede inmanentemente y no simplemente predica, la crítica idealista del materialismo gusta de servirse de la doctrina de lo inmediatamente dado. Hechos de la consciencia deben fundar, lo mismo que todos los juicios sobre el mundo de las cosas, también el concepto de materia. Si, conforme al uso del materialismo vulgar, quisiera equipararse lo espiritual a procesos cerebrales, entonces las percepciones sensibles originarias, se sostiene idealmente en contra, deberían ser de procesos cerebrales, no por ejemplo de colores. La indiscutible astringencia de tal refutación se debe a la grosera arbitrariedad de aquello contra lo que polemiza. La reducción a procesos de consciencia se deja tutelar por el ideal cientifista del conocimiento, por la necesidad de corroborar sin fisuras metódicas la validez de las proposiciones científicas. (...) Posteriormente, bajo el dictado del control de validez y por necesidad clasificatoria, los hechos de la consciencia se distinguen de sus sutiles pasos de frontera, sobre todo los que llevan a las inervaciones corporales, que contradicen la pretendida firmeza de aquellos. Concuera con ello el hecho de que ningún sujeto de lo inmediatamente dado, ningún yo al que esto le sea dado, es posible independientemente del mundo transubjetivo (Adorno, 2005a: 184-186).

Con esto, tenemos que Adorno entiende que haya, como posibilidad, una explicación científica y positiva de la parte material del sujeto (en cuanto objeto) y de sus procesos cerebrales, a pesar de que, por supuesto, esta sea una visión parcial de lo que define al sujeto. Entonces, el sujeto en cuanto objeto, es decir, en cuanto cuerpo con *vida orgánica* que forma parte de lo *dado* en la *naturaleza primera*, se hace aquí objeto de investigación científica. Así, una visión *neurológica* (p. e., localizacionista) puede explicar distintos procesos a nivel fisiológico del sujeto, pero cuando intenta explicar los contenidos inmanentes de la percepción, memoria e, incluso, atención, el problema se mezcla con contenidos de índole más social-cultural que influyen como parte de un mundo más objetivamente *puesto*, en tanto que “transubjetivo”, como apela en este texto Adorno. La memoria ecoica estudiada por un neuropsicólogo o por un psicólogo del *área de procesos básicos* no comprende la *totalidad* del problema de la memoria en lo que se refiere a los contenidos de esa memoria procedimental, operativa, declarativa (semántica, episódica, a corto plazo, a largo plazo, etc.), sino en tanto se produce actividad a un nivel cerebral y físico (*imput*), es decir, *positivo*. La experiencia del color y del objeto sonoro no se reduce al tipo de actividad cerebral, de ser así, tal y como dice Adorno, se cae en un *materialismo vulgar* (i. e., reduccionismo fisicalista) que, en base a reacciones corporales

individuales, intenta integrar a toda la faz de la sociedad bajo sus conclusiones generalizadas.

Adorno, no se centra tanto en cómo se da el proceso de emisión de la música, ni nos aporta explicaciones fisicalistas centradas en el objeto sonoro, ni en la diferencia física de la música y el ruido si la hubiere y de qué modo se daría. Adorno, tampoco muestra un enorme apoyo por el manifiesto ruidista titulado *El arte de los ruidos* escrita en 1913 por el futurista italiano Luigi Russolo, ni por la teoría de los compositores de música concreta como Pierre Henri Marie Schaeffer, en la obra a quién siguió Pierre Boulez después de ser alumno del dodecafónico Olivier Messiaen. Adorno no estaba convencido del todo, de dar un paso con respecto a las teorías objetivistas que estaban derivando de las líneas abiertas por la música dodecafónica y serialista. Quizás por mantenerse alejado de eso que en la *Dialéctica negativa* criticaba como la posición del “materialismo vulgar” pero aplicado a la música, esto es, la reducción llevada al extremo de la música en su fijación fenomenológica por el *objeto sonoro*, en sus aspectos más ceñidos a la vibración, onda, estímulo, etc.

A Adorno no parece convencerle del todo esta explicación excesivamente objetivista de la música (p. e., informal, concreta, a-serial, ruidista, electrónica, etc.) en la que derivó, a su modo, el grupo de compositores franceses y alemanes que conoció en persona en los cursos de verano de Darmstadt. Estos nuevos compositores discutían con Adorno sobre la necesidad de abandonar el serialismo y, con él, toda la naturaleza subjetiva, *psico-lingüística* y abstracta de las formas: figura musical, nota, tono, escala, intervalo, armonía y melodía, para componer con nuevos objetos sonoros que traten al ruido y a la música en una conjugación sin igual. Así, Adorno parece posicionarse en un nivel de análisis más intermedio, esto es, no desplaza al sujeto hacia un materialismo grosero objetivista donde los objetos sonoros son escogidos directamente de la realidad cotidiana que, al fin y al cabo, está afinada igualmente en algún tipo de tonalidad. Hay aspectos del sujeto que, incluso a nivel técnico-compositivo, son irrenunciables porque ejercen una *mediación* imprescindible con el objeto. Ahora bien, cabe reconocer lo interesante y necesario del estudio de objetos materiales musicales del ambiente, de la calle, de los motores, de los coches, de los aparatos eléctricos, de los golpes de las máquinas o de las alarmas de los nuevos dispositivos informáticos.

