Taula, quaderns de pensament
núm. 38, 2004
Pàg. 285 - 289

SONIDOS Y CONCEPTOS
Hacia un nuevo concepto de análisis musical en T. W. Adorno

Pau Frau Buron
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este trabajo se centra en la problemática de la comprensión de la obra de arte y, concretamente, en el ámbito del análisis de la obra musical. La comprensión de una partitura musical está directamente relacionada con el análisis de la obra y éste, a su vez, conduce directamente al tema de la forma. En la monografía de Theodor W. Adorno sobre la obra del compositor Alban Berg, encontramos una crítica del análisis tradicional, así como una concepción alternativa de análisis. Este estudio propone examinar esta nueva concepción, exponiendo en primer lugar la problemática del análisis musical en general, pasando a continuación a tratar los problemas específicos que se derivan de este tipo de análisis, para, finalmente, centrarse en la propuesta del autor.

ABSTRACT: The subject of this paper is the study of the new concept of musical analysis that we find in the book «Alban Berg» from Theodor Wiesengrund Adorno published in 1968. The analysis of a musical work leads to the problem of the form in music. We point out Adorno's critic of the traditional music analysis, and we try to give some of the broad outlines of his new concept of musical analysis.

Uno de los ámbitos donde el problema de la comprensión de la obra de arte parece ocupar un lugar central, es en la actividad de la interpretación musical. La comprensión de una partitura musical está directamente relacionada con el análisis de la obra y éste a su vez conduce directamente a la problemática de la forma. Uno de los textos que muestra la importancia de la problemática relación entre análisis y la forma musical, es la monografía de Theodor W. Adorno sobre la obra del compositor Alban Berg publicada en 1968.[1] Este texto cuyo objetivo principal es proporcionar al lector una aproximación seria a la obra del compositor, y por tanto es, de gran importancia para todo intérprete, es, por otra parte, de gran interés en la actualidad ya que además de aportar una revisión crítica al análisis musical tradicional, introduce también algunas cuestiones

[1] ADORNO, Theodor W. (1968): *Alban Berg*, Madrid, Alianza Editorial.

que merecen ser tenidas en consideración ya que apuntan hacia una nueva concepción del análisis musical.

Este estudio se propone examinar estas nuevas cuestiones que aparecen en la monografía de Adorno, exponiendo en primer lugar la problemática del análisis musical en general, pasando a continuación a tratar los problemas específicos que se derivan del análisis tradicional, para finalmente centrarse en la propuesta del autor.

El análisis de la obra musical: Una de las ideas heredadas de nuestra tradición y que hoy en día permanece aún fuertemente instalada en el «sentido común», es que la obra musical no debe ser analizada. Este descrédito del análisis como instrumento de comprensión de la obra musical es producto de una visión a-crítica e irracional del arte. Una actitud, que se basa en la creencia de que el conocimiento de cualquier substancia es una amenaza para ella y que tiene como consecuencia normalmente, que la obra se abandone a un tipo de sentimiento que en la mayoría de los casos no es más que una sorda mezcla de reacciones inadecuadas al objeto. Este irracionalismo contrasta, como todo intérprete bien sabe, con las exigencias de la práctica musical, ya que solamente mediante el análisis previo de la obra, pueden ser conocidos y presentados aspectos como la textura, la estratificación, y la interrelación de los elementos —entre otros— de una composición musical. La crítica al irracionalismo es una de las líneas centrales sobre la cual Adorno empieza su revisión del concepto de análisis musical. Para éste hay que abandonar la idea de que el arte está separado de lo demás como si estuviese en un ámbito especial y, por tanto, no abordable desde ninguna racionalidad.

