



TH. W. ADORNO Y EL PSICOANÁLISIS. LA CATEGORÍA FREUDIANA DEL "INCONSCIENTE" EN LA TEORÍA SOBRE EL EXPRESIONISMO MUSICAL

TH. W. ADORNO AND PSYCHOANALYSIS. THE FREUDIAN CATEGORY OF THE "UNCONSCIOUS" IN THE THEORY ON MUSICAL EXPRESSIONISM

Pablo Frau Buron

Universidad de las Islas Baleares

Resumen: *Este artículo examina la relevancia del psicoanálisis de Freud en la teoría sobre el Expresionismo musical del joven Th. W. Adorno. En primer lugar, se exploran los escritos musicales tempranos y se extrae de ellos la explicación histórica que el autor lleva a cabo de esa vanguardia musical. En segundo lugar, se examina la función de la categoría freudiana del "inconsciente" en esa explicación. Finalmente, se ponen de relieve las conexiones entre esa vanguardia y el psicoanálisis de Freud propuestas por el autor.*

Palabras clave: *Th. W. Adorno, Estética, música, psicoanálisis, inconsciente.*

Abstract: *This article examines the relevance of the Freudian psychoanalysis in young Th.W. Adorno's Musical Expressionism theory. Firstly, the paper explores his early musical texts in order to draw the historical explanation of this musical avantgarde the author put forward. Secondly, the function of the Freudian category of "unconscious" in that historical account is explained. Finally, the study tries to highlight the connections between that avantgarde and the Freudian psychoanalysis proposed by the author.*

Keywords: *Th. W. Adorno, Aesthetics, Music, Psychoanalysis, Unconscious.*

INTRODUCCIÓN

Este escrito presenta el resultado de un estudio que tiene como objetivo investigar la presencia y función de la categoría freudiana del “inconsciente” en la teoría sobre el Expresionismo musical de Th. W. Adorno. El trabajo se enmarca en una investigación más amplia que se ocupa de la apropiación por parte del autor de la metapsicología, los modelos interpretativos, así como de las nociones fundamentales extraídas del psicoanálisis de Sigmund Freud.

La conexión teórica entre la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno y la Teoría psicoanalítica de Freud esta actualmente bien fundamentada por la investigación¹. En este sentido es bien conocida la tesis de habilitación del joven Adorno sobre el concepto “inconsciente” en Freud (1927), un estudio realizado en el marco del debate científico sobre el método y estatuto científico de la psicología que quedaría finalmente frustrado.

Sin embargo, el legado del autor muestra que el joven Adorno no sólo se ocupó teóricamente del concepto de “inconsciente” de S. Freud en ese contexto académico, sino que, y como muestran los escritos musicales tempranos, lo trasladó al terreno de la teoría musical, utilizándolo como categoría central a la hora de construir su teoría sobre Expresionismo musical².

En este estudio nos ocupamos de ese “traslado” del concepto de “inconsciente” de Freud al terreno de la teoría musical y, concretamente, a la teoría estética del Expresionismo musical construida por el autor. El objetivo es estudiar la presencia y la función de la categoría psicoanalítica de “inconsciente” en esos escritos.

A grandes rasgos, y para situar al lector, el estudio muestra que, a pesar de ser numerosos y dispersos los textos dedicados al Expresionismo musical, a todos ellos subyacen algunas ideas fundamentales. En primer lugar, la idea de que el Expresionismo musical supone una transformación histórica del arte musical y, en segundo lugar, la idea de que para comprender esta transformación, se debe atender la nueva noción de “expresión”. Para el autor, la

¹ Véanse D. CLAUSSEN, *Theodor W. Adorno: uno de los últimos genios*, trad. V. Gomez, Valencia, PUV, 2006; Stefan MÜLLER-DOHM, *En Tierra de nadie, Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, trad. R.H. Benet y R. Gabás, Barcelona, Herder, 2003; R. WIGGERHAUS, *La escuela de Frankfurt*, trad. de M. Romano, México, F.C.E, 2009; Jose Antonio ZAMORA, “El enigma de la docilidad. Teoría de la Sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno”, en Mateu CABOT (ed), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma de Mallorca, Ed. Universitat de les Illes Balears, 2007.