A este respecto cabe mencionar un pasaje introductorio del texto de 1960 titulado “Actualidad de Mahler. En el centenario de su nacimiento”, incluido en *Escritos musicales V*, en el que Adorno parece discrepar de estos nuevos procedimientos en los que el progreso musical todo lo permite con el fin de innovar compositivamente. Esto es, que por el hecho de que estos nuevos compositores *objetualistas* traigan a colación nuevos estratos de material sonoro, esto no quiere decir que esos sonidos estén al margen de lo que ya es familiar al oído, también físicamente hablando, en cuanto a timbres, tonos, melodías, etc. La posición que adopta Adorno ante la nueva generación de compositores franceses se deja ver con un tono crítico hacia estos innovadores del progreso apoyándose en la tesis del compositor francés Messiaen:

El concepto de progreso en la música es muchas veces tratado de manera grosera, cuando no se lo difama directamente. Se lo ve unilateralmente bajo el aspecto de la liberación de estratos de material siempre nuevos, del desarrollo de procedimientos cada vez más adecuados a estos estratos, de la creciente integración del componer. Pero si es acertada la observación de Olivier Messiaen según la cual tal modernidad ha alcanzado hoy en día su techo, entonces ningún hallazgo, ningún mero procedimiento puede ya legitimarse únicamente por la novedad. Todos esos hallazgos caen en un espacio ya delimitado por el oído (Adorno, 2011: 251).

Ahora bien, en el texto “Dificultades” (texto pronunciado en una conferencia para Radio Bremen el 5 de mayo de 1964) de los *Escritos musicales IV*, el mismo Adorno parece no cerrar los oídos del todo a estas nuevas generaciones de compositores más azarosos y revolucionarios que derivaron la evolución de las técnicas de la llamada *música contemporánea* en un sistematismo cada vez más objetivista de las fuerzas productivas musicales. Esto se puede ver cuando dice en este texto:

Por otro lado, las objeciones reaccionarias no se las debería despachar de manera apologetica, sino aprender de ellas la medida de lo correcto con que tan a menudo aventajan al mediocre liberalismo progresista cultural. La evolución objetiva del material musical y de los procedimientos musicales —podría decirse: el nivel de las fuerzas productivas técnicas de la música— ha tomado incuestionablemente la delantera sobre la evolución de las fuerzas productivas subjetivas, es decir, de la forma de reacción de los compositores mismos. La invención de muchos principios y sistemas técnicos de los últimos cuarenta años habría que entenderla desde cierta distancia como un intento de compensar la desproporción entre el nivel objetivo de la música y lo que, de manera laxa, yo llamaría la musicalidad subjetiva (Adorno, 2008a: 278).

Precisamente, en este mismo texto Adorno quiere demostrar que lo que se está ocultando justamente, ante el triunfo musical de las fuerzas productivas objetivas es al

sujeto, y a esto, que denomina como la *categoría de la exoneración del yo debilitado*. Añade Adorno más adelante: “Hoy en día, precisamente en las brechas entre reacciones subjetivamente musicales y nivel tecnológico objetivo lo único que se oculta es fácilmente la debilidad del sujeto” (Adorno, 2008a: 284). Asimismo, existe una anécdota sobre el momento en que Adorno tiene contacto con alguno de estos nuevos jóvenes compositores en los cursos de verano en Darmstadt, donde conoció al crítico y teórico de la música Heinz-Klaus Metzger (con el que discute en 1957 la autonomía de la nueva música frente a la música *informelle* y concreta), junto con Edgard Varèse, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, cuyo crítico era gran elogiador de este último. Además, Metzger, gran comentarista de John Cage, defendía todo ese movimiento de la *aleatoriedad* composicional que integraban los compositores de esta “música a-serial”, también denominada *música informal*. Sobre esto, comenta Adorno, en el texto titulado “Dificultades” de los *Escritos musicales IV*, lo siguiente:

Me acuerdo de un joven compositor que en Darmstadt, hace ya quizá catorce años, me trajo una composición que se me representó como el más loco de los galimatías. No se podía en ella distinguir un arriba y un abajo, un delante y un detrás, una consecuencia y una premisa: ninguna articulación comprensible del fenómeno. Cuando le pregunté cómo conectaba todo aquello, cuál era el sentido musical de una frase, dónde empezaba y terminaba y por los demás momentos estructurales elementales similares, el joven me demostró que tantas páginas más tarde había una pausa que correspondía a una nota concreta que se encontraba aquí y otras cosas por el estilo. Había verdaderamente reducido el todo (...) a un problema aritmético que incluso podía estar bien resuelto — a mí me resultaba demasiado aburrido repetir el cálculo—, pero que desde luego no se transformaba ya en contexto musical alguno reconocible y convincente. El sujeto al cual la música, a falta de un espacio social, está retroproyectada y que debería quedar exonerado por todos estos recursos, queda no sólo exonerado, sino virtualmente extirpado. Pero con ello también los controles que él ejerce y que participan en la constitución de la objetividad musical. (...) Se somete a unas leyes que le son ajenas y que le es difícil cumplir. Pero la música de ahí resultante se convierte en algo sordo y huero. Se produce literalmente lo que hace años pronostiqué como envejecimiento de la nueva música. (...). John Cage entró de rondón en esta situación de lo serial; ésta explica el extraordinario efecto que produjo su principio del azar, lo que todos ustedes conocen bajo el nombre de aleatoriedad, quería evadirse del determinismo total, del ideal musical integral, obligado, de la escuela serial. (...) Pero el principio del azar lanzado por Cage resultaba también tan ajeno al yo como su aparente contrario, el serial; también él se incluye en la categoría de la exoneración del debilitado yo. El azar puro rompe ciertamente la obtusa necesidad sin salida, pero es tan exterior al oído vivo como ésta. Cage formuló en una ocasión de manera muy consecuente que cuando se oye a Webern nunca se oye más que a Webern, pero en verdad no se lo quiere oír a él, sino al sonido. Con lo cual propugna tanto una objetividad casi fisicalista, cósmica, como era la de la música serial. Eso se explica también, dicho sea de paso, que tantos compositores seriales se pasaran sin dificultad al principio del azar. (...) Contra las técnicas de exoneración habría que defender a el ideal de lo que Heinz-Klaus Metzger ha llamado

lo «a-serial» y para lo que ha propuesto la expresión «música informal». (...) Mencionaré al menos algunos modelos de las dificultades que se oponen también al ideal de lo informal. En las composiciones más progresistas y alertas se encuentra hoy en día abierta una discrepancia entre los bloques adosados, por así decir estratificados, que a menudo están en sí asombrosamente contruidos, y la estructura global; como si ninguna mediación condujera de los detalles inauditamente articulados a la totalidad construida de modo igualmente grandioso (...). Falta mediación tanto en el sentido banal como en el estricto. En el banal: faltan enlaces entre los sonidos individuales, en los que todo se concentra. (...) En el extraordinario crecimiento de los medios compositivos se puede constatar una especie de regreso a la homofonía. Se suman, como he dicho con una expresión de Boulez, bloques, pero se trazan líneas. Apenas se forman tensiones armónicas, ni armonías complementarias, ni trazados lineales monódicos y mucho menos polifónicos (Adorno, 2008a: 289-292).

Dicho esto, puede resultar *sorprendente* que Adorno en el 1957 haga un movimiento de repliegue, y a la vez de asimilación, tal y como aclara Marina Hervás en su tesis doctoral, ante el objetivismo de estos compositores de música informal, música a-serial y/o música concreta. El objetivismo y el subjetivismo, no se entienden aquí desde un punto de vista estrictamente político ni sociológico sino propiamente musical y filosófico. La cuestión es paradójica, ya que es como si los músicos, en este momento histórico, estuviesen más cercanos a un punto de vista objetivo y positivo que subjetivo, y a unos habría que equilibrarlos con un brazo en la balanza y a otros con el otro. El contrapeso dialéctico negativo en estos casos es evidente, pues el materialismo objetivista musical de la música informal pretendía eliminar el contenido de verdad construido por el sujeto (i. e., la fuerza productiva musical) y la *musicalidad subjetiva* respecto a la tarea compositiva. Así, ya no se trataría de escuchar a Webern o a Berg (o una nota o un tono) sino de escuchar justamente sonidos (i. e., objeto sonoros); por lo que, fracasa con ello la tarea del sujeto en tanto compositor y autor, a la vez que sus términos musicales tradicionales. Pero ante tal aspiración de estos compositores, Adorno no parece estar decidido a enterrar, ocultar y *exonerar* al sujeto y a echar por tierra los esfuerzos de la nueva música tan fácilmente. Más bien, Adorno se vincula negativamente hacia un determinado modo de proceder con esos materiales que se hace inviable sin tener un pie en lo tonal-subjetivo (serial) y otro en lo sonoro-objetivo (a-serial). De irse de lo serial a la música informal y concreta ya nos acercamos demasiado a un *azar puro*, que no se deja dominar y que no permite mostrar la operatoriedad y el *gesto* del sujeto en eso que *elabora* cuando compone. En el serialismo y en el dodecafonismo aún queda un papel reservado propiamente al sujeto compositor ya que, al trazar ciertas líneas, compagina la forma disonancia y consonancia voluntariamente, es decir, combina el trazado monódico con el

polifónico y hasta el sonido con su más puro silencio como lo demostró John Cage.