El análisis tradicional de la música: Una de las características del análisis musical tradicional, incluso en aquellos como las aportaciones de Heinrich Schenker[2] que pretenden ser una alternativa a los mismos, es que toman lo que es general e invariable en la obra como la esencia de la misma. Este tipo de análisis toma como pauta la reducción de la obra a determinaciones más o menos abstractas. El análisis tradicional intenta descubrir la esencia de la obra aplicando un repertorio de formas exteriores a la misma. Así el análisis no procede, por tanto, del contenido a la forma, sino que ciegamente intenta que la obra se ajuste a alguna de las formas históricamente conocidas,[3] reduciéndola y anulando de esta manera su valor particular.

El análisis tradicional se basa en un universo definido por leyes generales, preexistentes a toda obra, en la aceptación ciega de que todas las relaciones abstractas implicadas por la idea de forma pueden definirse a priori y engendrar, por consiguiente, un cierto número de «esquemas», de arquetipos preexistentes a toda obra real. Desde esta perspectiva, componer una obra musical significa inscribirse en un esquema preciso y,

---

[2] Salzer, Felix (1952) *Estructural Hearing*, New York, Dover. Esta obra ofrece una presentación sistemática de los conceptos fundamentales de este tipo de análisis. Para Adorno, H. Schenker tiene el mérito de haber aportado una alternativa a la literatura de manual y las imágenes poéticas. Se concibe aquí el análisis musical a modo de instrumento para el conocimiento de los procesos musicales o, como Schenker lo llama «del contenido musical», pero, para Adorno, la similitud de las distintas líneas primitivas habla en contra de su fertilidad. Sus análisis terminan desembocando en la generalidad y no en lo específico de la obra singular. La obra es reducida a esquemas a priori o explicadas como modificación de estos esquemas.

[3] El análisis musical tradicional introduce formas históricamente conocidas como la sonata, la fuga, la sinfonía, el preludio, etc.

en consecuencia analizar la obra significa averiguar y poner a la luz dicho esquema. Es un tipo de análisis que podría parecer adecuado cuando componer significa escribir desde y a partir de esquemas a priori, pero deviene totalmente inadecuado y distorsionador cuando se enfrenta a obras que ya no parten de esta manera de proceder, es decir, que no parten de exterioridades sino que en unos casos las destruyen y en otros inventan de nuevas.

La evolución de la música ha ido vaciando los esquemas a priori o repertorio de formas ideales de toda realidad hasta tal punto que su poder ordenador llega a entrar en contradicción con el material que pretenden ordenar. En consecuencia, el análisis tradicional no puede ser aplicado a las creaciones musicales de algunos compositores más relevantes del siglo XX, ya que al moverse éstos en otras categorías musicales (que evitan toda consolidación, tales como por ejemplo, los «campos de disolución», el «tránsito continuado», o la «disgregación permanente», etc) hacen que el análisis tradicional resulte inadecuado. La técnica de la disgregación permanente —por poner un ejemplo— y al contrario que la técnica tradicional de afirmación, repetición y consolidación de elementos, hace que la música se disgreguen, en tanto que devenir permanente, en elementos ínfimos que no pueden ser captados como elementos debido a su carácter infinitesimal.

La nueva concepción de análisis musical: La inadecuación del análisis musical tradicional a las nuevas obras musicales del siglo XX, plantea por un lado la necesidad de una revisión y por otro la urgencia de proporcionar al intérprete una nueva forma de aproximación a la obra. La propuesta de Adorno, a sabiendas de ser el intento de diseñar un nuevo concepto de análisis musical y estar lejos en su monografía de haber satisfecho las exigencias de ese nuevo concepto, ni haber diluido para nada las diferencias entre el antiguo y el nuevo concepto de análisis, aporta, sin embargo algunos elementos a tener en cuenta:

1. Recuperar la confianza en el análisis.
2. La organización o articulación como la esencia de la composición.
3. El análisis como la «historia de un tema».
4. El análisis como la reconstrucción del transcurso musical.
5. El contenido como forma de la obra musical.

