



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Títol: Schoenberg i la modernitat musical. La crítica de T.W.  
Adorno al mètode dodecafònic.**

NOM AUTOR: Miquel Sancho Sancho

DNI AUTOR: 41571029 R

NOM TUTOR: Mateu Cabot Ramis

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau de Filosofia i Lletres

Paraules clau: Schoenberg, Adorno, expressionisme, dodecafonisme, nova música

de la  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2014-2015

*Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marki la següent casella:*

## Índex

1. Introducció.....	pàg. 3
2. Els paradigmes compositius en la història de la música.....	pàg. 5
2.1. Els inicis en l'antiguitat grega.....	pàg. 5
2.2. L'edat mitjana. El sistema modal.....	pàg. 6
2.3. El renaixement.....	pàg. 7
2.4. El barroc. El sistema tonal.....	pàg. 8
2.5. El classicisme. La perfecció formal.....	pàg. 9
2.6. El romanticisme.....	pàg. 9
2.7. Segle XX. L'atonalisme.....	pàg.10
3. Schoenberg, de l'expressionisme al dodecafonisme.....	pàg. 11
4. T.W.Adorno. La Nova música i la indústria cultural.....	pàg.16
5. El debat entre la nova música i la vella música.....	pàg. 20
6. La crítica al mètode dodecafònic.....	pàg. 25

## 1. Introducció.

Sens dubte, Teodor W. Adorno és el filòsof preferible si el que es vol es tractar sobre les qüestions estètiques de la música que s'inaugura a principis del segle passat. Sens dubte, la seva lectura no deixarà indiferent al lector. L'entusiasme que sentí tant per la música com per la filosofia es troba latent en la gran quantitat d'escrius dedicats a ambdues. En aquests, la profunditat de les seves reflexions demostren uns coneixements filosòfics i musicals lloables en igual mesura. Però no només fou un escriptor prolífic en el camp de l'estètica musical. L'afecte per la música també el dugué a la composició d'obres pròpies. En aquest camp, es destacable dir que fou deixeble d'Alban Berg, un dels compositors més representatius de la coneguda Segona Escola de Viena. Juntament amb Anton Webern, Alban Berg rebé les ensenyances del fundador de la mateixa escola, un dels músics més representatius del segle XX, Arnold Schoenberg. Aquest fet situa a Adorno en un lloc privilegiat. El seu contacte pròxim amb els integrants principals d'aquest nou moviment ens asseguren la qualitat dels seus escrits al respecte.

La música que s'inaugura amb la Segona Escola de Viena tingué poca acceptació en el públic. L'oient, fins ara, havia estat receptor d'una música que, estructurada segons uns principis formals, li permetien seguir el seu desenvolupament. Podia captar l'ús i la variació de melodies o ubicar-se en les parts clarament definides d'una forma musical concreta i generalment acceptada, com seria, per exemple, la forma sonata: presentació, desenvolupament i conclusió. El paradigma compositiu en el que s'inscriuen aquestes obres formals reb el nom de sistema tonal. Quan les obres de Schonberg foren presentades per primer cop al públic, si aquestes no foren ben rebudes, gran part del fracàs es deu precisament a l'abandonament d'aquestes formes. Schoenberg deixà de marcar les directrius per a l'escolta de l'obra musical, de mode que canvià també la manera en que havien d'escoltar-se. El nou paradigma compositiu que s'inaugura reb el nom d'atonalisme.

Adorno lloà a Schoenberg tant com el críticà. Elogià la seva primera etapa compositiva atribuint-li el mèrit d'haver aconseguit representar els ideals d'una època com cap altre compositor. No obstant, críticà en igual mesura l'etapa posterior dels anys vint marcada pel desenvolupament del mètode dodecafònic. Per Adorno, el dodecafonisme suposà una regressió del que s'havia aconseguit en els seus inicis.

En el present treball tenim per objectiu situar-nos en el nou panorama musical que s'inaugura en el segle XX i aproximar-nos a l'estètica de Schoenberg des de T.W.Adorno. La tasca consistirà en presentar la part

de la seva trajectòria compositiva que va des dels seus inicis fins al mètode dodecafònic i tractar-la des de la teoria estètica de T.W.Adorno, on veurem tant el seu interès per l'atonalisme lliure com la crítica que efectuarà sobre el dodecafonisme. Per a presentar a Schoenberg, utilitzarem el seu article «La composición con doce sonidos», de l'obra *El estilo y la idea*, on ens explicarà els motius que l'acompanyaren en la seva trajectòria musical fins al desenvolupament del mètode dodecafònic. Pel que es refereix a Adorno, entre les seves obres dedicades a l'estètica musical, en el present treball farem ús de la titulada *Filosofía de la nueva Música* (1942), encara que en alguns aspectes consultarem l'obra conjunta amb M. Horkheimer *Dialéctica de la ilustración* (1944) on es tracta el concepte de indústria cultural d'una forma més detallada. L'elecció d'aquesta obra es deu a que tracta específicament el tema que ens interessa aquí tractar. Entre les monografies i assajos d'Adorno dedicats a compositors, entre els que figuren Mahler, Brahms o Wagner, l'obra *Filosofía de la Nueva Música* es compon per dues monografies, una dedicada a Schoenberg i l'altra a Stravinsky. La unió de les dues monografies baix la mateixa obra no és casual. Precisament ho fa perquè allà els presenta com els dos extrems oposats en l'època que s'inaugura: Schoenberg com el progressista, l'impulsor del canvi; Stravinsky com el conservador, el defensor de la tradició. Nosaltres ens centrarem en la monografia dedicada a Schoenberg, titulada «Schoenberg y el progreso», puix allà presenta el que aquí concretament ens interessa. Allà exposarà tant els motius que legitimen la nova estètica progressista de Schoenberg al mateix temps que desmenteixen els arguments de la conservadora, com també criticarà el mètode dodecafònic.

El treball enfocarà la qüestió musical des de la tècnica compositiva. Degut a que el trajecte que estam a punt d'emprendre es tracta d'una disciplina doble, filosòfica i musical, i suposant que el lector coneixerà les de la primera, definirem un recorregut específic per el cas de que el lector no estigui familiaritzat en el camp musical pugui comprendre millor les idees del text. Dividirem el treball en dos blocs, un primer per a Schoenberg i un segon per a T.W. Adorno sobre Schoenberg i la música que aquest inaugura. Iniciarem el primer bloc presentant cronològicament els tres paradigmes compositius desenvolupats al llarg de la història musical, el sistema modal, el sistema tonal i sistema atonal. Un cop situats en el paradigma que ens pertoca aquí, l'atonalisme, presentarem el seu principal impulsor, Arnol Schoenberg a partir de l'article abans mencionat, «La composición con doce sonidos». Allà veurem els motius estètics que l'incitaren des de la seva trajectòria inicial fins a la construcció del mètode compositiu. A continuació, un cop situats en el dodecafonisme, exposarem les característiques generals de la seva tècnica. Arribats aquí, podem presentar a T.W. Adorno i la seva visió d'aquesta nova etapa presentant els conceptes principals amb els que T.W. Adorno la visualitza i tracta a Schoenberg. Finalment ens centrarem en la crítica del mètode dodecafònic.

## 2. El paradigmes compositius en la història de la música.<sup>1</sup>

El que es té per objectiu en aquest apartat és el d'exposar els tres grans paradigmes compositius en la història musical. Ens interessa veure com es configura l'obra segons els principis cada un d'ells i poder captar les seves diferències. D'aquesta manera, intentarem veurem quin es el sentit compositiu en cada un dels paradigmes. Això ens serà útil més endavant, quan tractem amb Adorno i associem el sentit compositiu d'un paradigma musical als pressupostos de la seva estètica.

Podem dir que, de forma generalment acceptada, la història de la música es divideix en set grans etapes històriques: l'antiguitat grega, l'edat mitjana, el renaixement, el barroc, el classicisme, el romanticisme i la multiplicat de corrents del segle XX. El primer gran paradigma compositiu es desenvolupà durant l'edat mitjana i durà fins a finals del renaixement. Aquest rebé el nom de sistema modal. Posteriorment, en el barroc, el presidí el sistema tonal. Aquest és el de major extensió, doncs no s'abandonarà definitivament fins al segle XX. Serà amb Schoenberg i amb la Segona Escola de Viena quan es donarà lloc al paradigma atonal.

### 2.1. Els inicis en l'antiguitat grega.

Tot i que el paradigma modal s'inicia durant l'edat mitjana, es interessat fer una petita menció del pensament musical grec, puix s'estableixen conceptes que seran de rellevant importància en el desenvolupament posterior de la música fins al segle XX. L'escola grega més reconeguda en l'estudi de la música fou el pitagorisme. Són coneguts els experiments de Pitàgores amb el monocord amb el qual se li atribueix el descobriment de les relacions intervàliques de l'escala musical diatònica o natural, juntament amb el naixement dels conceptes de consonància i dissonància. Pitàgores descobrí que el so produït per una corda en tensió, partint proporcionalment la seva distància, els diferents sons produïts representaven set sons, els quals són que configuren l'escala musical natural. A la distància entre dues notes es denomina interval, i aquests es mesuren internament a través de tons i semitons. Per altre banda, s'establiren els conceptes de consonància i la dissonància. Aquests descriuen l'efecte de dos sons produïts al mateix temps. Per una banda, la consonància es refereix al so afirmatiu, estable, equilibrat, agradable i que les seves proporcions matemàtiques responen a nombres enters. Per altre banda, la dissonància descriu el so desequilibrat, inestable, negatiu i desagradable i que les seves proporcions matemàtiques s'explicaven a través de nombres irracionals. Pitàgores identifica tres intervals consonants: l'uníson, la quarta i la quinta.