Para Adorno, parece necesario contrabalancear negativamente ese objetivismo *irrefrenado*, cercano a un fisicalismo musical, debido a que no se trata de componer usando bloques sino líneas, es decir, mantener el trazo de la línea melódica y el sentido orientativo de cierta armonía que juega con tensiones (acordes y melodías) que la hacen tambalear, pero que de algún modo permanecen en la estructura y *armadura* del compositor. De hecho, el propio compositor es quién decide que la heterogeneidad temporal de la forma disonancia *supere* auténticamente a la homofonía tonalística, pues, dejarse llevar por esa objetividad sonora puede hacer caer a tales objetos sonoros en una *homofonía sin límites* en el sentido en que adopta igualmente la forma tonal propia del lenguaje de la tradición musical. Es decir, en la *vida extramusical*, en la que tanto interés tienen estos jóvenes compositores con los que Adorno mantiene correspondencia (p. e., con Metzger y Ligeti), hay ciertos sonidos que entroncan perfectamente con la ejecución del sistema tonal, esto es, están cortados por ese mismo patrón y repetirlos en las propias composiciones puede resultar una vuelta a lo anterior. Al fin y al cabo, los objetos sonoros son susceptibles de afinación, su recogida del campo mundano de los sonidos en su naturaleza concreta puede transportarse a un lenguaje musical tonal que asocia (no sin complejidad) el sonido a la nota.

Algunos de estos compositores como el francés Pierre Boulez, acabarán pasando de una primera etapa dodecafónica a una más *concretista*, consiguiendo así una mayor libertad compositiva que, al modo de John Cage, alcanzan el principio de aleatoriedad, pero a la vez un alejamiento del uso consciente de las técnicas y del manejo melódico-armónico subjetivamente configurado (mediante notas, figuras, escalas, series, etc.). Adorno explica en su texto “Sobre el estado de la composición en Alemania” de los *Escritos musicales V* cómo la enseñanza de la técnica dodecafónica fue enseñada en Francia y cómo empezó lo que en su actualidad iba a ser la nueva *querelle* de la, hoy llamada, *música contemporánea*:

(...) hasta la erupción del Tercer Reich pasó por especialidad alemana y austríaca, la atonalidad consecuente y su sistematización como dodecafonismo, se ha difundido por toda la tierra después de la Segunda Guerra. Precisamente ésta, en virtud de su racional principio constructivo, hizo que desaparecieran los estilos nacionales. La internacionalización de la música es una función de esa evolución alemana del material musical que, junto con el ideal de un trabajo motivico-temático de gran alcance, hunde profundamente sus raíces en la tradición alemana. Las conexiones pueden en gran

medida determinarse personalmente. El alumno de Webern René Leibowitz ha enseñado en París la técnica schönbergiana y ha hecho consciente la obligación en ella imperante de que se adoptara en Francia, por primera vez más allá de la frontera lingüística alemana. A la inversa, el desarrollo ulterior de la técnica schönbergiana hasta convertirse en «serial», es decir, la inclusión de todas las dimensiones concebibles en el proceso constructivo, ha partido de París, de Olivier Messiaen, y de ahí, en especial por mediación de Pierre Boulez, ha vuelto a repercutir en Alemania. Por supuesto, ya estaba preformada en la técnica del ritmo temático de Berg y en el estilo tardío de Webern (Adorno, 2011: 140-141).

En otro texto titulado “Sobre la relación actual entre filosofía y música” de los *Escritos musicales V*, Adorno vuelve sobre esta relación entre Boulez y Messiaen, ahora ya con una crítica mucho más incisiva, en la que llega a comparar la estaticidad musical de Stravinsky con Boulez, en defensa de Schönberg:

De ahí que a Schönberg lo ataquen por ser demasiado subjetivo no sólo los neoclasicistas. Precisamente lo que de su música se parece a los seres humanos, aquello en lo que aun con fracturas comunica con la tradición, para los fanáticos de la objetividad que surgieron de su escuela representa un resto de arbitrio. Así pues, el compositor francés Boulez, discípulo de Messiaen, ha elaborado un sistema en el que las relaciones rítmicas deben incluirse estrictamente en la totalidad de la construcción. Al final, todos los datos fundamentales sonoro-psicológicos de la música, la altura, la cualidad del tono, la intensidad, la duración, el timbre, por así decir se inventarían y combinan sistemáticamente en contrastes y continua modificación de todas las posibilidades que permiten. La meta final es que se neutralicen mutuamente. Así debe resultar, de una manera en absoluto tan diferente de Stravinsky, una especie de equilibrio estático. La música que de ello resulta (...) suena como si sólo se compusiera de sonidos individuales disociados, deja la impresión de lo abstruso, y el estado de ánimo que al menos en no pocos de ahí se genera sería a buen seguro, según la teoría subyacente, un mero mal entendido. Aquel cuya capacidad para comprender música está formada de modo profundamente lingüístico-musical puede, ciertamente, reconocer la muerte del elemento lingüístico en la música, pero no consumar positiva y espontáneamente la transición a una música depurada de todo lenguaje. Sin embargo, por de pronto la abstrusidad del objeto parece más verosímil (Adorno, 2011: 180).