El nuevo concepto de análisis, apunta a los momentos concretos que componen una música. La articulación u organización es considerada el contenido mismo de la obra. Adorno propone abandonar la pauta tradicional de reducir la obra a determinaciones más o menos abstractas y ajenas a la obra. Se trataría más bien, de intentar captar el proceso de composición comenzando por el resultado y llegar a la objetividad de las composiciones sumergiéndose en su totalidad y su microestructura. Una forma de analizar que Adorno expresa con la siguiente metáfora: «Lo que importa es la carne y no el esqueleto». La nueva concepción de análisis propone, por tanto, prescindir de ciertos elementos estructurales más o menos invariables, cuyo significado además deberían ser explicados en su interrelación viva con la fibra de la obra. Así el transcurso mismo de la

---

[4] La superación de la distinción entre forma y contenido deviene el núcleo central de esta nueva propuesta de análisis musical.

articulación y los ajustes devienen la verdadera forma de la obra.[4] Todo andamiaje de esquemas a priori debe así ser abandonado y ceder ante una concepción de la forma renovable en cada instante. Cada obra genera en ese sentido su propia forma y ésta esta ligada irreversiblemente a su contenido:

> «*En el cuarteto, al menos en el segundo movimiento, ya no existen "temas" en el antiguo sentido estático. La transición permanente desdibuja toda figura consolidada, la abre a lo perecedero y a lo subsiguiente, la sostiene en el incansable flujo de las variantes, la somete a la primacía del todo. Los modelos temáticos se encogen: se reducen a las unidades motívicas mínimas. Si los temas de la Sonata para piano se habían disgregado en tales motivos por medio de un "trabajo", ahora hasta la diferencia escolar entre ocurrencia y trabajo cae bajo la crítica del maestro: ambas convergen. La ocurrencia se convierte en función de la totalidad y ésta en la síntesis de la división en motivos. Por ello el deber del oyente no es retener los temas y seguir sus destinos, sino reconstruir un transcurso musical en el que cada compás, sí, cada nota, se encuentra igual de próxima al punto central. Tal dificultad es, en concreto, una dificultad del propio material*».[5]

Esta nueva concepción de análisis musical parece reconocer, asumir y confrontarse con algunas de las características que la estética[6] actual ha puesto en la base de muchas de las obras de arte relevantes del Siglo XX. El proceso de «des-objetualización» de la obra de arte; la sustitución del objeto por una «estructura dinámica»; el carácter «inacabado» y «abierto» de la estructura; la «indeterminación y el azar» como mecanismos de conformación de la misma, están ya presentes en esta nueva concepción de análisis de la obra musical. Adorno apunta de esta manera que ya no estamos delante de objetos producidos a partir de formas determinadas, sino de estructuras que responden a su propio contenido y como tales deben ser analizadas desde ellas mismas:

> «*La expresión de Berg, del ser orgánico que se conserva derrochándose, de la vida como vía encarnación de la muerte, es identificable en la propia complexión de la composición. Su música es pacífica, concreta y mortal, como las enredaderas; ahí reside su auténtica modernidad, que sólo ha encontrado parangón en la estructura de algunas ricas creaciones desobjetualizadas de la pintura y la escultura más moderna*».[7]

Consecuencias: Esta nueva concepción del análisis musical puede ser considerada crítica en un doble sentido. Por un lado, y a un nivel que denominaremos «nivel interno», es decir dentro del campo de la práctica e interpretación musical, es crítica porque cuestiona los métodos de análisis en consonancia con un tipo de racionalidad identificante.[8]

---

[5] Adorno, T. W. *Opus. cit.* pág. 62

[6] Jiménez, José (2003): *Teoria del arte*, Tecnos, Madrid, pág. 113.

[7] Adorno, T. W. *Opus cit*. pág. 49.