---

<sup>1</sup> Per a definir aquest apartat, principalment s'han utilitzat dues fonts: Fubini, E., *Estètica de la música*, Editorial ANTONIO MACHADO, 2002 i Frau Bouron, P., *Teodor W. Adorno y la modernidad musical*, Memòria d'investigació, 2007.

En aquesta primera etapa no es troben indicis de cap estètica musical. El seu significat es purament intel·lectual, i la música representa per a l'escola pitagòrica, l'evidència empírica de la relació entre la matemàtica i l'equilibri del cosmos.

## 2.2. L'edat mitjana. El sistema modal

Durant l'edat mitjana, el control del cristianisme afectà a tots els camps de la cultura. Com podem pensar, durant aquest context, el camp de la música litúrgica serà la més rellevant. La música de l'església heretà el pensament grec, sobretot de la línia pitagòrico-platònica i la peripatètica i els cants hebreus de la sinagoga. La música pagana, la que es trobava fora de l'ordre religiós, quedà en un segon pla.

Durant aquesta llarga etapa neix el sistema modal. Aquest sistema està format per un total de vuit organitzacions sonores disposades en vuit escales distintes anomenades "modes" a les quals se li assignava un nom a cada una. La composició en aquest període consistia en aplicar un dels vuit modes sobre un text sagrat. En els seus inicis, la major part del cant era improvisat i el sistema d'escriptura musical era gairebé escàs. Haurem d'esperar dins al segle XI, amb Guido d'Arezzo i el tetagrama per al primer sistema de notació específic.

Durant una primera etapa, la música, cantada en les litúrgies, es realitzava únicament per una veu masculina sense acompanyament o «a capella». D'aquesta manera s'evitaven les tensions harmòniques entre les veus, efectes sonors no desitjats aleshores. El cant havia de ser pla, sense salts. Aquest període durà fins al segle XI, on començaren a aparèixer les primeres pràctiques polifòniques. «Polifonia», tal com indiquen les procedències gregues, significa etimològicament «molts de sons a la vegada». Es començaran a fer ús de les primeres combinacions amb més d'una veu. La pràctica consistia en afegir-ne una nova sobre la veu principal que recitava el text. La veu principal rebia el nom de *vox principalis*, i a la veu acompanyant la de *vox organalis*. La *vox organalis* estava restringida a realitzar un acompanyament vertical sobre o baix la melodia principal a una distància intervàlica consonant. Com hem dit abans, els conceptes de dissonància i consonància han variat al llarg de la història. En aquesta època, com els pitagòrics, es consideraren consonants els intervals de quarta, quinta i octava, i la resta dissonància.

Posteriorment, la *vox organalis* anirà adquirint més llibertat de la *vox principalis* i trencarà amb la verticalitat restrictiva anterior. Amb el temps es permetrà la introducció de noves veus, cada una amb el seu text i amb una major llibertat de moviment. S'anirà consolidant així la complexitat de polifonia contrapuntística medieval del segle XIV. La independència de la *vox organalis* sobre la *vox principalis* donà un pas del moviment vertical de les veus a un moviment horitzontal. D'aquesta manera s'origina la tècnica compositiva coneguda com contrapunt, en la que s'introdueixen dues o més veus. *Contrapunctus* és el moviment polifònic del «punt contra el punt», o de la nota contra la nota. En la polifonia contrapuntística

medieval es farà un ús més lliure els intervals. Tot i que la quarta, quinta i octava seguiren essent les consonàncies més utilitzats, es destacable un primer episodi de llibertat en l'ús de les dissonàncies, sobretot les de segona i sèptima.

### *2.3. El renaixement. Camí cap a la tonalitat*

L'estil contrapuntístic entrarà en crisi en el segle XV. Les principals crítiques argumentaven que el moviment de diverses veus l'hora dificultaven la comprensió i claredat del text i recordaven que la importància de la música no ha de sobrepassar el de les paraules. A la demanda de les carències del sistema contrapuntístic, apareixerà una nova pràctica compositiva en la que una sola veu era acompanyat per acords instrumentals. Es retorna, d'alguna manera, a la verticalitat. La finalitat de la monodia era totalment la contrària a la del contrapunt a diferència del qual pretenia adaptar-se al text en les seves inflexions, pautes, punts i comes, i no el text al moviment de les veus. Una sola veu adaptada al text permetria una major claredat de les paraules recitades. Com a mode d'adaptació al text i les seves inflexions, la música començà a emprar el que representaria els signes de puntuació del llenguatge aplicats a l'àmbit musical, les cadències. La cadència és un recurs harmònic i formal caracteritzat per una progressió o encadenament d'acords on es crea una tensió que sol desembocar o resoldre sobre un acord on es recupera l'equilibri. El sentit resolutiu d'una cadència es determina en funció de l'acord en el que desemboca i té funcions distintes. Si la resolució de la cadència és equilibrada i té un fort sentit resolutiu reb el nom de cadència final. La cadència final s'utilitza per remarcar els finals de frase musicals, o el final d'una obra o secció d'aquesta. Es tracta del mateix paper que juguen els punts dels textos; ens indiquen que ha acabat una frase dintre d'aquest o que ha finalitzat el text. Quan la resolució de la cadència es més dèbil i es més desequilibrada, la sensació que deixa és suspensiva, la d'una pausa momentània. Aquestes reben el nom de cadències suspensives i juguen un paper similar al de les comes en els textos.

Amb l'ús de les cadències és on es començà a albirar la ruptura amb el sistema modal i el naixement de l'era tonal. En quant als conceptes de consonància i dissonància és produeixen modificacions. Els intervals de tercera i sexta s'acceptaran com a intervals consonants i l'harmonia adquirirà una nova gama de sons més rica i complexe.

### *2.4. El Barroc. El sistema tonal. La monodia i la polifonia.*

El pas del sistema modal al sistema tonal es dona al principis de l'era barroca. Durant aquesta etapa es continuarà amb la confrontació entre les dues pràctiques desenvolupades en el segle passat, la monodia i el contrapunt. Fins al Barroc, les pràctiques compositives sempre anaven lligades a una relació música-text,

però la veu i el text i la part instrumental s'anà separant l'ús dels acords en la pràctica monòdica i l'inici de la jerarquització de l'espai sonor que trobà la seva màxima culminació en l'època vienesa. La música instrumental anà independitzant-se del text fins a donar lloc als concerts de cambra, les òperes... on també nasqué l'orquestra. Entre els majors problemes del sistema modal es trobava la poca flexibilitat que oferia a l'hora d'incorporar i unificar els instruments en l'orquestra. Integrar els instruments transpositors amb els no transpositors era una qüestió difícil, degut a que el sistema modal no permetia el transport, i els músics es veien obligats a portar varis instruments amb diverses afinacions en funció de la modalitat en la que estava escrita. La tonalització o temperament fou un gran avanç en aquest aspecte en tant que suposà una racionalització matemàtica de l'espai sonor. Aquest es basà en la divisió de l'espai sonor d'abans de set sons en ara dotze, separats en sèrie per la distància d'un semitò. Aquesta nova sistematització no només integra la possibilitat d'efectuar els modes gregorians, sinó també la possibilitat mateixa d'unificar el só a través de principis matemàtics.

El sistema tonal es caracteritza principalment per una jerarquització de l'espai sonor i la reducció dels antics set modes a dues úniques modalitats que es corresponen al modes antics jònic i eòlic amb el nom de modes major i menor. El temperament tonal permetrà l'ús de les dues modalitats en dotze altures distintes, a més de poder realitzar tots els modes gregorians en cada una d'elles. Això ens ofereix un total de vint-i-quatre modalitats majors i menors (i un total de 84 possibilitats gregorians a diverses altures). El resultat final és el d'un espai sonor organitzat amb una multitud de centres tonals que tenen una força gravitatòria central que correspon a l'acord principal de cada una d'elles. En cada una de les vint i quatre tonalitats, hi ha un acord central que dona el nom a la modalitat, sigui major o menor. La jerarquització de la resta d'acords que pertanyen a la tonalitat concreta es mesura en relació a l'atracció gravitatòria que manté sobre l'acord principal. L'acord central o principal de la tonalitat reb el nom de tònica.

L'acte compositiu, en aquest context, constituirà un joc que estableix el compositor amb les regles de l'harmonia tonal i en el que pot organitzar el discurs musical tant en la seva forma vertical amb la formació d'acords, com en la seva forma horitzontal. Permetia efectuar les dues grans pràctiques nascudes en el barroc, tant la monodia com el contrapunt. Sigui quina sigui, la composició esdevé una forma arquitectònica en el que l'edifici es construeix sobre els fonaments d'un centre tonal i les relacions que mantenen la resta d'acords sobre. L'obra musical es converteix en una gran cadència en la que el compositor s'inicia amb la tonalitat principal i finalitza amb la mateixa. L'obra s'escriu per ser acabada, tancada en les relacions del seu gran sistema arquitectònic sonor.