Boulez, así como Stockhausen, fueron alumnos de Olivier Messiaen (de los pocos compositores actuales que componen *música sacra contemporánea*) en el conservatorio de París, en los cursos de armonía y de análisis musical. Luego, estos compositores dejan a su maestro Messiaen y se unen a Schaeffer (y también a E. Varèse), que venía del mundo radiofónico, y cambian de bando, tal y como se explica en la obra *Techno rebelde. Un siglo de música electrónica* (Kyrou, 2006: 54). Schaeffer tiene como tesis principal el rechazo a todo apriorismo musical, por ejemplo, de partir de tono alguno, pues, ya no se trata simplemente de la crítica al sistema tonal y al sistema tradicional que funcionaba por tonos sino que, mediante el dodecafonismo y el sistema de series de tonos

consecutivas sin repetición, tampoco se llegaba a ese culmen experimental constructivista del progreso musical. La tesis *objetualista* es la siguiente: el tono, *en sí* mismo, supone una intencionalidad subjetiva del lenguaje transferida a la música, por lo que hay que eliminar el sujeto como apariencia subjetiva del proceso de escucha musical, para poder así recibir el objeto sonoro en su maximización perceptiva. Ahora, se trata de apreciar una música concreta basada en la escucha activa del objeto sin distracción hacia un tipo de escucha inactiva centrada en referencias semejantes al lenguaje que nos llevan a la distracción de las alturas, timbres, presiones y velocidades que se dan en un *contexto* sonoro concreto.

En el libro tercero del *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer pasa a definir la noción de objeto sonoro, para la cual va a tomar como referencia filosófica a Husserl; así, entenderá que después de la experimentación y de las pruebas empíricas se alcanza la filosofía en el sentido fenomenológico. Así lo dice:

La noción de objeto sonoro, aparentemente simple, nos obliga rápidamente a apelar a la teoría del conocimiento, y a las relaciones del hombre con el mundo. (...) Durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de fenomenología sin practicarla. Pero sólo después hemos reconocido la concepción del objeto que postulaba nuestra investigación, sin la heroica exigencia de precisión que Edmund Husserl preconizaba y que estamos lejos de pretender. Resumiremos aquí someramente lo que creemos necesario para situar lo que se entiende, en un sentido restringido, por objeto sonoro (Schaeffer, 2003: 159).

Con esta filosofía originaria, Schaeffer, y con él alumnos suyos como Pierre Henry (con el que compone conjuntamente la *Sinfonía para un hombre solo* en 1949-50) o el mismo Boulez, a quien cita en esta obra (Schaeffer, 2003: 302, 306), se adentran en el campo del análisis fenomenológico de los ruidos concretos de la calle, por ejemplo: objetos sonoros producidos por el agua, tormentas, vientos, chispazos eléctricos, motores de coches, aviones, barcos, etc. Ahora bien, esta fenomenología musical se aparta del fisicalismo en sentido estricto que, para Schaeffer, hay que diferenciar entre el objeto sonoro que se escucha y la señal que mide el físico a través de ciertas velocidades detectadas por un instrumento de medición. Dice Schaeffer:

La señal física, en realidad no es *sonora*, si entendemos por tal lo que capta el oído. Es el objeto de la física de los medios elásticos. Su definición es relativa a las normas y al sistema de referencia de ésta como ciencia fundada, al igual que todas las físicas, sobre la percepción de ciertas magnitudes, en este caso, desplazamientos, velocidades, presiones (Schaeffer, 2003: 164).

Esto es, el objeto sonoro para un físico es una apariencia subjetiva de la señal física real, pero para Schaeffer, la investigación del físico corre el riesgo de caer en un error de perspectiva, ya que ve en el mundo exterior el origen de las percepciones. Así lo explica:

Víctima del error de perspectiva ya denunciado, que ve en el mundo exterior el origen de las percepciones, no le queda más remedio que plantear la señal física desde el principio y considerar la audición como su resultado y el objeto sonoro como una apariencia subjetiva. Este es el esquema que acepta implícitamente cuando aplica directamente al objeto sonoro los datos recogidos sobre la señal física, creyendo que así se aproxima mejor a lo real. Pero olvida que *es el objeto sonoro, dado en la percepción, el que designa la señal a estudiar*, y que no podría ser reconstruido a partir de la señal. La prueba está en que ningún principio físico le permite, no ya distinguir, sino tener idea de los tres sonidos *do, mi sol*, contenidos y mezclados en algunos centímetros de banda magnética. Sólo nos queda advertir que la decisión de escuchar un objeto sonoro, sin otro propósito que el de oírlo mejor y mejorar con cada escucha, es más fácil de enunciar que de poner en práctica. La mayor parte del tiempo, como hemos visto, mi escucha contempla *otra cosa*, y sólo oigo indicios o signos. Incluso si me dirijo al objeto sonoro, mi escucha será en un primer estadio una *escucha por referencias*. Dicho de otra manera, por más que me interese por el propio sonido, en principio seré incapaz de decir algo que no sea «es el galope de un caballo», «es una puerta que chirría», «es un *si* bemol de clarinete», «son 920 períodos por segundo» o «es diga diga». Cuanto más hábil me haga en la interpretación de los índices sonoros, más me costaría oír los objetos. Cuanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta *oírlo*. En relación a esas escuchas por referencias, la escucha del objeto sonoro nos obliga a una toma de conciencia. ¿Cuáles son las percepciones que he sacado de esos indicios? ¿Cómo he reconocido esa voz? ¿Cómo describir en un plano puramente sonoro un galope? ¿Qué es lo que he oído exactamente? Tengo que volver a mi experiencia auditiva y retomar mis impresiones para encontrar, a través de ellas, información sobre el objeto, no ya sobre el caballo. Esto nos podría hacer creer que el solfeo se ha vuelto hacia la subjetividad (Schaeffer, 2003: 164-165).