² Nos referimos a los textos musicales que se localizan entre el doctorado 1927 y la conferencia de la lección inaugural de 1931 en la Universidad de Frankfurt. En ese período de tiempo Th. W. Adorno mantiene una intensa actividad de crítica musical centrada fundamentalmente en la teoría sobre el Expresionismo musical. La mayoría de estos textos se reúnen en Th. W. ADORNO, *Musikalische Schriften V- VI, Gesammelte Schriften* 18-19. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984. En adelante, para las obra completa de T.W. Adorno, se citará la edición castellana: Th. W. ADORNO, *Obra Completa*, Madrid, Akal, 2008.

novedad del Expresionismo musical radicaría en que por primera vez en la historia del arte musical, la música quiere ser el resultado de la “expresión” del “inconsciente”. En otras palabras, la novedad histórica del Expresionismo musical radicaría en que esta vanguardia pone en juego la “expresión” de un nuevo contenido. Para Th. W. Adorno, ese nuevo contenido, conllevaría, a su vez, una transformación al nivel de la técnica de la composición musical y, por consiguiente, esta transformación tendría consecuencias para el nivel de la forma musical resultante. Según el autor, la composición musical se habría transformado en un “registro” del “inconsciente”, y esa nueva técnica de composición habría provocado también una ruptura de la noción al nivel de la forma musical clásica y romántica. En este sentido, el autor afirmaría que el nuevo contenido (materia) y la nueva técnica de registro de ese contenido tendrían como consecuencia la desaparición de las formas estilizadas del período clásico y romántico, es decir, una desaparición de las convenciones estilísticas, privilegiando lo concreto, singular, particular, hasta convertirse cada obra en una forma posible.

Esta forma de explicar la novedad histórica del Expresionismo musical que despliega el joven Adorno tiene a nuestro juicio, un valor excepcional. Por un lado despliega una forma explicativa a tres niveles: contenido-técnica-forma poco habitual en ese tipo de explicaciones en la teoría musical y, por otro, sitúa de forma precisa esa vanguardia en la historia de la música, mostrando, a su vez, la influencia del psicoanálisis en el arte musical de su tiempo.

En consecuencia, nuestro estudio se propone mostrar, por un lado, cómo Th. W. Adorno explica los cambios fundamentales históricos del concepto de “expresión” musical hasta situarse en su contemporaneidad operando para ello con una estructura explicativa de tres dimensiones: a) contenido de la expresión; b) técnica al servicio de la expresión de ese contenido; c) formas resultantes de aplicar esa técnica, y, por otro lado, mostrar la función y centralidad del psicoanálisis de Freud, en concreto la categoría de “inconsciente” en el contexto de esa explicación del Expresionismo musical.

1. LOS ESCRITOS SOBRE EL EXPRESIONISMO MUSICAL

Como documenta Stefan Müller-Dohm en su trabajo sobre la biografía intelectual sobre el autor, a partir de 1925, y una vez doctorado en filosofía, el joven Adorno decide trasladarse a Viena para estudiar composición musical. Como estudiante de composición tomó partido por la estética y la técnica del Expresionismo musical desplegadas por la llamada Segunda Escuela de Viena liderada por A. Schönberg³. Según sus propios comentarios, y a grandes rasgos, el joven compositor tomó partido por esa escuela porque veía en ella

³ Cf. Stefan MÜLLER-DOHM, *op. cit.*, p.123.

una nueva manera histórica de concebir el arte musical y un radicalismo estético que había surgido de la voluntad de emancipar el arte de los límites que la cultura burguesa le había impuesto, unos límites por los cuales la música había sido encerrada en un ámbito o esfera aislada de la sociedad y una cuyo valor radicaba en su función puramente decorativa o compensatoria de entretenimiento⁴. Frente a ello, el autor observaba que en esa vanguardia musical, se mostraba un nuevo contenido (materia), una nueva técnica y unas formas musicales emancipadas de esa cultura. Una emancipación que se manifestaba fundamentalmente en el modo en que los compositores se confrontaban con el material sonoro⁵.

Sin embargo, cuando el joven Adorno inicia su carrera musical en Viena, el Expresionismo musical ya se había encontrado con resistencias y objeciones dentro del ámbito de la música y la cultura en general, siendo objeto de un progresivo rechazo social. Un rechazo social que habría llevado al joven compositor a tomar conciencia y a entrever las dificultades que supondrían cualquier intento de transformación de la cultura⁶.

Es, por tanto, a partir de 1925 donde debemos localizar el inicio de una intensa actividad de estudio de la composición musical⁷ y, de forma paralela también, el inicio de una actividad teórica sobre el Expresionismo musical. Una actividad teórica que puede caracterizarse como una autocomprensión de esa vanguardia musical, una valorización histórica, un intento de restitución, así como una defensa frente al rechazo social a la que estaba sometida. Una actividad de crítica musical que quedara recogida en los denominados “Escritos musicales tempranos”, y que se presume como la génesis de la Teoría Crítica⁸.

⁴ Sobre el perfil del joven Adorno y su relación con los medios intelectuales cercanos a este radicalismo estético véase D CLAUSSEN, *op. cit.*, p. 275.

⁵ Para una aproximación al modo de tratar el material sonoro véanse: Robert MORGAN, *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999; Vicente GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Catedra, 1998. Como apunta este último autor: «la ruptura con la idea de obra de arte conclusa, que hace referencia al ideal clasicista de una obra acabada y cerrada en sí misma, constituye para Adorno una de las transformaciones fundamentales experimentadas por la música contemporánea» (p. 64).