Les possibilitats que inaugurarà aquest nou sistema foren immenses. El compositor era capaç de situar a l'oient identificar-lo amb un tema musical concret en un centre tonal determinat per després poder situar-lo cap a altres centres tonals amb l'ús del mateix tema o de la seva variació. A dit moviment o viatge d'una tonalitat a una altre reb el nom de modulació. La modulació permetia al compositor utilitzar uns motius o



temes melòdics gairebé sempre idèntics modulant a distints centres tonals, on juntament amb la variació melòdica, es creava la sensació d'un nou esdeveniment quan el tema era gairebé el mateix.

### 2.5. *El classicisme. La perfecció formal.*

El paradigma tonal va tenir la màxima expressió racional durant l'època vienesa, on l'equilibri musical es presentà en la seva plenitud amb les composicions dels dos grans clàssics, Mozart i Haydn, possiblement també amb els inicis de Beethoven. Frases i formes simètriques, les sempre resoltes dissonàncies, la regularitat del tempo, cuidades modulacions harmòniques a centres tonals propers al de la tonalitat central de l'obra per no crear sensacions d'allunyament; tot són formes que s'assimilen als ideals il·lustrats de claredat, precisió i evidència. La música era presentada ordenadament a un públic burgès que la rebia amb gran aplaudiment. Les construccions arquitectòniques tonals del període clàssic marcaven les directrius de la seva escolta baix formes musicals clarament estructurades. El joc del compositor amb el desenvolupament de l'obra era transparent i clar.

### 2.6. *El romanticisme. L'esperit del geni.*

Es troba generalment acceptat que la segona època de Beethoven dona pas al romanticisme. En el període romàntic, el músic es presenta com un hereu de la tradició clàssica, coneixedor de les regles més rígides, però a diferència dels seus progenitors, ell es situa per sobre del manual i trenca amb elles quan li és necessari aconseguir una major efectivitat en l'expressió musical. Asimetries en les frases i en les formes, dissonàncies que es prolonguen en la seva resolució, passatges ambientals amb sonoritats aconseguïdes per modulacions llunyanes, ús del tempo irregular i cadències que allargaven l'espera en la seva resolució. Tot són mostres d'una primera falta de compromís amb el manual que havia culminat amb la raó il·lustrada. Serà al final del Romanticisme, amb Richard Wagner, quan en les seves òperes portà la tonalitat al límit de les seves capacitats. La melodia infinita tracta d'evitar les cadències o cesures i, en lloc seu, tendeix un pont entre elles que les uneix en un tot. Així, la melodia infinita no admet la fragmentació i aposta, per contra, per una continuïtat no-fragmentada i infinita. La falta d'un repòs cadencial complet viola un dels principis primordials del sistema tonal: el repòs sobre un centre tonal, sobre la tònica. D'altra banda, la passió de Wagner cap als acords complexos va fer difícil assimilar la tonalitat d'alguns passatges, com és el conegudíssim acord inicial de l'òpera *Tristan e Isolda*, on es difícil dir si es un acord major o menor. Després de Wagner, va arribar a ser freqüent en la música occidental de les últimes dècades del segle XIX fer un ús de la tonalitat al límit de les seves possibilitats.

## *2.7. Segle XX. De la tonalitat a l'atonalitat.*

En l'era impressionista de principis de segle XX, la musica francesa, les obres de C. Debussy i M. Ravel desafien per complet l'equilibri clàssic. En les seves obres, les dissonàncies queden irresoltes, suspeses en l'aire i creen una atmosfera ambiental. La dissonància, com hem vist, fins ara havia estat considerada una simple tensió utilitzada per marcar el contrast amb l'equilibri de la consonància on necessàriament havia de resoldre. En l'impressionisme francès, la dissonància queda irresolta i es tractada com un medi més per a l'expressivitat de l'obra, no com un element subjugat a un altre. Aquest fet assenyala la precarietat en que es troba el sistema tonal.

Encara que anteriorment alguns músics experimentaren amb l'atonalitat de forma ocasional, com Franz Liszt o Ferruccio Busoni, fou la Segona Escola de Viena, amb Schoenberg al capdavant, seguit pels seus deixebles Alban Berg i Webern, amb la que s'expandí el paradigma de l'atonalitat. La trajectòria de Schoenberg passà per tres etapes: una primera anomenada d'expressionisme, una segona marcada pel desenvolupament de la seva tècnica dodecafònica i una tercera on abandonarà la idea del dodecafonisme i intentarà retornar a la primera etapa.

Posteriorment, assenyalam les grans repercussions del mètode dodecafònic en les tècniques compositives desenvolupades en els anys cinquanta. Fou Webern qui amplià el mètode del seu mestre i donà a lloc a un nou mode compositiu, el serialisme integral. Alban Berg, en canvi, optà per un ús més lliure i menys restringit del dodecafonisme. La seva música té una sonoritat que sempre evoca la tonalitat, un vessant romàntic, i una inclinació marcadament dramàtica.

## Schoenberg: de l'expressionisme musical al dodecafonisme.

Arnold Schoenberg (1874-1951) ha estat possiblement el primer músic que ha intentat en els seus nombrosos escrits teòrics identificar el sentit exacte de la revolució que ell mateix havia iniciat amb la seva obra. Un any abans de la seva mort, el 1950, publica un recull d'assajos de temes variats titulat *El estilo y la idea* que tracten des de la composició musical, la pedagogia i l'estètica fins a la interpretació musical. Entre els articles, es troba un de rellevant importància, sobretot pel que ens concerneix actualment. Es tracta del titulat «La composición con doce sonidos» en el qual, des d'una etapa madura, ens explica la transició de la seva primera etapa expressionista cap a la estructuració de l'atonalisme del mètode dodecafònic. Els conceptes claus utilitzats en l'article són els de «comprensió» i «necessitat interior». Aquestes dues categories fonamentals del pensament de Schönberg marquen tot el seu procés evolutiu.

En l'article esmentat, Schoenberg afirma que l'art, i especialment la música, tendeixen a la «comprensió». Que vol dir això?. Segons Schoenberg, l'oient sent satisfacció tant intel·lectual com emocional al ser capaç de “comprendre”. En la música, en les obres tonals, l'oient gaudeix al poder veure com es desenvolupa una forma musical en les seves parts, com el compositor juga amb la melodia, com la varia, com dona lloc a noves seccions. D'aquesta manera, segons Schoenberg, s'associa la bellesa a l'obra que pot ser «compresa».

El que cal preguntar-nos aquí és, que significa comprendre l'obra d'art?. Per a Schoenberg, la comprensió de l'art es tracta d'un procés de familiarització en el qual el subjecte assimila unes formes que es presenten comunes entre les mateixes obres. Així quan el subjecte detecta de nou aquestes formes apreses en les obres d'art sent la satisfacció de veure allò que ja li és familiar. Aquestes formes apreheses, encara que actuen com un a priori en la contemplació estètica de l'obra, aquestes no són anteriors a l'experiència, sinó més bé, es conformen amb ella.

«Antaño, la armonía se utilizó, no solo como una fuente de belleza, sino, lo que es más importante, como el medio para distinguir las características formales. Por ejemplo, para el final, únicamente se consideraba adecuada la consonancia. Las funciones estabilizadas requerían distintas sucesiones armónicas que las de paso; un puente, una transición, requerían sucesiones diferentes a las de una codetta; las variaciones armónicas podían realizarse lógica e inteligentemente, siempre con la debida consideración hacia el sentido armónico fundamental.»<sup>2</sup>

Aquí radica, de fet, la idea principal de Schoenberg: no hi ha una idea de bellesa objectiva on s'hi associen formes determinades, no és la bellesa una idea ni una formes ontològiques, sinó que la bellesa és una qüestió de comprensió, de familiaritat amb aquestes formes. En el cas de la música, el sistema tonal representava el paradigma formal dels últims tres cents anys en el temps de Schoenberg. La sonoritat i les

---

<sup>2</sup> Schoenberg, A. *El estilo y la idea*, Taurus 1968, pàg. 147-148

formes del sistema tonal ja generalment acceptades eren quelcom que el públic havia assimilat i amb el predisposaven quan escoltava les obres musicals. En el subjecte ja s'havien associat certs efectes de l'oient a certs moviments musicals, com melodies o progressions harmòniques en certs estats d'ànim o efectes. D'aquesta forma, per a Schoenberg, en el sistema tonal perillava la fet de que el compositor elaborés l'obra pensant en els efectes a produir sobre l'oient més que no pas en la idea d'expressar les seves idees. Aquest fet suposa una falta de compromís del compositor amb l'obra d'art. Per a Schoenberg, en la composició d'una obra, no ha de primar la idea d'afectar a l'oient, de forma que aquest pugui jutjar-la únicament segons l'efecte empíric produït. . Si la bellesa és comprensió, Schoenberg, hem d'entendre la comprensió al fet de poder captar les idees individuals del compositor expressades en l'obra i no a uns efectes o estats generalment acceptats. «[...] La idea del creador ha de representarse, cualquiera que sea el *estado* que se vea impulsado a evocar.»<sup>3</sup>