Se apela aquí a la música entendida como un sistema de referencias que se dan lugar a significados que están determinados por notas y figuras musicales, las cuales, a la vez, se refieren a formas de tocar un instrumento, prácticas musicales concretas y despliegue de habilidades motoras, más que a la referencia del objeto sonoro (original) que se escucha. Es decir, que la notación y el solfeo son una vuelta al contenido del sujeto al implicar mayor abstracción de la realidad y del objeto sonoro, y esto es así, debido a un sistema de códigos referenciales que condicionan nuestro hábito de escucha. En el solfeo ocurre algo que puede resultar semejante a cuando leemos un libro y representamos un tipo de lenguaje-objeto en relación con lo fonético (i. e., al uso y la re-producción sonora del mismo). Aunque, realmente, esto no sucede de modo alguno, lo escrito en la partitura no es exactamente lo mismo que lo que suena (como un hecho real) porque el

objeto al que hace referencia el lenguaje musical no tiene un *significado* distinto de lo que sonoramente produce ese mismo *significante* del lenguaje.

La cuestión para los músicos que seguían a Schaeffer era: ¿cómo hacer que todo este ruido envolvente pueda servir como material musical para establecer un nuevo modo de construcción musical concreto, y a la vez, fenomenológicamente directo y real? Frente a toda esa filosofía de la nueva música que englobaba de manera subjetiva un serialismo que seguía prendido del *dictado del tono*, era preciso buscar una forma de percepción activa de los objetos sonoros externos que permitiese cierta estructura musical para poder ser percibidos activamente.

Pero Adorno, quien conocía de primera mano la fenomenología alemana de la época, no se deja convencer del todo por ella (i. e., implantada como filosofía de la música concreta), ya que volver a la fenomenología después de la *Dialéctica negativa* de 1966 (año en que también se publica el *Tratado de objetos musicales* de Schaeffer) puede parecer, digamos así: filosóficamente *regresivo*. Además, como se puede ver en el texto titulado: “Sobre la relación actual entre filosofía y música” de los *Escritos musicales V* (Adorno, 2011: 180), Adorno no considera que Boulez pretenda ir más allá de lo subjetivo del lenguaje (p. e., notacional) hacia una objetividad encontrada en los materiales compositivos, al modo schaefferiano. Pues, para Adorno, esto significa caer en lo *abstruso* e incomprensible, ya que es preciso mediar la forma con el contenido y no quedarse en el mero formalismo objetivista. Adorno no parece decantarse, absolutamente, por este nuevo movimiento de la música concreta, no obstante, son relevantes sus discusiones con Metzger en las que se muestra cercano y afín a ciertos principios y hechos musicales que, a nivel filosófico-musical (i. e., objetivismo musical), tienen su propio peso. Al fin y a cabo, Adorno parece no querer dejarse llevar del todo por el propio progreso de la dodecafonía y del serialismo hacia la música informal y a-serial. Así, no deja a un lado el discurso objetivista que utilizó contra el tonalismo clásico, y sobre el que avanza esta música informal, pero tampoco se acepta, en absoluto, la total defunción del sujeto (como fuente de contenido) ni la *exoneración* de ciertas técnicas musicales. La posición de Adorno con respecto a este problema vuelve a ser dialéctica, debido a que, para él, se produce una *mediación* entre sujeto y objeto suspendida negativamente, lo cual significa, por una parte, colocar un pie en la nueva música y, por otra parte, en la música informal y concreta. Y, si Adorno se muestra comprensivo con Metzger es, sobre todo,

porque concuerda con el hecho musical que trajo a colación la historia de la forma disonancia en su procura objetivista a través de las series contra el sistema tonal.

Ahora, a pesar del curso evolutivo de esta objetividad contra el lenguaje tonal y contra la representación de la música, es preciso señalar también la importancia de los contenidos musicales que el *sujeto operatorio humano* vierte sobre tales formas. Ya que, no solo se trata de encontrar la definición de la música en el aspecto formal-material, lo cual, de ser así, conllevaría a un formalismo positivista vulgar. Por ello, hay que recordar que en este aspecto evolutivo, la música se transforma tanto en sus contenidos como en sus formas, al mismo tiempo que está ubicada en un espacio sociológico concreto e impregnada por nuevas técnicas y nuevas incorporaciones al mercado del sonido, la electrónica y la informática; por ejemplo., *samples*, *loops* y la gran cantidad de nuevas formas musicales, como el *autotune*, contenidas en programas de composición, sintetizadores, editores, secuencializadores, etc. Este espacio sociológico y técnico-tecnológico de la música (i. e., *tecnomusical*), también permite llevar a cabo nuevas formas de experimentación técnico-musical y concentraciones sociales que son cruciales para tal desarrollo evolutivo (p. e., esto repercutió en la historia de la danza que va desde los años veinte con la *swing heil* hasta la primera *rave* constatada en el 4 de abril de 1970).