⁶ Para un acercamiento a la cuestión de la relación entre la actividad teórica musical y la génesis de la Teoría Crítica ver el reciente estudio: Jordi MAISO, “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos” en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 65 (2015) 21-35.

⁷ Los trabajos de composición de Th. W. Adorno están recogidos en: *Theodor W. Adorno, Kompositionen Band II (Kammermusik, Chöre, Orchestrales)*. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Text+Kritik, 1980.

⁸ El autor reorganizó a lo largo de toda su vida intelectual las ideas que encontramos en los Escritos musicales tempranos. Véase por ejemplo Th. W. ADORNO, *La filosofía de la nueva Música, Obra completa 12*, Madrid, Akal, 2003. Th. W. ADORNO, “Vers une musique informelle”, en *Escritos musicales I-III, Obra completa 16*, p. 7.

2. LA TEORÍA ADORNIANA DEL EXPRESIONISMO MUSICAL

Aunque Th. W. Adorno no dejó escrita una teoría sistemática sobre el Expresionismo musical, la lectura de los numerosos escritos muestra algunas ideas rectoras y, sobre todo, como ya se ha apuntado, una misma estructura explicativa a la hora de situar este movimiento artístico en la historia del arte, mostrar su novedad, así como su valor social-histórico-cultural. Dado que muchas de las ideas aparecen y reaparecen en los numerosos escritos sobre esta vanguardia a lo largo de la vida intelectual del autor, y dado también que esa teoría se va sistematizando, optamos aquí por reunir en un mismo plano estas ideas rectoras con el propósito de ofrecer al lector los elementos fundamentales que sustentan su teoría sobre el Expresionismo musical⁹.

Una de las ideas fundamentales que apunta el autor, y aparece siempre en primer plano, es la idea de que el Expresionismo musical debe ser explicado dentro del contexto del expresionismo teatral, pictórico, literario, etc. y conectado con él¹⁰. Para el autor, no es un fenómeno aislado, sino ligado totalmente al movimiento estético de las restantes artes. Esta idea es importante, ya que el mismo autor advierte que explicarlo fuera de ese contexto y tratarlo de forma aislada, ha sido una de las causas de su incompreensión, su consecuente rechazo y aislamiento al que fue sometido por parte de los críticos y la cultura de su tiempo. Son numerosas las referencias textuales al respecto:

“Se la puede llamar expresionista, no meramente por mor de la hegemonía de la expresión, sino igualmente debido a sus estrechas relaciones con los expresionismos literario y pictórico”¹¹.

“Expresionismo musical (...). Más bien se ha de entender por él aquella música que, según sus impulsos y su técnica, conecta con los movimientos simultáneos de lo pictórico y literario”¹².

Esta insistencia en contextualizar el Expresionismo musical y conectarlo a las formas del expresionismo literario, pictórico, teatral, etc., estaría indicando un intento de recuperación y valorización de una estética, que ya estaba en vías de desaparición. Consideramos que esta reiterada intención de conectar el Expresionismo musical con el contexto del que emerge es para el autor un

⁹ Aunque los escritos musicales tempranos representan el núcleo de la teoría sobre el Expresionismo musical, nuestro estudio incluye algunos escritos posteriores en donde esta teoría inicial aparece revisada y sistematizada.

¹⁰ Para ampliar la cuestión de las relaciones y conexiones entre las diferentes artes de las vanguardias históricas véase Mario DE MICHELLI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1998.

¹¹ Th. W. ADORNO, “Arnold Schönberg II”, en *Escritos musicales V, Obra completa*, p.410.

¹² Th. W. ADORNO, “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), en *Escritos musicales V, Obra completa*, p. 64.

paso previo para situarlo históricamente y poder mostrar así la transformación histórica que se deriva para el arte de la música.

Así pues, una vez situado en el contexto histórico, el autor, pasa al abordar esa transformación histórica del arte musical y para ello centra nuestra atención en la noción de “expresión”. Una noción que considera central para la comprensión de esa transformación histórica. Apunta Adorno:

“El punto en que técnica y contenido se articulan en la música de Schönberg es el concepto de expresión. Por eso será un requerimiento especial del libro revelar en el análisis mismo de las obras de Schönberg la naturaleza de la expresión schönbergiana, sobre todo su diferencia fundamental con la romántica, así como exponer la transformación del concepto de expresión musical en la música de Schönberg y clarificar en su obra la producción recíproca de expresión y técnica”¹³.