D'aquesta manera, començam a veure quins són els motius de Schoenberg per emprendre el camí de l'atonalitat. Contràriament al que molts poden pensar, estava pensada per a ser compresa. La finalitat Schoenberg no fou en cap moment allunyar-se del públic deliberadament, sinó el de crear noves sensibilitats a través d'un nou llenguatge musical. Per a Schoenberg, abandonar el paradigma tonal era una necessitat. Per una banda, perquè la música basada en l'equilibri de la consonància i la perfecció formal culminada en l'etapa vienesa havia anat degenerant-se, transgredint les seves lleis més bàsiques. Durant el romanticisme, sobretot després de Wagner, es comença a transgredir seriosament el sistema tonal, de portar-lo fins al seus extrems. Amb les obres de C. Debussy i M. Ravel durant l'època impressionista aquest fet es mostrà més latent quan les dissonàncies començaren a emprar-se com un mitjà expressiu. Per altre banda, Schoenberg, tenia les expectatives de la comprensió del seu mètode en la paulatina acceptació d'una musica equilibrada i consonant. El compositor creia que l'ús cada cop menys accentuat de la dissonància a la que havia estat exposada moderadament al públic durant el romanticisme i de forma més abundant durant durant l'època impressionista havien estat suficients per a la seva comprensió o familiarització. Schoenberg creia que s'havia perdut el seu antic efecte pertorbador i desequilibrat, i per tant, també la necessitat que la dissonància hagués de resoldre necessàriament sobre una sonoritat consonant i equilibrada. En altres paraules, pensava que la dissonància s'havia emancipat de la subjugació a la consonància a la que havia estat sotmesa des dels inicis de la composició. «Lo que distingue las disonancias de las consonancias no es el mayor o menor grado de belleza, sino el mayor o menor grado de *comprensión*.»<sup>4</sup>

Schoenberg utilitza el concepte «emancipació de la dissonància» per a referir-se al procés d'acceptació de la dissonància abans descrit i el seu tractament al mateix nivell que el de la consonància en un nou estil musical. L'acceptació en igual mesura de la consonància i la dissonància transgredeix per complet les regles

---

<sup>3</sup> Ibid., pàg. 143

<sup>4</sup> Ibid., pàg. 146

del sistema tonal, i el resultat que s'obté és el d'un estil on desapareix la tensió i el repòs i per tant, la jerarquització de sonoritats.

El nou estil atonal que emergeix a partir del 1908 rebé el nom d'expressionisme atonal. L'obra de ruptura més representativa potser son les 3 Klavierstucke *Op11* . En aquest període compositiu, Schoenberg farà un ús de la atonalitat d'una forma lliure. No tenien mètode compositiu, pautes per a desenvolupar les obres. Allò que es componia en aquest període era fruit de l'instint musical, de l'intuïció musical, de la «necessitat interior». Com dirà Adorno, «las primeras obras atonales són protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis»<sup>5</sup>. L'única regla que tenien era la d'evitar les convencions pròpies del sistema tonal. El compositor no podia modular, ni desenvolupar temes melòdics, ni seguir estructures formals, ni repeticions, ni l'ús de cadències. Paradoxalment, aquest fet es convertí en una de les principals crítiques dels conservadors a la nova música La regla que prohibia les regles de la tonalitat convertia a tots els principis de la tonalitat en un manual de prohibicions que no havien de seguir-se. La «llibertat» era qüestionable en aquest aspecte. No ho era pas, però, en l'acte creatiu.

Les obres musicals deixaren de ser un sistema arquitectònic i formal, amb parts clarament diferenciades, amb un principi i un final. El discurs tonal, sobretot en l'època vienesa, era un «joc compositiu», un joc d'aplicar regles i ordenar parts. En aquest, l'instint musical del compositor com a creador musical era mínim. El seu instint creador residia en crear unes poques melodies musicals amb les que després, durant el transcurs de l'obra, podia reincidir en elles quan volgués aplicant les regles del sistema. El fet de poder repetir un mateix motiu musical i desenvolupar-lo progressivament traçava un desenvolupament continu i coherent entre els esdeveniments presentats. El discurs expressionista, en canvi, segueix una línia sempre avançant i discontinua. En el seu transcurs no es reincideix en cap aspecte, sinó que emergeixen constantment nous esdeveniments. Com a resultat, el transcurs de l'obra perdia la continuïtat al presentar-se constantment en la novetat. La dificultat d'aquest nou mètode residia precisament en això: el compositor no tenia formes amb les que variar i desenvolupar l'obra, i el repte compositiu residia en escriure constantment quelcom que abans no hagués estat escrit. Com diu Schoenberg: «Una cosa es recibir la visión en la inspiración de un instante creador, y otra el materializarla con afanosa conexión de detalles hasta fundirla en una especie de organismo.»<sup>6</sup> La materialització, en aquest nou discurs, a diferència del sistema tonal, l'inspiració de l'instant creador, l'instint musical, tenia una rellevància essencial. El no disposar de medis per a un desenvolupament, les obres resultants es caracteritzaren per la seva curta durada, que creades a partir d'aquell l'impuls, aquell afany de creació, condensaven en la seva brevetat una gran expressivitat musical. En aquest nou discurs, forma i expressió s'havien unificat i configuraven el mateix.

---

<sup>5</sup> Adorno, T.W., *Filosofia de la nueva música*, Akal, 2003, pàg. 43

<sup>6</sup> Schoenberg, A., *El estilo y la idea*, Taurus, 1968 pág. 142

Después de muchos intentos infructuosos durante un período de doce años aproximadamente, sentí la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales. Llamé a este procedimiento, *Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*. Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquella.<sup>7</sup>

Segons Schoenberg, el dodecafonisme va néixer de la necessitat de suplir les carències de l'atonalisme lliure. Entre aquestes, destaca sobretot que la falta de convencions, la qual no permetia al compositor articular obres extensives, de major durada. El dodecafonisme, doncs, neix de l'intent d'ampliar les possibilitats compositives de l'expressionisme. Seguint principis matemàtics, el mètode de Schoenberg pretén una organització dels sons tal que al mateix temps que conservi les sonoritats pròpies de l'atonalitat, evitant en tot moment l'evocació de qualsevol sonoritat familiar a la tonalitat, a més, permeti de nou, un “joc” al compositor per a poder desenvolupar obres d'una major duració.

Com hem dit anteriorment, el dodecafonisme parteix d'una reorganització de l'espai sonor dividit en dotze sons en l'escala temperamental o cromàtica. El temperament consistí en la divisió d'una octava abans dividia en set sons en dotze. Com hem vist en l'apartat dedicat a l'exposició dels paradigmes compositius, l'escala cromàtica o temperamental es el fruit d'una racionalització de l'espai sonor i representa la base del sistema tonal. L'escala cromàtica o temperamental és una escala musical constituïda per aquesta successió de dotze sons diferents que conformen la divisió d'una octava a través de dotze semitons. Cada nota està separada de les seves veïnes superior i inferior per un interval d'un semitò. Totes les altres escales de la música occidental tradicional són subconjunts d'aquesta escala.



A la nova seqüència organitzada a partir dels sons l'escala cromàtica, Schoenberg l'anomenarà sèrie i representa el fonament més bàsic del dodecafonisme. La sèrie consisteix en una reorganització d'aquests dotze sons seguint tot un conjunt de regles bàsiques enfocades a crear un nou ordre seqüencial sobre el que s'articularà posteriorment l'obra musical. la realització de la serie estara limitada a una conjunt de regles dirigits a evitar qualsevol ressonància tonal en el seu ús. Realitzar la sèrie és una tasca prèvia a la composició de cada obra musical. Abans d'iniciar la tasca compositiva, el compositor ha d'establir un

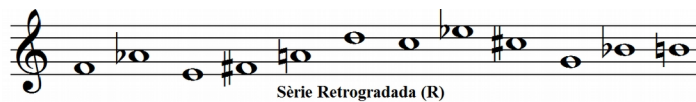
---

<sup>7</sup> Ibid., pàg. 153

ordre serial. Això suposa que cada obra es realitzi sobre una sèrie distinta. La primera sèrie formulada rebrà el nom de serie original (P).



D'aquesta sèrie original (P), Schoenberg l'utilitzarà de quatre formes distintes: la Original (P), la Retrogradada (R) - la mateixa successió de les notes, però tocades des del final fins al començament), la Invertida (I - la direcció dels intervals (ascendent o descendent) és invertida), i la lectura Retrogradada de la Invertida (IR) .



A més, cadascuna d'aquestes quatre lectures pot ser transposada a les dotze altures de l'escala cromàtica, creant això un total de 48 possibilitats possibles de la sèrie inicial (12 altures de la sèrie Original, 12 de les Inversions, 12 de les Retrogradades i 12 de les Retrogradades invertides). En la formulació de la sèrie original s'han de seguir un conjunt de regles entre les que cal destacar-ne dues: 1) no pot repetir-se cap dels dotze sons i tots han d'estar inclosos en la sèrie, i 2) en la formació de la sèrie, la disposició dels sons ha d'evitar qualsevol disposició intervàlica que pugui resultar tonal. El conjunt de les normes que es formulen en l'aplicació de la sèrie a l'acte compositiu estan dirigides a mantenir la relació matemàtica preestablerta en la original. En l'ús compositiu, la norma bàsica dicta que quan és utilitzada una de les series, aquesta ha d'haver finalitzat abans de repetir-la o utilitzar una altre, es a dir, han d'haver succeït els dotze sons. També es prohibeix qualsevol combinació o seqüència de notes que impliquin la tonalitat (interval perfectes, tríades, setenes disminuïdes, etc.).

Schoenberg també permet subdividir la sèrie en proporcions simètriques de dues subsèries de sis, quatre subsèries de tres o sis subsèries de dues i crear «búcles» repetitius amb elles, però amb la condició anterior d'acabar la sèrie general, sempre en direcció al final d'aquesta sense repetir les parts anteriors.