[8] Cabe mencionar aquí algunos de los referentes de este tipo de análisis musical: Riemann, Hugo (1917): *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig. Este manual es una de las obras en las que este autor explica y amplia su teoría de la «armonía funcional». Las armonías base son cifradas con las letras T, S, D. Los acordes disonantes son analizados y entendidos aquí como modificaciones de estas tres funciones armónicas. Esta teoría se ha sistematizado y divulgado a través de otros autores como por ejemplo: Grabner, Hermann (1944): *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin y Maler, Wilhelm (1931): *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig, reelaborado por Günter Bialas y Johanes Driesseler (1950): *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München ; De la Motte, Diether (1976): *Harmonielehre*, Kassel. El segundo capítulo de esta obra consiste en una presentación sistemática de los conceptos fundamentales de la armonía funcional y la obra intenta en general explicar, desde esa perspectiva, la evolución de la música desde la disolución de la tonalidad hasta la llamada «música atonal».

Así quedarían cuestionados los análisis funcionales y gramaticales, incluso como los de H. Schenker, que como ya hemos apuntado, parecen haber explotado y haber llegado al límite del análisis musical.

Por otro, y a un nivel que denominaremos externo, es decir fuera ya del ámbito musical y dentro de lo social, el análisis inmanente es también crítico. Al liberarse del concepto tradicional de forma y poner de manifiesto así el «contenido» o la «logicidad» de la obra, aparecen las categorías por las cuales el compositor ha conformado la materia sonora, permitiendo, en una segunda reflexión, trasladarlas a otro plano y compararlas con las categorías pre-fabricacadas por las cuales el sujeto social somete la multiplicidad y la heterogeneidad de la materia en su lucha por su auto-conservación y dominio de la naturaleza. Mediante esta segunda reflexión, la obra musical entra en relación con la sociedad llegando así el análisis crítico a su complitud. En consecuencia, una primera reflexión se ocupa de proporcionar un análisis inmanente de la obra musical y una segunda se ocupa de contrastarlo y situarlo en relación a la sociedad.

La monografía de Adorno es ya un ensayo de esta nueva concepción de análisis musical. El análisis inmanente de la obra de Alban Berg revela una serie de categorías conformadoras de la materia sonora y un proceder lógico, que en una segunda reflexión, se conecta a un tipo de racionalidad humanista no auto- glorificadora. Dice Adorno a propósito de la música de Alban Berg:

> *«Aquello que desaparece. Aquello que contradice la propia existencia, no es en Berg materia de expresión, no es objeto alegórico de la música, sino la propia ley bajo la cual se despliega (..) Si nos abismamos en la música de Berg a veces parece como si su voz nos hablara con un sonido entremezclado de ternura, nihilismo y confianza en lo perecedero: así es, en realidad todo es nada. Especialmente cuando se contempla con ojo analítico esta música se disgrega como si no tuviera ningún elemento sólido».*[9]

Primera y segunda reflexión aparecen aquí entremezcladas. Adorno habla del tránsito, de lo perecedero, de la desaparición del material sonoro, del nihilismo y de la ternura de quien ha compuesto esas obras. El análisis trasciende así la obra, conecta con la racionalidad del compositor y la de la sociedad en la cual aparece, logrando mostrar sus contenidos, pero sin reducirla a un simple objeto, ni eliminar su carácter enigmático.

Bibliografía

Adorno, Theodor, W. (1968): *Alban Berg*, Alinza Editorial, Madrid

Bialas, Günter y Briesseler, Johanes (1950): *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, München

De la Motte, Diether (1976): *Harmonielehre*, Kassel

Grabner, Hermann (1944): *Handbuch der Harmoielehre*, Berlin

Jiménez, José (2002): *Teoría del arte*, Tecnos / Alianza, Madrid

Maler, Wilhelm (1931): *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig

Riemann, Hugo (1917): *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig

Salzer, Felix (1952): *Estructural Hearing*, NewYork, Dover

[9] Adorno T.W. *Opus cit*. pág. 12.