3. LA NOCIÓN DE “EXPRESIÓN”

Como se ha apuntado más arriba, Th. W. Adorno considera que la comprensión de esa transformación histórica pasa por la comprensión de un cambio histórico de la noción de “expresión” que el expresionismo musical había puesto en juego. Ese cambio radica en que, por primera vez en la historia de la música, la “expresión” musical no aporta la apariencia de los afectos (sentimientos, emociones, etc.), sino que intenta aportar los afectos de los hombres reales. El autor considera que con el Expresionismo musical hemos asistido a un cambio de la función de la expresión musical, ya no se fingen las pasiones, sino que en la música se registran las emociones sin reservas que provienen del “inconsciente”. En palabras de Th. W. Adorno:

“El *espressivo* de Schönberg es cualitativamente distinto del romántico, es más, de todo el anterior. La música expresiva occidental equivalía en sus comienzos a *música ficta*: adoptó una expresión que el compositor compartía con sus caracteres, por ejemplo, como el dramaturgo con sus figuras, sin que las emociones expresadas aspiraran a ser las reales del autor. La música dramática, en cuanto esfera propiamente dicha de la música ficta, presentaba, desde Monteverdi hasta Verdi, la apariencia de las pasiones, y allí donde se elevaba a la ‘expresión’ subjetiva del compositor mismo, las experiencias de éste se reflejaban no tanto inmediatamente en cada una de las emociones musicales, como, más bien, en el modo en que él diseñaba conformadoramente los caracteres musicales. Las cosas son totalmente distintas en Schönberg. Su momento propiamente hablando revolucionario, aquel que compartían con él Kraus y Loos, en cuanto críticos de la apariencia estética, es precisamente el cambio de función de la expresión musical.

¹³ Th. W. ADORNO, “Propuesta de una monografía sobre Arnold Schönberg”, en *Escritos musicales VI, Obra completa*, p.581.

Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran sin reservas emociones indisimuladas, físicas, del inconsciente. Es decir, sin reservas en relación con los tabúes formales que someten ya a una censura las emociones, las “racionalizan”, las transforman en ornamentos, les imponen una estilización en virtud del canon de lo ‘permitido’”¹⁴.

Para el autor, el cambio en la noción de “expresión” supone una transformación histórica del arte musical dado que la expresión de los afectos del hombre real supone un cambio de contenido, y ello supone, a su vez, un cambio respecto de los medios técnicos para expresar ese nuevo contenido, que conllevaría también un cambio en las formas musicales resultantes. El expresionismo musical muestra así una expresividad en la que la exteriorización de la interioridad del sujeto va a suponer una ruptura voluntaria de la tersura de la forma, dando paso a las disonancias del sufrimiento del hombre real.

En suma, podemos decir que, para el autor, la novedad del Expresionismo musical radicaría en que esa vanguardia intenta expresar un nuevo contenido (materia), y ese nuevo contenido supone un cambio de la técnica de composición para “expresar” ese contenido, y todo ello afecta también las formas resultantes. Así, por tanto, la explicación de Th. W. Adorno, muestra una estructura que presenta tres niveles: a) el nivel del contenido (materia), b) el nivel de la técnica, y c) el nivel de la forma. Una estructura que aplica Adorno a la hora de transitar por la historia de la música y que encontramos, a veces de forma explícita y otras implícitas, en los numerosos escritos sobre el Expresionismo musical.

Esta estructura, “contenido-técnica-forma”, debe ser puesta de relieve, ya que permite al autor mostrar con mucha agilidad, las continuidades y rupturas respecto de la tradición del arte musical que suponía el expresionismo musical. Así el autor recorre con esa estructura la historia de la música desde el clasicismo, pasando por el romanticismo, hasta llegar al expresionismo musical. Veamos algunas de estos momentos¹⁵.

3.1. La “expresión” en el Clasicismo

A grandes rasgos, el clasicismo supone para el autor una ruptura de la noción de expresión respecto del barroco. Si la función de la música desde

¹⁴ Th. W. ADORNO, “Segunda música nocturna”, en *Escritos Musicales V, Obra completa*, pp. 48-49.

¹⁵ No existe, por parte del autor, una exposición sistemática de este recorrido histórico de la noción de “expresión”. Presentamos aquí un resumen construido a partir de las lecturas de fragmentos de los escritos musicales del autor, con la finalidad de ofrecer al lector una comprensión lo más cercana a la perspectiva y los presupuestos de Th. W. Adorno sobre la historia de la música. Th. W. Adorno fundamenta su perspectiva de la historia del arte musical sobre un ingente número de fuentes, de entre las cuales destacamos: Paul Bekker (1882-1924), Alfred Stein (1880-1952), Alfred Lorenz (1868-1939), Edwin von der Nüll (1878-1934), Ferruccio Busoni (1866- 1924), Eduard Steuermann (1892-1964), entre otros.