El resultat que s'obté en el mètode dodecafònic és una democràcia on la legitimitat de totes les notes està assegurada per uns principis matemàtics. Els efectes sonors resultats són el d'una música on la consonància

i la dissonància reben la mateixa consideració. Com veim, es pretén un mètode que representi l'antítesis de l'equilibri clàssic i de la recerca de la consonància harmònica. Al reorganitzar l'escala cromàtica de tal forma que s'evitin les sonoritats tonals, el resultat que s'obté es el contrari al de la tonalitat. Si aquesta jerarquitzava la importància els sons segons el grau d'atracció cap a a tònica o acord base, en el dodecafonisme tots els sons reben la mateixa consideració. S'acaba amb la dicotomia consonància-dissonància i de la submissió de la segona sobre la primera. Per al moviment de la sèrie en el discurs musical, Schoenberg utilitzà el contrapunt, similar a l'utilitzat durant l'època barroca. Recordem que el contrapunt és el discurs musical en el que es dona un moviment horitzontal de les veus i no no es preocupa tant de l'acord vertical, com l'estil monòdic. Al ser l'estil contrapuntístic un discurs barroc i propi del sistema tonal, Schoenberg preferia parlar d'un "estil imitatiu" en el dodecafonisme més que no pas de contrapunt.



#### 4. La nova música i la indústria cultural.

En la seva vastíssima producció, Adorno ha unit de forma original en un únic programa diverses metodologies, com el marxisme, la sociologia de l'escola de Frankfurt o el psicoanàlisi, i ha tornat a plantejar de mode crític la totalitat dels problemes de la història passada i recent de la música des d'una perspectiva peculiar. Aquí ens centrarem en la seva vessant sociològica de l'estudi musical, encara que hem d'advertir que la sociologia no és més que una de les moltes columnes on es conforma la seva filosofia de la música. Però sens dubte, no podem obviar aquesta aportació bàsica d'Adorno per poder entendre la problemàtica ideològica, estètica i filosòfica que sorgeix a partir de la música del segle XX.

*Filosofia de la nova música* fou escrita l'any 1941. Per a molts representa un esbós d'una crítica dialèctica que més endavant desenvoluparà amb Horkheimer en la seva obra magna conjunta *Dialèctica de la il·lustració*. En *Filosofia de la nueva música*, Adorno ens presenta el panorama musical de principis de segle XX. En la història en general, sobretot en aquelles etapes més convulses on es desperta l'esperit de canvi en la societat, és comú trobar-se amb una confrontació entre ideologies conservadores i progressistes. Aquest mateix escenari és el que ens trobam en la nova era musical. Adorno ens presenta el panorama amb una confrontació de valors: per un banda els moviments avantguardistes dels inicis de la Segona Escola de Viena, representada principalment per Arnold Schoenberg, i per altre banda els moviments de retrocés cap a la tradició que es dugueren després de la Primera Guerra mundial, coneguts com neoclassicisme, on Stravinsky n'es el màxim representant. En la mateixa obra, per a referir-se als moviments avantguardistes que mantenen el compromís artístic amb el material atonal utilitzarà el concepte de nova música. Per contra, als moviments conservadors pertanyen a la «Vella música». Com hem vist anteriorment en l'apartat de Schoenberg, la seva música té com a principis deslligar-se de les categories de la música tonal amb l'emancipació de les formes i principis que l'havien construïda durant els últims tres cents anys.

Però si volem comprendre millor la visió d'Adorno sobre el panorama musical i la nova música, un concepte que no podem deixar de banda és el de «indústria cultural». En *Filosofia de la nueva música* fa varies mencions a la indústria cultural, però no li dedica un apartat explícitament, puix l'obra sembla estar més centrada en tractar les obres de Schoenberg i la seva figura, contraposant-la al moviment conservador. Com hem dit abans, *Filosofia de la Nueva Música* representa un primer esbós dels problemes que plantejarà amb Max Horkheimer *Dialèctica de la il·lustració*. Entre els problemes que tractaran allà els autors d'una forma més particular, ens trobam amb un apartat dedicat exclusivament a la idea de la indústria cultural. Considerant, doncs, la proximitat entre les obres mencionades, escrites en un any de distància, consideram que és adient exposar la idea d'indústria cultural des de l'obra *Dialèctica a la il·lustració*, on el tractament és més concís i no tant fragmentari com en *Filosofia de la nueva música*. De forma general, podem definir la indústria cultural fa referència al mercat dedicat a la venda de productes

culturals fabricats en serie i distribuïts per una població en massa. Però tractar la indústria cultural com un simple negoci és insuficient. Els dos autors s'endinsaran més enllà i tractaran de veure quines repercussions socials porta aquest tipus de negoci dedicats a la distribució massificada de productes culturals. Entre les conseqüències més perjudicials, els autors assenyalen que la distribució massificada de cultura ha comportat la seva homogeneïtat en tots els camps que acull. En el cas de la música, quan acudim als comerços dedicats a la seva venda, ens trobam en que podem elegir entre una amplia gama de en gèneres musicals, com el pop, el jazz o la «clàssica». Aquest fet no és despreciable. La classificació en gèneres no només es tracta d'una divisió creada pel mercat, sinó que el mateix gènere l'hem d'entendre com un concepte on s'inclou tota aquella música amb certes característiques, ja siguin rítmiques, dinàmiques, melòdiques o harmòniques. El que volem dir es que en aquests generes musicals, en cada un d'ells, les obres que s'elaboren en cada gènere comparteixen la mateixa recepta compositiva. Segons els autors, la classificació en gèneres musicals obté els seus resultats aconseguint l'oient es familiaritzi amb uns esquemes propis de cada un d'ells. Una vegada s'assimilen les característiques pròpies de cada gènere, els consumidors senten el plaer d'escoltar quelcom que no s'escapa del seu domini al poder-se anticipar contínuament als successos posteriors de l'obra. D'aquesta manera s'elaboren uns clixés sobre els que els consumidors creen la seva «comprensió». Com podem esperar, en la musica comercial es fa ús del paradigma tonal per la seva claredat estructural. En els gèneres musicals s'estereotipen els seus conceptes més bàsics, com el ritme, la melodia i l'harmonia, de forma que l'ús particular que es fa de cada un d'ells en els gèneres musicals elabora el tret que els distingeix de la resta, D'aquesta manera configuren una música que classificada de tal forma que quan el consumidor acudeix a la compra d'un gènere és perquè sap d'antelació quin serà el format. D'aquesta forma l'organització administrada de la indústria cultural actua com un a priori en l'elecció dels consumidors. L'esquematisme kantianà segons el qual els objectes sensibles haurien de remetre a les estructures subjectives és avançat per l'organització del mercat i la conscienciació manipulada de la massa. El resultat és el d'una població que en la seva vida ordinària han d'adaptar-se a les organitzacions del mercat, siguin o no conscients. «El mundo entero debe pasar por el filtro de la industria cultural».<sup>8</sup>

Entre les repercussions més desastroses de tot això, els autors critiquen que l'escolta musical filtrada pels gèneres comercials educa als consumidors a no reflexionar al ja haver assimilat els ingredients bàsics que els conforma. L'home es tractat com un animal més en els estudis de mercat. En aquests es dibuixen gràfics en el que es representen el consum en funció d'edats, sexes, regions, fins i tot relacions entre certs productes i hores del dia, de forma que es pretén una distribució i organització del producte destinat a unes necessitats també organitzades. Els autors critiquen principalment la limitació que suposa en els paràmetres dels homes a l'hora de decidir. Cada consumidor ha de comportar-se mes o menys espontàniament d'acord

---

<sup>8</sup> Adorno, T.W. i Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Akal 2002, pág. 139

al seu nivell que li ha estat prèviament assignat i fer ús de la categoria de productes de massa que han estat fabricats per al seu tipus. D'aquesta manera es crea una consciència falsa i es priva als homes de poder escollir allò que volen escoltar, es dilueixen la espontaneïtat i la imaginació humanes.