Del mismo modo que Webern, Berg y Schönberg fueron la tendencia musical más constructiva y rupturista a lo largo de los primeros años de la reconstrucción de Europa durante la Guerra fría (Kyrou, 2006: 54), estos compositores como Pierre Boulez y Stockhausen, abandonando el serialismo integral como técnica, van a seguir la senda de la música concreta de Schaeffer. A partir de mediados del s. XX, la tendencia histórica de estos compositores va dirigida no solo a la armonía ni al número de tonos de la escala, sino también a una nueva filosofía de la música implicada en la definición del objeto sonoro, lo cual conlleva una redefinición de lo que se denomina comúnmente como *ruido* o, dicho de un modo más físicamente concreto, como “sonido” (i. e., como quien dice la “luz”, al ver la imagen).

Si pensamos la música como lenguaje codificado por el sujeto en su dialéctica con el objeto sonoro, es preciso saber que en su significante sonoro no se esconde nada detrás, es decir, es pura *phoné* que no significa nada como forma *a priori*, pues, simplemente, es lo que se escucha y es lo que suena cuando suena: tiempo de duración y sonido prolongado ante un oyente más activo o más inactivo perceptivamente. Y es, en

definitiva, en este punto fenoménico de la experiencia subjetiva de los *indicios* en el que se posicionan los análisis de Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales* (Schaeffer, 2003), cuando dice:

En el momento de escuchar en el tocadiscos un ruido de galope, el objeto que tengo en mi mente, en el sentido general que hemos dado al término es, al igual que para el indio de la Pampa, el del caballo a galope. Con relación a él, escucho el sonido como un *indicio*, y alrededor de esta unidad intencional se ordenan mis diversas impresiones auditivas. Cuando escucho un discurso, abordo los conceptos que me transmite el intermediario. Con relación a esos conceptos *significados*, los sonidos que oigo son *significantes*. El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia la otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico (Schaeffer, 2003: 163).

Ahora bien, lo difícil es prescindir de este tipo de escucha basada en *indicios*, ya que lo más generalmente abstracto en el modo de escucha humana suele estar asociado al *significado* que transmite el lenguaje a través de un *significante* sonoro. Una vez se lleva a cabo este proceso de entrada auditiva, con su consiguiente *reducción acusmática* del objeto sonoro, se intenta abarcar una profundidad mayor de la onda. Se busca llegar a la “experiencia originaria” (Schaeffer, 2003: 165) del objeto sonoro, en la que no sólo se focalizan unas claves auditivas relevantes para nuestro sistema lingüístico sino que se pretende abarcar mediante una escucha activa la totalidad del acontecimiento sonoro.

Más complicado sería si, a partir de una articulación entre *significante* y *significado* de un estímulo auditivo cualquiera, que no entra en este famoso par del signo lingüístico, la memoria musical de cada individuo fuese libre de realizar un tipo de asociación semántica completamente improvisada conscientemente. Es sabido que, por causa de asociaciones convencionales de este tipo, formadas por un grupo de oyentes concreto, se van elaborando los *contenidos* musicales (p. e., la pasión, la fantasía, la miseria, el amor, el desamor) que pueden haber bajo una forma musical determinada. La interpretación que se realiza sobre los objetos sonoros acaba por reconstruir dichos contenidos musicales una vez que son compartidos por un grupo social, formado, entre otros, por letristas y compositores. A partir de aquí, si el contenido musical se eleva especulativamente se puede llegar a algo así como una metafísica musical; esto es, una

metafísica que surge de los contenidos musicales donde la forma social se mezcla con la forma musical, y por consiguiente, el concepto de la primera naturaleza de la música se recubre de la segunda.

En la audición musical, el significante y el significado quedan *indistinguidos* sonoramente, como en una dialéctica permanente entre lo que suena y es escuchado sin intermediarios. Si tomáramos un ejemplo musical se mostraría con mucha más claridad: por ejemplo, podemos decir que el blues calienta, enfría, emociona (o *toca la fibra*), llora y habla, pero estos contenidos están basados en una reducción psicológica y semántica que da sentido al significante en un grupo social concreto, ahora bien, esto no conecta con el contenido real de lo que se lleva a cabo en la práctica y ejercicio del sonido cuando se hace sonar la escala pentatónica acompañada de la estructura formal de grados armónicos I, IV y V, típicos de un blues.