el barroco había sido la de entretener y divertir a la nobleza, con la ópera seria y, en el terreno de la música instrumental, la suite a finales ya del siglo XVII, la música se enfrentaba al reto de entretener y divertir a la burguesía emergente. En ciudades como Nápoles, Venecia, Roma, etc., habían aparecido los primeros teatros públicos para la representación de óperas bufas y ello empezaba a ser un negocio floreciente. Podemos decir que el estilo clásico es una forma de componer música que se desarrolla como respuesta a la demanda de ese nuevo mercado que suponían los teatros públicos y la representación de ópera bufa. En este contexto, el compositor se ve sometido a nuevas exigencias técnicas, ya que debía ajustarse a una obra teatral y tratar con la música de expresar los afectos y conflictos de los personajes. El compositor se enfrenta a la exigencia de dibujar con la música la variedad de las situaciones emotivas y afectivas de la vida de los personajes haciéndolas visibles y disfrutables sobre el escenario del teatro. Ese era, por tanto, el contenido, y la técnica musical que se desarrolló estaba completamente al servicio de la expresión de ese contenido. Estamos en modelo teatral de la composición musical¹⁶.

El negocio de espectáculos de ópera lleva a los compositores gradualmente a desarrollar una técnica capaz de caracterizar los temas, las escenas, los personajes, sus voces, sus sentimientos, sus emociones, sus conflictos y los desarrollos de los mismos. El compositor sigue la estructura del drama y la acción expresando los afectos de los personajes según las convenciones y códigos de la época. Los personajes no expresan un contenido libre y subjetivo de sus afectos, sino que sus afectos son mediados socialmente por las convenciones culturales, siendo éstas las que utiliza el compositor. En ese contexto prima, por tanto, la necesidad de comprensibilidad, orden, simetría, claridad, etc. y todo ello se explica por la necesidad de ofrecer un espectáculo de entretenimiento y diversión dirigido a un público que empieza a estandarizarse. El compositor compone un drama a través de la música y ello queda contenido en la noción de “drama per música”¹⁷.

Este es el terreno en el que se desarrollan las técnicas de caracterización temática-motívica (melodías), la técnica de modulación, la técnica de secuenciación, de aumentación y reducción del espacio y el tiempo musical, la técnica de las cadencias, etc; son técnicas que hoy son clásicas pero que fueron en su momento técnicas experimentales que se desarrollan y derivan de esas necesidades de caracterización de los afectos y el conflicto entre personajes, y que se trasladan a la composición de la música instrumental.

¹⁶ Para una ampliación del estilo de la música clásica véase Philip G. Downs, *La música clásica*, Madrid, Akal, 1998, pp. 91-99.

¹⁷ Véase: Th. W. ADORNO, “Segunda música nocturna”, en *Escritos musicales V, Obra completa*, pp. 48-50.

Esta técnica que se desarrolla en la composición teatral-vocal deviene una nueva forma de componer, ya que supone una nueva forma de organizar el material sonoro y esa forma de organización cristaliza en la estructura o forma de la sonata. Una sonata presenta una estructura o un esquema teatral-vocal. La forma sonata tiene una estructura que presenta unas secciones: una primera sección llamada exposición, en la que a modo de primer acto se presentan motivos y temas melódicos (a modo de caracteres o personajes); una segunda sección, denominada desarrollo, que, a modo de segundo acto, desarrolla un conflicto entre estos temas; y una tercera sección denominada reexposición en la que, a modo de acto final, es donde se muestra una solución del conflicto. Ese modelo de composición o estilo clásico es consecuencia de trasladar la forma de componer que se había desarrollado en la ópera bufa a la música instrumental. La estructura teatral-vocal o forma sonata abre a la música instrumental la posibilidad de convertirse en obras de entretenimiento de larga duración, como son las sinfonías del periodo clásico. En definitiva, esta estructura sonata garantiza técnicamente el resultado de una obra comprensible y asequible a todo público. Como ejemplo paradigmático podemos citar la música de W. A. Mozart¹⁸.

3.2. La "expresión" en El Romanticismo

El autor apunta que en el Romanticismo asistimos a un cambio en la noción de "expresión". Se trata de expresar un nuevo contenido. El nuevo contenido tiende a ser una subjetividad no mediada por las convenciones. Tanto en el terreno de la ópera como en el terreno de la música instrumental se opera con una noción nueva de expresión. En el terreno de la ópera los personajes expresan su subjetividad; en la música instrumental, el compositor aspira a expresar sus propios afectos, su propia subjetividad individual. La voz, ya no se mueve entre convenciones, sino que intenta ser la voz de la subjetividad de la experiencia individual. El compositor busca la inmediatez en la "expresión". Ello supone un cambio de contenido y este cambio de contenido va a afectar a la técnica de composición, ya que ésta se pone al servicio de la expresión de ese nuevo contenido. Estamos en el modelo de composición musical de la novela y la poesía. La música deja de ser un entretenimiento y el compositor deja de ser un artesano. La música deviene un arte y como tal deviene una forma de conocer que nos acerca a verdades que no son alcanzables por la ciencia. Pasamos de la función representativa de la música a una función narrativa, una narración no mediada por las convenciones, sino mediada por la propia subjetividad. En definitiva, un arte de la intimidad, y como tal, por