Pel que es refereix a les repercussions de la indústria cultural sobre a musica mateixa, en la introducció de *Filosofía de la nueva música*, Adorno afirma el següent:

«No se trata meramente de que los oídos de la población están inundados de música ligera que la otra les llega como el opuesto coagulado, como la «clásica»; no es meramente que la capacidad perceptiva está tan obturada por los omnipresentes éxitos del momento que la concentración de una escucha responsable se hace imposible y esta inundada de vestigios de la memez, sino que la sacrosanta música tradicional misma se ha convertido, por el carácter de su ejecución, y por la vida de los oyentes, en idéntica a la producción comercial en masa y esta no deja de contaminar su sustancia».<sup>9</sup>

En *Filosofía de la Nueva Música*, la nova música serà també caracteritzada com aquella que pren distanciament de les categories que regeixen l'organització de la indústria cultural. L'abandonament de la tonalitat, entre molts altres motius, es donarà també per distanciar-se dels fins mercantils a la que ha estat sotmesa. La nova música pretén recuperar l'originalitat, la reflexió, l'espontaneïtat, l'individualisme i l'autonomia artística, conceptes que com hem vist, es perden en l'homogeneïtzació propiciada per la venda massificada de productes culturals. Per a Adorno, igual que Schoenberg, l'obra musical autèntica és aquella que es compon sense més compromisos que aquell de l'artista en voler representar els seus ideals en l'obra sense cap mediació externa. Considera que l'obra no ha d'estar conformada per una finalitat externa, sinó en l'autonomia de si mateixa. No ha d'estar destinada a ser bella, segons les categories i formes generalment acceptades, sinó, com diu Adorno, ha d'expressar una idea on es reflexi la veritat d'una realitat social present. Però, que vol dir això?. El sofriment de la Primera Guerra mundial va assimilar-se en les obres avantguardistes amb un nivell d'expressivitat que el públic no va ser capaç d'encarar. Acostumats a l'evocació generalment acceptada de la relació entre els recursos harmònics i melòdics i els efectes sobre l'oient, la tristesa o el sofriment real quedaven emmascarades, transfigurades per aquestes acceptacions generals, puix no permetien a l'artista captar en l'obra la pròpia idea de sofriment, la idea real així com la sentien en carn viva. Recordem que, com hem vist anteriorment amb Schoenberg, la bellesa es la comprensió de formes que ens resulten familiars. Però si la pretensió de l'artista era la d'expressar la tristesa o la desesperació orgàniques, vives, des de quan aquests dos estats han estat bells en la vida real?. Des de quan, en la realitat, el patiment ha estat bell? Quina persona en el seu sa judici ha pogut veure la bellesa en la pèrdua d'un estimat?. Aquest sentiment és el que precisament Schoenberg representarà en la seva òpera *Erwartung op. 17*, on una sola soprano acompanyada d'una orquestra encarna el paper d'una

---

<sup>9</sup> Adorno, T.W. *Filosofía de la nueva música*, Akal, 2003, pàg. 19

senyora que cerca el seu estimat entre les tenebres de la nit dintre d'un bocs fins que finalment i el troba mort.. «En *Erwartung* se trata de representar en movimiento lento todo lo que ocurre durante un solo segundo de máxima excitación espiritual, alargándolo hasta llegar a la media hora»<sup>10</sup>. L'angoixa i el sofriment de la senyora cercant el seu marit es troben condensats en els trenta minuts de l'opera on es reviu allò que es viscut per la senyora durant uns pocs segons. Es pot captar la distorsió del temps que sentim quan l'angoixa ens desespera, quan l'agulla del rellotge sembla parar-se momentàniament i suplicam que el temps torni a córrer.

La nova música, doncs, voldrà expressar-se des de l'individualisme de l'artista, que al prescindir de les «formes belles», pretindrà el resultat d'una expressió viva, orgànica i real. Si recapitulam, aquest fet té significació amb allò que hem vist en l'apartat de Schoenberg, on vist com en el procés compositiu, l'intuïció musical o l'instint creador és un factor clau en la creació de les noves obres. Adorno està d'acord amb això, i diu que al no estar realitzades baix les formes convencionals, les noves obres brollen des de la profunditat de la creació mateixa del subjecte:

Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis. En la primera publicación sobre Schoenberg incluida en un libro, Kandinsky llamó a los cuadros de este «desnudos cerebrales»<sup>11</sup>

Es important fer un incís de la perspectiva en que es redactada l'obra per tal de comprendre la trajectòria que segueix. Hem tenim en compte que els inicis de la ruptura en la nova música daten de l'any 1908 i l'obra *Filosofía de la nueva música* és redactada el 1941. Des de les altures en que redacta el text, Adorno explica al temps que critica tot el procés de la nova música en la trajectòria de Schoenberg. Aquest fet es important, perquè en la present redacció de l'obra, Adorno considerarà que la nova música ja no compleix la seva funció que en els inicis expressionistes l'havia elevada. Adorno es referirà a n'aquesta pèrdua de funcionalitat com un «envelliment». Aclarirà que l'envelliment de la nova música no té res a veure amb a la poca acceptació que rebé per part del públic. La condició que els va fer donar l'espatlla parla més bé d'una compromís que es deriva tant de l'educació no reflexiva dels productes culturals del mercat com de la por a enfrontar-se a l'individualisme de les obres deslligades dels compromisos. Adorno atribueix l'envelliment als problemes que generà el tecnicisme dodecafònic amb el retorn d'una metodologia compositiva, fins i tot més estricte del que havia estat fins llavors.

---

<sup>10</sup> Schoenberg, A. *El estilo y la idea*, Taurus, 1968, pàg. 105

<sup>11</sup> Adorno, T.W., *Filosofía de la nueva música*, Akal, 2003, pàg. 43

## 5. El debat entre la Nova Música i la Vella Música

Com hem vist fins ara, Adorno ens presenta el nou panorama musical com una confrontació entre la nova música i la, tradicional, o que anomenam per defecte “Vella música”. Com hem vist, la Vella música s’associa a les formes musicals generalment acceptades, mentre que la Nova música és aquella que es deslliga d’aquestes i pretén una autonomia, un individualisme en la relació compositor-obra d’art. Recordem també que dites formes musicals estan associades a la tècnica compositiva pròpia del sistema tonal: les cadències com a signes de puntuació bàsics, permeten definir el principi i el final de frases musicals. Aquests principis també permeten definir clarament les parts d’una obra musical, marcant el seu inici i el seu final. D’aquesta manera es com es configuren les obres tonals, sobretot les pròpies del període vienes, obres d’art tancades en el seu propi ordenament, amb parts clarament diferenciades per un inici i un final.

Per contra, la tècnica compositiva expressionista prescindeix de tot això, i obté com a resultat obres que no segueixen cap ordre, sense parts diferenciades, sense estructura interna. Com hem vist amb Schoenberg, es construeixen seguint l’instint musical. Al prescindir dels fonaments bàsics de la tonalitat, el compositor no té a l’abast cap ordre preestablert a seguir tal i com podien els músics d’antany, per exemple, amb la forma sonata, dividida amb una presentació, un desenvolupament i una conclusió. D’aquesta manera es com es configuren les obres expressionistes, com obres obertes, sense parts definides amb principi ni fi. Son obres creades des de la mateixa intuïció musical. Intentar definir el perquè de la seva configuració seria haver d’endinsar-se en temes de psicologia individual.

El debat que es presenta en el nou període musical es presenta, doncs, al voltant dels recursos que conformen l’obra, o com els anomena Adorno, el «material musical». Els conservadors defensaran les formes de la tonalitat afirmant que els seus principis són naturals, que responen a una ordre natural del só i que els efectes que generen les obres tonals sobre l’home són també un resultat natural. Recordem que l’efecte de la dissonància durant la major part de la història ha estat evitat pel seu efecte pertorbador, i per aquest motiu, subjugat a l’equilibri de la consonància. L’efecte de les cadències es basa en el contrast entre els efectes de tensió i resolució. Sobre aquests efectes i més principis, s’efectuen les grans construccions arquitectòniques del sistema tonal. Per altre banda, els progressistes com Schoenberg afirmaran que la seva condició no és ontològica i que l’efecte d’aquestes formes sobre l’home es deu a la comprensió. Per a Schoenberg, com hem vist, la bellesa és una qüestió de comprensió, i la diferència entre la consonància i la dissonància es redueix a la familiaritat que es té amb elles. El rebuig de la dissonància s’explica per una falta de familiarització. En *Filosofia de la nueva música* la seva estratègia serà doble: legitimarà la nova música al mateix temps que desmenteix l’ontologia dels principis de la tonalitat. El seu enfocament de la música serà des de la sociologia, en el que intentarà demostrar com l’efecte del material musical no es deu

a principis naturals, sinó que, juntament amb Schoenberg, no només estarà d'acord que es tracta d'una qüestió de comprensió, sinó que dita comprensió es tracta d'un resultat social.

Segons Adorno, l'argument epistemològic que la tradició formula per a la defensa del material musical es basa en la idea d'un subjecte psicològic musical el qual el compren el material musical com un conjunt de sons que es troben cada cop a la disposició del compositor.<sup>12</sup> Aquesta concepció estableix una relació on l'home es situa com el condicionant de l'organització del so en tant que aquest representa o es deu a les categories del subjecte psicològic musical. D'aquesta manera, el material es afirmat com a necessari per la seva naturalitat en tant que es troba en correspondència directe amb les facultats humanes. Com veim, aquesta perspectiva atorga un estatus ontològic tant al subjecte mateix com al material musical. Els compren com a entitats atemporals, allunyades dels canvis històrics. L'objecció d'Adorno al respecte consisteix, de fet, en contrastar aquest estatus ontològic amb la realitat històrica referent a les qüestions musicals. Si segons l'argument tradicional, el material musical es el resultat natural del subjecte, no hauria de tenir el compositor a la seva disposició tots els moviments possibles del material musical com un ventall de possibilitats presentades al llarg de tota la història?. Com bé hem pogut comprovar en l'apartat *Els paradigmes compositius al llarg de la història* del present treball, no només ens trobam en una variació constant del material, sinó també amb un canvi constant entre les regles que regeixen l'ús del material. No tot és possible en totes les èpoques. La confrontació que hem vist entre els dos modes de discurs, la monodia i el contrapunt, són fets latents que en el propi sistema hi ha divergències en l'ús dels materials. Com veurem a continuació, la proposta d'Adorno consisteix en entendre el material musical i la seva variació des d'una dialèctica històrica entre el material i la societat. Per a Adorno, la variació del material i les regles que regeixen l'ús dels seus components es dona paral·lelament als canvis que es produeixen en la societat. En aquest sentit, la integració del sentit musical es dona en la mateixa via que el de la integració social.<sup>13</sup> Dit d'una altre manera, Adorno vol argumentar com el sentit de la tècnica compositiva tonal utilitzada fins a la ruptura de 1908 amb la nova música ha respost sempre a les estructures socials d'una societat.