Llegados aquí, y por recapitular, cabe señalar que la diferencia del concepto de naturaleza, en primera y segunda, ha de corresponder a dos tipos de *partes* de la música. Hasta ahora, hemos atendido mayormente al concepto de primera naturaleza, entendida como corporeizada por lo histórico, aunque sin llegar a agotarse en ello (ni en la *naturaleza mítica de la música*). En sus distintos aspectos, la primera naturaleza apela al campo de lo físicamente sonoro, temporal, técnico, material y, a la vez, aconceptual y arreferencial. Sobre esto último, cabe añadir una serie de ejemplos ilustrativos que permitan disociar algunas de las diversas posiciones más frecuentes en el debate histórico musical al respecto de la música como lenguaje, para, con ello, dar fin a este subepígrafe.

Así bien, tenemos, por un lado, una postura *referencialista*, es decir, que define a la música como lenguaje-objeto (articulada como signo lingüístico) y como medio de una lógica basada en los contenidos que psicológicamente fabrican los sujetos, esto es, la música como lenguaje de expresión de sentimientos. De este modo, dentro de esta postura referencialista estarían algunos autores como Beethoven, Wagner, Listz, Berlioz, Schopenhauer, Hoffman, Michaelis, Schelling, Schlegel, Kahlert, Oersted, Wackenroder, Tieck, etc. Mientras que, por otro lado, tenemos a los que reniegan de la especulación metafísica de los contenidos y se posicionan en el debate a favor del *formalismo*, del objetivismo y del positivismo más riguroso. A esta postura, cabe llamarla *no referencialista*, y se refiere a la música como objeto físicamente sonoro y expresión fonética, es decir, apela a lo sonoro de *facto* y a la técnica sonora en su ejecución más

inmediata. En esta postura no referencialista tenemos a autores como: Hanslick, Cage, Varèse, Schönberg, Xenakis, Boulez, Stockhausen, Nono, Schaeffer, etc.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1941), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, Institute of Social Research, núm. 9, pp. 17-48.
- (1990), "On Popular Music", en *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, London, Routledge.
- (2000), *Sobre la música*, Barcelona, Paidós.
- (2003a), *Filosofía de la nueva música Obra completa, 12*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003b), *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003c), *Consignas*, Madrid, Amorrortu/editores.
- (2003d), *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003e), *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal.
- (2005a), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2005b), *Escritos sociológicos I. Obra completa, 8*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2006a), *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras. Quasi una fantasía. Escritos musicales III, Obra completa, 16*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2006b), *Kierkegaard. Construcción de lo estético, Obra completa, 2*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2007), *Composición para el cine. El fiel correpetidor, Obra completa, 15*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008a), *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus. Obra completa, 17*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008b), *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa, 10/1*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008c), *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner; Mahler una fisonomía musical; Berg. El maestro de la transición mínima. Obra completa, 13*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008d), *Escritos sociológicos II, vol. I. Obra completa, 9/1*, Madrid, Ediciones Akal.

- (2009a), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2009b), *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones entradas. Obra completa, 10/2*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2010a), *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2010b), *Miscelánea I. Obra completa 20/1*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2011), *Escritos musicales V. Aforismos musicales. Teoría de la nueva música. Compositores y composiciones. Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas. Sociología de la música. Obra completa, 18*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2012), *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Tres estudios sobre Hegel. Obra completa, 5*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2013), *Introducción a la dialéctica (1958)*, Buenos aires, Eterna cadencia editora.
 - (2014a), *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2014b), *Escritos musicales VI. Obra completa, 19*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2014c), *Miscelánea II. Obra completa, 20/2*, Madrid, Ediciones Akal.
 - (2017), *Ontología y dialéctica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
 - (varios años), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkanp.
- ADORNO, T. W. y M. HORKHEIMER (2007), *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*, Madrid, Ediciones Akal.
- ARISTÓTELES (2000), *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid, Ed. Gredos.
- (2011), *Obra completa*, Madrid, Editorial Gredos, vol. I y II.
- BATAILLE, G. (1981), *La experiencia interior*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, R. (1985), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- BUCK-MORSS, S. (1981), *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI.
- (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la medusa.
- HARTMANN, N. (1959), *Ontología III. La fábrica de lo real*, Buenos Aires, FCE.
- (1977), *Estética*, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- HANSLICK, E. (1947), *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi American.
- HEGEL, G. W. F. (1821), *Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821)*, Vorrede, *Sämtliche Werke*, vol. 7.

- (1917). *Die Vernunft in der Geschichte. Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte*. Edición de Georg Lasson. Leipzig, Felix Meiner.
- (1968). *Ciencia de la lógica*, Buenos Airesm Hachette.
- (1992). *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Alianza.
- (2002), *Estética*, Barcelona, 3 vols., RBA.
- (2005a), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005b), *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Istmo.
- (2008), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERVÁS, M. (2015), “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, núm. 7, pp. 222-247.
- (2017), “*Pensar con los oídos*”: *Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LUKÁCS, G. (1958), *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- (1975), *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo.
- (2016), *Teoría de la novela*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- SCHAEFFER, P. (2003), *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAGE, J. (1993), “Ese momento está cambiando siempre”, *Revista de Occidente*, núm. 151, pp. 9-11.