¹⁸ Th. W. ADORNO, *Filosofía de la nueva Música, Obra completa* 12, p. 42. Para una aproximación a la cuestión del estilo clásico en W.A. Mozart, véase Charles ROSEN, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York-London, W.W. Norton, 1972.

tanto, tiende a mostrar zonas de gran oscuridad y momentos reflexivos. Así, la reflexión, el comentario, las emociones sobre el paisaje, devienen los focos de atención del compositor. Se abre la tendencia al abandono de la norma estética del clasicismo de la claridad, el orden, la simetría, la sencillez, la universalidad del lenguaje musical. El compositor sigue utilizando todavía las formas o estructuras clásicas, pero adaptándolas a la necesidad de expresar ese nuevo contenido¹⁹.

Ello supone un gradual abandono de la estructura de sonata y la aparición de una nueva técnica de composición. De ahí la centralidad del Lied, el desarrollo melódico, y las nuevas técnicas de la expansión tonal, el cromatismo melódico-armónico, que posibilitan expresar el contenido de la subjetividad, afectando tanto a la dimensión horizontal como vertical de la composición. Se transforman las formas clásicas, y emergen y cristalizan nuevas formas musicales como *impromptu*, *scherzo*, *preludio*, *reverie*, *fantasía...*, formas más breves, íntimas, y sin esa claridad, orden simétrico y fácil comprensibilidad. La forma sonata tiende a la transformación y a su desaparición como técnica de composición. Los paradigmas pueden ser F. Liszt, R. Wagner, F. Chopin, P. Tchaikovski, etc.

4. EL EXPRESIONISMO MUSICAL

El expresionismo musical supone para Th. W. Adorno un nuevo cambio histórico respecto de la tradición romántica. El Expresionismo musical trabaja con una nueva noción de contenido musical. Tanto en el terreno de la ópera, como en la música instrumental, se trata de expresar la vida psíquica del "inconsciente", la vida psíquica del hombre real. La composición musical se pone al servicio de este nuevo contenido (materia). Estamos en un modelo de composición, que el autor asemeja al psicoanálisis. El compositor, como el psicoanalista, registra en el medio de la música la libre asociación de contenidos involuntarios, oníricos, shocks, miedos, etc. Ello supone una revolución histórica ya que los compositores abren una investigación de los medios técnicos para servir a la expresión de este nuevo contenido. Tanto en la ópera como en la música instrumental, la técnica evoluciona hacia un intento de "registrar" en el medio del sonido ese mundo invisible de fuerzas del psiquismo inconsciente de los individuos. En el nivel de las formas resultantes se observa un abandono de la melodía entendida como voz del compositor, para mostrar una simultaneidad de fragmentos inconexos, de imágenes sonoras, figuras sonoras, que se asemejan a las irrupciones del inconsciente. Se abandona definitivamente, por tanto, la planificación arquitectónica de la composición y el uso de moldes como la sonata o las formas románticas. Las obras devienen espacios psíquicos, de muy

¹⁹ Para una ampliación del estilo en la música romántica véase León PLANTIGA, *La música romántica*, Madrid, Akal, 1998.

corta duración, instantes psíquicos sin apenas desarrollos. La citación deviene el recurso más utilizado. Las formas muestran, como mucho, niveles de organización a modo de montajes o ensamblajes, agrupaciones, constelaciones de esos fragmentos que han quedado registrados en el medio de lo sonoro, a modo de huellas del dolor, del grito, del miedo, de la oscuridad del hombre real y, en definitiva, como apunta Adorno, verdades inaparentes, indisimuladas, no transfiguradas de la emoción subjetiva.

5. LO INCONSCIENTE

5.1. *El inconsciente como nuevo contenido (materia)*

El nuevo contenido es, por tanto, el “inconsciente”, una noción central del psicoanálisis que el autor traslada al contexto de la explicación del Expresionismo musical. El “inconsciente” aparece como el nuevo contenido que hay que expresar en música, y trabajar musicalmente con ese nuevo contenido obliga a la transformación de la técnica, los medios musicales y, por tanto, de las formas resultantes. Esta noción del “inconsciente” estaría a la base, por tanto, de las innovaciones de los medios técnicos musicales explorados y desplegados principalmente por algunos los trabajos de A. Schönberg (1874-1951) y su escuela. Son numerosas las referencias que tratan de conectar la obra de esta escuela con el psicoanálisis de Freud:

“Globalmente, lo ‘expresivo’ del Expresionismo es un ideal de la inmediatez de la expresión. Esto significa dos cosas. Por un lado, la música expresionista trata de eliminar todos los elementos convencionales de la tradicional, todo lo formulariamente rígido, es más, toda universalidad del lenguaje musical extensiva al caso irrepetible y a la especie de éste: análogamente al ideal poético del ‘grito’. Como tal contenido se busca la verdad inaparente, indisimulada, no transfigurada de la emoción subjetiva. La música expresionista quiere, según una feliz expresión de Alfred Einstein, ofrecer psicodramas, registros protocolarios, no estilizados de lo psíquico. En ello se muestra proximidad al psicoanálisis. El ámbito de los contenidos expresionistas es el del inconsciente: la representación del miedo se halla en el centro”²⁰.