La música fins ara s'ha estructurada per a respondre a una finalitat: en l'antiga Grècia, demostrar l'equilibri còsmic entre l'harmonia i el nombre, en la etapa medieval, fer arribar les paraules a Déu en la litúrgia, i amb l'eclosió de la burgesia durant l'edat moderna, la seva finalitat serà la d'entreteniment d'aquesta. L'art com a finalitat esta lligat a la obligació d'haver d'expressar-se d'acord amb els requisits de la finalitat amb la que ha estat destinada. Durant l'edat mitjana el cant serà pla i sense tensions, per tal d'evitar tensions harmòniques desagradables dintre del recinte sagrat, o durant el temps en que es convertirà en un entreteniment de la burgesia, haurà de fer-se comprensible a través dels desenvolupaments organitzats propis del sistema tonal. En definitiva, la musica es configurarà segons la finalitat a la que ha estat

---

<sup>12</sup> Ibid., pàg.37

<sup>13</sup> Ibid., pàg.38

destinada. Adorno posa l'exemple de l'ús de l'acord de sèptima en el segle XIX. Dit acord es caracteritza per la tensió harmònica que es crea al situar de forma vertical tres intervals menors. Dit acord té per a l'oïda un efecte extremament tens. Adorno afirma que mentre que en la sonata de Beethoven aquest acord és «vertader», en les obres de saló adquireix una sonoritat «falsa». Mentre que la sonata de Beethoven, podríem dir que estava destinada a exhibir una tècnica compositiva, on les sèptimes eren utilitzades en una forma on es permet adaptar la tensió de l'acord sense que resulti fals, la forma de obres de saló estan destinades a l'ambient d'un espai on la burgesia es trobava reunida. Mentre es mantenien conversacions sobre qualsevol tema, la música havia de quedar relegada al fons per fer més agradable l'entorn. En aquest context, l'oïda més inexperta podria captar la precarietat d'un acord d'aquest tipus. Si la finalitat de l'obra musical requereix que sigui una música estable, agradable i, en altres paraules, decorativa, la dissonància d'un acord de sèptima trenca amb les condicions socials al trencar amb el caràcter al que l'obra ha de respondre en aquest cas.

Pel que es refereix a Beethoven, l'elecció de Adorno de la sonata op. 111 de Beethoven, no es casual. Es tracta de l'última del seu cicle de sonates i va ser escrita en la seva etapa tardana. Beethoven està reconegut com un dels autors representatius en el pas de l'etapa clàssica en l'era romàntica. En la seva etapa tardana, les obres de Beethoven adquiriren un caràcter de desafiament cap a les regles establertes en l'època vianesa. En la sonata op. 111, el fet de que estigui composta per dos únics moviments, un *allegro* i un *adagio*, ja suposa un fet estrany, puix les sonates clàssiques sempre constaven de tres moviments o parts. L'ús de les sèptimes disminuïdes al principi del primer moviment demostra encara més aquesta falta de convenció amb el manual de regles clàssic. Per aquest motiu, la sonoritat de sèptima de l'obra de Beethoven no és falsa, puix representa precisament un desafiament a les regles. Beethoven sabia que utilitzant els acords de sèptima al principi de la seva sonata no rebria un aplaudiment fàcil per part del públic. L'equilibri de l'època clàssica amb la que s'havien familiaritzat es trencava just a l'inici de l'obra amb l'ús de d'aquests acords. Precisament el que no volia Beethoven era que l'obra fos decorativa, igual que les obres de saló.<sup>14</sup>

Per tant, com podem veure, l'evolució del material musical és un moviment que transcorre en el mateix sentit que el de la societat a través d'una relació dialèctica. La interacció que es produeix entre el compositor i el material és una interacció on el material va canviant per les transformacions del compositor, transformacions que troben els seus límits en la forma musical sedimentada en el sentit social que desemboca. D'aquesta manera, es podria explicar el moviment musical des del renaixement fins a l'època moderna des de la sociologia, ja sigui per a respondre a finalitats socials concretes, com les obres de saló, o per contradir precisament a aquestes, com es el cas d'algunes de les obres tardanes de Beethoven.

---

<sup>14</sup> Ibid, pàg. 40-41

En conclusió, entendre el material musical des de la sociologia demostra varies coses. en primer lloc, que el material musical no esta a la disposició del compositor com un conjunt d'elements tautològics. Conseqüentment, el material musical no pot ser definit en termes de veritat o falsedat d'es d'una perspectiva ontològica, sinó que han de ser compresos en funció a la realitat social amb la que es troba l'obra particular. Aquest arguments desmenteixen per complet la imatge de l'artista que l'estètica traidicional idealista havia creat d'ell com el gran i lliure creador. La composició realment es com un joc similar al trencaclosques, on la tasca del compositor consisteix en situar un conjunt limitat de sonoritats disposades de tal forma que es cenyesquin als criteris socials que es sedimenten en el material musical en un context determinat. Epistemològicament, suposa un gir conceptual en la relació tradicional del subjecte amb el del material. Si la relació d'autoritat que estableix la tradició del subjecte sobre el material afirma que es tracta de quelcom natural, Adorno demostra com el material es qui realment exigeix i limita al subjecte. Es la sedimentació social del material crea la «necessitat», l'efecte de que certs moviments i elements haurien de ser així i no d'una altre forma. De tot això, doncs, es conclou que si la nova música i els seu ús del material es presenta com a desagradable davant el públic no es deu a una condició psicològica on la dissonància hagi de ser necessàriament desagradable i per tant, evitable. No hi ha predisposició natural cap a certes sonoritats, sinó, com també afirma Schoenberg, hi ha un major grau d'exposició que esdevé comprensió, i dita exposició estarà transfigurada per la finalitat social de l'obra. Dita finalitat respondrà en funció d'una estructura social d'una etapa històrica determinada.

En el nou context, per Adorno, l'atonalisme lliure representarà aquesta expressió de llibertat, d'autosuficiència de l'obra d'art. Aquesta es converteix un espai on l'home s'emancipa de les forces dominants i de la violència exercida per una raó comercial que ho racionalitza tot. El material s'allibera de la racionalització imperant i obre un espai on l'home pot salvaguardar-se d'aquesta. S'allunya de les categories generals per esdevenir una música que es compromet amb els ideals de l'artista. “La música no debe ser decorativa, sino verdadera”<sup>15</sup> Que significa que sigui una música verdadera, per a Adorno?

En la nueva música ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la musica se registran emociones indisimuladamente, corporeas del inconsciente, shocks traumas. Atacan los tabues dela forma porque estos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imagenes. Las modificaciones formales [en el expressionismo] de Schoenberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven para la irrupción de la realidad de este.<sup>16</sup>

Com veim, comparteix les idees de Schoenberg. La música verdadera és aquella que abandona els mitjans que transfiguren les idees i es capaç de representar allò que el compositor vol expressar. Abandonar les formes, les aparences, tal com les anomena Adorno, suposa abandonar el joc compositiu propi de la

---

<sup>15</sup> Ibid., pàg. 48

<sup>16</sup> Ibid., pàg. 43



tonalitat. “Con la negación de la apariencia y del juego, la música tiende al conocimiento”<sup>17</sup>. La música es converteix en autèntica expressivitat. La filosofia de la música, doncs, no ha de versar sobre l’art que transfigura l’expressió, puix el coneixement es basa en el contingut expressiu de la música mateixa. Allò que la música radical no coneix és el dolor transfigurat de l’home.<sup>18</sup>

Amb tot això, Adorno no vol dir que tota la música tonal sigui una música que no mereix consideració en l’àmbit filosòfic. Ell es refereix a la música dels seus dies en relació al seu context. La filosofia de la música ha de reflexionar sobre la nova música, puix en la veracitat del seu contingut és on trobam el sentit social de l’època. Com hem vist en l’apartat anterior, la manipulació a la que ha estat sotmesa el sistema tonal per part de la indústria musical elabora l’obra com un medi per obtenir uns guanys reservats per a les esferes socials més altes. Hem vist, també, la falsa consciència que genera el mercat afecta a la música tradicional, o com la classifica el mercat, la “música clàssica”. També hem vist com l’escolta de les mateixes obres tradicionals es fa impossible des del moment en que l’educació del públic es forma a través dels clixés del mercat. Davant tot això, Adorno dirà:

“Por eso las reflexiones que se ocupen de la verdad en la objetividad estética se refieren únicamente a la vanguardia, la cual esta excluida de la cultura pública. Hoy día, una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música. Como defensa no cabe sino la denuncia de esa cultura: esta misma únicamente ayuda al fenómeno de la barbarie contra la que se indigna”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ibid., pàg. 45

<sup>18</sup> Ibid, pàg. 45

<sup>19</sup> Ibid, pàg. 19

## 6. La crítica de T.W. Adorno al mètode dodecafònic.

A Schoenberg, Adorno el criticarà a la vegada que el defensa. Segons diu Adorno, Schoenberg ha aconseguit com ningú la tensió dialèctica entre expressió i construcció. Però la tècnica dodecafònica que ell havia desenvolupat s'havia manifestat en un sistema de domini de la naturalesa contrari a l'estil musical de la llibertat. Adorno distingeix en el seu enfrontament amb Schoenberg tres etapes de composició del músic vienès: la fase de l'expressionisme atonal, la de la tècnica dodecafònica i la de l'estil tardà. Amb el mètode dodecafònic es va cercar un comú denominador per a totes les dimensions musicals que s'havia perdut en la primera etapa. Aquest mètode dodecafònic, que procura col·locar tots els elements de la composició en una relació de igual valor en una sèrie, elimina per aquest mateix fet la idea directiu tradicional de un element primer. L'ús de la sèrie està determinat per la voluntat de suprimir la contradicció que es basa en tota la música occidental, entre la polifonia de la fuga i la homofonia de la sonata.<sup>20</sup> Aquesta no només apareix com a melodia, sinó també amb una funció harmònica, i pot ser utilitzada tant en el moviment horitzontal com en el vertical, però sigui qui sigui, s'esvaeix la idea d'un contrapunt o d'una monodia des del moment en que harmonia i melodia constitueixen una mateixa unitat serial.

La conjunta supressió d'un treball temàtic i d'un desenvolupament de les constants formals de la tradició es basa la idea del mètode dodecafònic, en el que cada so particular està determinat de forma transparent per la construcció del conjunt. Adorno criticarà aquest aspecte per suposar, com veurem a continuació, un «estaticisme».

La crítica al mètode dodecafònic està centrada principalment en l'ús de la sèrie. Com hem vist anteriorment en els apartats dedicats a la tècnica dodecafònica, la predeterminació dels dotze sons en una estructura determinada que ha de realitzar-se del se la repetició de cap ni un d'ells suposa, al mateix temps que una variació constant del material, crear un estaticisme al haver de variar sempre dintre dels mateixos valors. El compositor, al prefixar els sons que ha d'utilitzar, el mateix s'auto-imposa les normes que ha de seguir. El resultat que la llibertat que s'havia aconseguit en la primera fase atonal en l'emancipació del material sedimentat retrocedeix en una restricció auto-imposada en la prefixació del material que ha d'utilitzar-se abans d'iniciar la composició. Davant això, Adorno no considerarà el sistema dodecafònic com un mètode compositiu.

«El método dodecafónico no debe entenderse como una técnica de «composición», cual por ejemplo, la del impresionismo. Todos los intentos de utilizarlo en este sentido conducen al absurdo. Mas bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen. El componer solo comienza de verdad cuando la disposición de los doce sonidos esta preparada. De ahí, pues, también, que haya echo no mas fácil, sino mas difícil el componer. Sea cual sea la pieza, un movimiento singular, o incluso una obra completa en varios movimientos, exige que se la derive de una figura o serie fundamental»<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Muller Doohm, S. *En tierra de nadie: T.W. Adorno, una biografía intelectual*, pág. 437

<sup>21</sup> Adorno, T. *Filosofía de la nueva música*, Akal, 2003, pág 60

El resultat que s'obté en les obres es que no hi ha diferències formals entre elles. Totes i cada una d'elles ha de derivar necessàriament de la sèrie, sigui l'obra que sigui. El dodecafonisme comporta, doncs, la important pèrdua de la individualitat de l'obra. Recordem de nou que en l'atonalisme lliure, degut a la pèrdua de tota constant formal, les obres adquirien un caràcter únic, on la seva falta de forma era suplida per l'expressivitat, de manera que forma i expressió constituïen un tot. Amb la serialització com a preconditioni per a la composició de l'obra provoca que qualsevol obra singular o amb varis moviments estigui construïda a partir de la forma serial, de forma que es perd la individualitat i singularitat formal que caracteritzava a les obres expressionistes. Per tant, segons Adorno el resultat del mètode dodecafònic és el retorn a la dominació dels sons, d'una dominació de la raó sobre l'instint. Es tracta d'un retrocés en aquell mode de fer burgés de voler comprendre ordenant qualsevol cosa i dissoldre en raó humana l'essència màgica de la música.<sup>22</sup> Si la mestria en l'art compositiu durant l'època vienesa significava tenir un domini de les regles del moviment del material musical, en el cas de Schoenberg, per a Adorno, l'art compositiu en el dodecafonisme no només el material torni a ser el condicionant d'allò que el compositor pot fer, sinó que fa de la composició un art encara més difícil. Vist així, la música torna ser dominada per la forma al mateix temps que la forma condiciona al subjecte en el procés creatiu.

Com veim, però, no es tracta de la mateixa restricció en sentit en la que hi estaven els musics de la primera escola de Viena. La restricció d'aquests estava donada, més que per la matematització de la forma musical, per l'heteronomia burgesa. El material com a sediment social era el que limitava les possibilitats i els moviments, però tot i així, el músic encara trobava la seva llibertat en la creació de petites parts que desenvoluparia aplicant les regles. La seva llibertat era existent tant que residia en allò infinitament petit. Més llibertat era la que es tenia en l'atonalisme lliure i l'alliberació del material de les restriccions socials, el compositor podia fer correspondre la forma amb l'expressió. En el cas del dodecafonisme, però, la radicalitat de la sèrie suposa un condicionament que s'estableix anteriorment a la composició i segons Adorno, la possibilitat de crear un sentit s'esvaeix des del moment en que el compositor s'autodetermina amb la sèrie. Aquesta es formula abans d'iniciar la composició i s'exigeix que sigui utilitzada de principi a fi, obligant al compositor a realitzar l'obra sobre la mateixa sèrie creada anteriorment i s'abandona l'impuls creatiu, l'espontaneïtat; s'esvaeix la necessitat artística de voler expressar allò determinat en aquell moment determinat de l'obra. Encara que Schoenberg intentà desenvolupar un major rang de possibilitats fent usos invertits, retrogradats i invertits retrogradats, tot i la possibilitat de modular a 12 posicions de cada sèrie, en un total de 48 altures entre totes, la restricció que destrueix el caràcter improvisat, fresc i espontani de les obres expressionistes és la mateixa: que les sèries emprades en l'obra havien de desplegar-se de principi a fi sense poder utilitzar una altre. El resultat és el d'una música en la que el subjecte no li és permès expressar la idea a causa de les normes que s'auto-imposa.

---

<sup>22</sup> Ibid., pàg. 63

«En un sistema cerrado y a la vez impenetrable para si mismo, en el que la constelación de los medios se hipostasía inmediatamente como fin y ley, la racionalidad dodecafónica se aproxima a la superstición. La legitimidad en la que se consume esta al mismo tiempo suspendida sobre el material que determina a este sin que esta determinación sirva a ningún sentido. En cuanto a floración matemática, la exactitud ocupa el lugar de lo que para el arte tradicional significa «idea» y que, por supuesto, en el romanticismo tardío degeneró en ideología [...]. Schoenberg, en cuya música se mezcla secretamente un elemento de aquel positivismo que constituye la esencia de su antagonista Stravinski, ha extirpado en consecuencia a la capacidad de disponer de la música para la expresión protocolaria el «sentido» en la medida en que este, como en la tradición del clásico vienés, pretendía estar presente en el contexto de la factura.»<sup>23</sup>

La pregunta que es fa el compositor dodecafònic, doncs, no és la de com organitzar un sentit musical, sinó la de com una organització musical pot respondre a un sentit. La exactitud del dodecafonisme elimina en la música tota possibilitat de sentit que es trobi en ella. Aquests són els efectes d'un domini de la naturalesa regit per una racionalització matemàtica del material. El dodecafonisme, al mateix temps que fa ús d'un material alliberat, l'encadena en les restriccions de la racionalitat. Però el problema apareix quan el subjecte que impera sobre la música per mitjà d'un sistema racional, sucumbeix al mateix sistema racional. La variació i el dinamisme han estat traslladats en el material prefixat abans d'iniciar la composició, de forma que es nega la llibertat del subjecte en la disposició del material i el moviment del material es converteix en quelcom del material mateix.

«Si la fantasía del compositor ha hecho el material dócil a la voluntad constructiva, el material constructivo paraliza la fantasía. Del sujeto expresionista queda el sometimiento neo-objetivista de la técnica. Reniega de la propia espontaneidad al proyectar las experiencias racionales que el ha tenido en la confrontación de la materia histórica sobre esta.»<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., pàg. 64-65

<sup>24</sup> Ibid., pàg.66

## **Bibliografia:**

**Fubini, E.** *Estética de la música*, Lexico de estética, 2001.

**Frau Buron, P.** *Teodor W. Adorno y la modernidad musical*. Memòria d'investigació, 2007.

**Groud, Doland Jay**, *Historia de la música occidental 1*, Madrid, Alianza 2003

**Groud, Doland Jay**, *Historia de la música occidental 2*, Madrid, Alianza 2003

**Horkheimer, M.** *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta 2010

## **Referències bibliogràfiques:**

**Müller Doohm, S.** *En tierra de nadie: una biografía intelectual de T.W.Adorno*. Ed. Herder Barcelona 2003.

**Adorno, T.W.** *Filosofía de la Nueva Música*. Akal 2003

**Schoenberg, A.** *El estilo y la idea*, “La Composición con doce sonidos”, Taurus, Madrid, 1963.

**T.W Adorno i Horkheimer, M.** *Dialéctica de la ilustración*, Akal 2002

## **Publicacions:**

**Cerdà Mas, Francesc X.**, «L'oposició entre Schoenberg i Stravinsky en l'estètica de T.W.Adorno.», Enrahonar, 32-33, 2001.