“En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, ‘shocks’, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura., los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación

²⁰ Th. W. ADORNO, “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música”, en *Escritos musicales V, Obra completa* 18, pp. 64-65.

del contenido de la expresión. Sirven a la irrupción de la realidad de éste. (...). Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis.”²¹

5.2. *La técnica de composición como registro y estructuración del inconsciente.*

Podemos constatar, por tanto, teniendo en cuenta lo explorado en los *Escritos musicales* de Theodor W. Adorno, que la técnica musical desplegada por el expresionismo consistiría en una dialéctica entre “consciente” e “inconsciente”. Y como bien indica el autor, ello lo acercaría o asemejaría al psicoanálisis o a la práctica psicoanalítica. Th. W. Adorno expone de forma reiterada que la música expresionista se asemeja a los protocolos o al registro del “inconsciente” en el medio de la música. Una música que, al intentar expresar el contenido del inconsciente, deviene un registro del mismo en el medio sonoro. Este nuevo objetivo del arte musical estaría a la base de la transformación de los nuevos medios técnicos de composición de la investigación desplegada por los compositores expresionistas.

5.3. *Las formas como resultado de la técnica de registro del “inconsciente”*

Llegados a este punto de mi exposición, debo destacar que si alguien quiere acometer una aproximación a la música expresionista sólo desde el análisis de los medios técnicos musicales, sin tener en cuenta esa transformación de fondo, está condenado irremediablemente al fracaso y a la incompreensión absoluta de esa música.

Por el contrario, hay que tener en cuenta que las características perceptibles que muestra la música expresionista, como son, la a-tematicidad; la a-formalidad; la a-ritmicidad, la a-tonalidad, la superposición de tiempos, la superposición de texturas o la multi-estratificación de acontecimientos inconexos armónica o melódicamente, o finalmente, la liberación del contrapunto de la base vertical armónica, entre otras características, no son, en este sentido, experimentos per se. Son, por el contrario, y como indica reiteradamente el autor, una consecuencia lógica del cambio de la noción de “expresión”, es decir, obedecen a la necesidad técnica de expresar los “contenidos del inconsciente”, de “registrar” esos contenidos del inconsciente en el medio de la música. Son por tanto contenidos involuntarios del compositor mismo. Observamos en los escritos que Th. W. Adorno apunta de forma reiterada que las características técnicas de la nueva música son, en definitiva, la superficie de un cambio profundo en la noción de música y su función es sólo comprensible a partir de la transformación histórica de la noción de “expresión”.

²¹ Th. W. ADORNO, “Sobre la situación social de la música”, en *Escritos musicales V, Obra completa* 18, p. 762; Th. W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música, Obra completa* 12, pp.42-43.

6. *ERWARTUNG* (1909), ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951): LA OBRA PARADIGMA

Una de las obras del Expresionismo musical que el autor apunta como paradigma es *Erwartung*, de Arnold Schönberg (1874-1951). En sus escritos musicales, Th. W. Adorno remite reiteradamente a la obra *Erwartung* (1909) como ejemplo más genuino del expresionismo musical. El autor la define como el "sismógrafo del inconsciente"²². En *Erwartung* encontramos a) la cuestión del contenido (materia): despliegue analítico-freudiano de un momento afectivo; b) la cuestión de la técnica: como máximo, una mínima coordinación de momentos disparejos, de partículas de los sentimientos anímicos, de gestos registrados en el medio sonoro; c) la cuestión de la forma: montaje, sin coordinación funcional de complejos armónicos, es decir, polifonía. Como apunta el autor:

"El desencantamiento de la ópera, la eliminación de todo lo decorativo, incluida toda apariencia musicalmente decorativa, ha hecho brotar su consuelo bajo la cúpula de sonidos. La psicología de *Erwartung*, el despliegue por así freudiano-analítico de un momento afectivo según la profundidad de su construcción dinámica (...), la forma de la ópera se constituye a partir de la coordinación de los disparejos momentos de un curso de la consciencia incesantemente alimentada por el inconsciente (...)"²³.

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

En esta exploración de la teoría del Expresionismo musical de Th. W. Adorno, se ha puesto de relieve que el autor sostiene la tesis de que esta vanguardia artística supone una transformación histórica del arte musical y ello se fundamenta en que: a) el expresionismo musical muestra un nuevo contenido musical respecto de la tradición; b) el expresionismo musical muestra una nueva

²² Cabe aquí mencionar que esta técnica del Expresionismo musical fue ilustrada por Th. W. Adorno con la metáfora del "sismógrafo". Esta metáfora permite al autor ilustrar esa estructura de tres dimensiones: "contenido-técnica-forma". Prueba de ello es que permite ilustrar la cuestión del "contenido" (materia): El inconsciente en constante movimiento se asemeja al movimiento sísmico interior de la tierra. Es un contenido invisible al cual no se tiene acceso directo, que como una fuerza interior tiende a querer siempre salir al exterior. Permite también ilustrar la "técnica": La técnica para hacer aflorar ese inconsciente se compara a la técnica de registro de huellas de los movimientos sísmicos. Aquí la noción de vibración sísmica y la vibración sonora es fundamental. La técnica de registro de ese contenido en el medio de lo sonoro se asemeja a la técnica del registro de las vibraciones sísmicas. El oído es capaz mediante el medio sonoro de escuchar el inconsciente. Finalmente permite también acceder a la cuestión de la "forma": Las formas resultantes fragmentos, motivos, figuras, sin conexión, resultado de ese registro del contenido en el medio sonoro, se asemejan a los grafismos que muestran la fuerza y las intensidades de los movimientos y los schoks sísmicos. Esta figura del sismógrafo aparece en numerosos escritos véase por ejemplo: Th. W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, *Obra completa* 12, p. 20.

²³ Th. W. ADORNO, "La historia del estilo en la obra de Schönberg", en *Escritos Musicales V*, *Obra completa* 18, p. 407.

técnica musical respecto de la tradición; c) el expresionismo musical muestra una nueva forma musical respecto de la tradición. A modo de recapitulación se ha intentado mostrar que:

1. Para comprender la transformación que supone el expresionismo musical respecto de la tradición hay que centrar nuestra atención en la nueva noción de “expresión”.
2. Para explicar esta nueva noción de “expresión”, el autor opera con una estructura de tres dimensiones: a) contenido de la expresión, b) técnica al servicio de la expresión de ese contenido, c) formas resultantes de aplicar esa técnica.
3. La novedad histórica radica en que el expresionismo musical supone la “expresión” de un nuevo contenido (materia): la “expresión” del “inconsciente”.
4. El nuevo contenido obliga a una transformación de la técnica de la composición musical. El objetivo no es tanto la composición (entendida como formación), sino más bien el “registro” del “inconsciente”.
5. La nueva técnica de registro conlleva la emergencia, por tanto, de nuevas formas resultantes. Desaparecen las formas estilizadas del período clásico y romántico, evolucionando hacia una desaparición de las convenciones estilísticas, privilegiando lo concreto, singular, particular, hasta convertirse cada obra en una forma posible.

Para concluir, añadamos algunas observaciones. Por una parte, la presencia y función de la categoría del “inconsciente” en los escritos musicales tempranos muestra que el contacto con el psicoanálisis de Freud no se limitó al ámbito académico y que tampoco se interrumpió con la tesis frustrada de 1927 sobre el “inconsciente”. Esta es una evidencia que ha abierto la hipótesis de que la metapsicología del psicoanálisis fue utilizada con anterioridad a su uso en la Teoría Crítica en el contexto de la Investigación desarrollada en el *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt, entendida como análisis social analíticamente orientado. En consecuencia, podemos afirmar la presencia de una segunda capa del psicoanálisis en la obra de Th. W. Adorno. Una segunda capa que habría sido ocultada por la primera capa, más conocida, es decir, la que se refiere a la utilización las nociones psicoanalíticas aplicadas al análisis social de la Teoría Crítica. Por todo ello, y si esta hipótesis se va confirmando, esto debería llevar a una reconsideración de la investigación sobre la cuestión de la apropiación del psicoanálisis de S. Freud en la obra de Th. W. Adorno.

Por otra parte, cabe observar que la teoría del Expresionismo musical de Th. W. Adorno en su conjunto, como hemos podido constatar, es un patrimonio de gran valor académico, tanto por su calado teórico, como su accesibilidad. Queremos contribuir con este estudio no sólo a esclarecer la cuestión de la apropiación del psicoanálisis en Th. W. Adorno, sino también a aportar a las Facultades y Conservatorios de música españolas un documento que sea a

la vez una invitación a valorar el tesoro que encierran esos escritos del autor, para una mejor comprensión de la historia del arte musical en nuestra cultura occidental, ya que esa corriente vive relegada a un segundo plano y en la mayoría de las ocasiones es etiquetada como música especulativa y, por tanto, no se la considera como música con capacidad “expresiva”.

Pablo Frau Buron
Universitat de les Illes Balears
Departament de Filosofia i Treball Social
Campus UIB, Edifici Ramon Llull
Crta. Valldemossa, km 7,5
07122 Palma - Illes Balears
p.frau@uib.es