

MÚSICA Y DOLOR A TRAVÉS DE NIETZSCHE Y ADORNO: PAUTAS PARA UNA SEMIÓTICA FILOSÓFICA DE LA MÚSICA

Music and pain through Nietzsche and Adorno:
guidelines for a philosophical semiotics of music

Marco Parmeggiani
Universidad de Málaga

RESUMEN: En las reflexiones de la obra de madurez de Nietzsche, marcadas por la elaboración de una concepción semiótica de la música, el dolor desempeña un papel central en la música. Para poder extraer todo su potencial, resulta muy fructífero recurrir a su confrontación con la filosofía de la música de Theodor W. Adorno y su lectura de los textos nietzscheanos. Todo ello irá dirigido al cometido principal de este estudio: extraer las pautas de una ‘semiótica filosófica de la música’, como propuesta para el presente. Y como conclusión, su aplicación a la obra de Alban Berg.

Palabras clave: afectos – signos – estereotipos – comunicación – nominalismo estético-musical

ABSTRACT: In Nietzsche’s mature work reflections, marked by the elaboration of a semiotic conception of music, pain plays a central role in music. In order to extract its full potential, it is very fruitful to confront it with Theodor W. Adorno’s philosophy of music and his reading of Nietzschean texts. All that will be aimed at the main task of this study: to extract the guidelines of a ‘philosophical semiotics of music’, as a proposal for the present. And as a conclusion, its application to Alban Berg’s work.

Keywords: affects – signs – stereotypes – communication – aesthetic-musical nominalism

I. NIETZSCHE TO BE REVISITED (A TRAVÉS DE ADORNO)

El problema de la mercantilización y la reducción a producto alienado afecta, según Adorno, a todos los ámbitos de la cultura, no sólo a aquellos productos fabricados directamente por la industria cultural. Así las mayores creaciones humanas, plasmación de la mayor ‘liberación’ (*Befreiung*) posible, como la escucha e interpretación de la música de Beethoven, pueden ser y son ‘regresivas’ a menudo (OCA 14, 34-36). De modo paralelo ocurre a nivel del pensamiento: debemos darnos cuenta que también se da un ‘pensar regresivo’. Y el hecho de que la obra de un filósofo haya supuesto una de las mayores resistencias a esos procesos, no garantiza que no pueda ser ‘capturada’ y convertida en pura mercancía (como ocurre con los grandes compositores). A la vista de la situación actual en los estudios filosóficos y nietzscheanos, resuenan más actuales que nunca las palabras de Adorno: «pero ha mucho que los filisteos culturales, que por supuesto han sobrevivido incólumes al destino de Nietzsche, se apoderaron de sus propios argumentos y valores; ha mucho que todos los provincianos saben que no procede creer en el ‘progreso’ y que, si se niega éste, se tiene la perspectiva de pasar al mismo tiempo por un sostén de la cultura y por un hombre honesto de mentalidad fiable; ha mucho que los intempestivos nietzscheanos se convirtieron en los tempestivos y el discurso de los intempestivos en un cliché vacío: ¿no podría, en tal confusión, el discurso de lo tempestivo e intempestivo prescindir de toda obligación terminante y ser empleado a capricho, como mero ornamento?» (OCA 18, 430). Muchos estudios académicos dan la impresión de tener como objetivo convertir los pensamientos nietzscheanos en mercancía máximamente intercambiable, reduciéndolo a ‘estereotipos’. Si hay un límite entre tratamiento analítico, o historiográfico-filosófico, y mercantilización, deberíamos darnos cuenta de que, en las condiciones actuales, es extremadamente fino en las humanidades, tanto como en las artes. Igual que con cualquier producto cultural, se estandariza gracias a que el pensamiento es reducido a una serie de ‘ideas hechas’ convertidas en auténticos *clichés*, y se pueda hablar de un «fetichismo académico de la mercancía» (Croft 2015: 8). La perspectiva crítica debe estar atenta a estos fenómenos y ser capaz de diferenciar y deslindar las utilidades alienadas.

La lectura que hace Adorno de Nietzsche se sustrae a cada paso de estas alienaciones, de ahí su riqueza y sus enormes posibilidades de aportación futura. Pero en la medida en que sea complementada con su contrario: leer a Adorno a la luz de Nietzsche, nos permite desvelar su carácter radicalmente intempestivo, rompiendo con los acomodados estereotipos de filósofo marxista, crítico unilateral de la industria cultural y el mundo administrado.

Theodor W. Adorno puede ser considerado el gran filósofo de la música. Más aún que Nietzsche, fue músico y compositor; tuvo una estrecha amistad y estudió composición con Alban Berg. Pero debemos tener presente que Nietzsche ocupó un lugar central en el pensamiento adorniano. El gran innovador en las reflexiones de sociología musical no fue para él ningún filósofo marxista, ni tampoco Max Weber (2015), sino Nietzsche, «quien tenía mejor instinto que nadie para los aspectos socio-musicales»¹. El hecho de que no utilizase una exposición académica, de ‘disciplina’, no mengua la profundidad y alcance de sus reflexiones, como tantas veces se cree, para el filósofo de *Dialéctica negativa*. Acaso esta creencia sea un caso más de la creciente reducción a pura mercancía del mismo saber. En las humanidades y ciencias sociales se busca a menudo, más que la ‘verdad’, el producto mercantil, que como tal debe adecuarse a unos estándares instituidos y fácilmente reconocibles.

Adorno era muy crítico en muchos puntos, especialmente de la estética y la filosofía de la música, pero no suponía para él ninguna objeción reconocerle a Nietzsche una ‘envergadura e impacto cultural’, sólo comparable a un Goethe o a un Wagner, a cuya altura él mismo no se sentía en modo alguno². Y poco conocida es la explícita declaración de Adorno en público, de su última época, con sentido retrospectivo: «No es en absoluto mi intención quitarle valor a Nietzsche ya que, a decir verdad, de todos los llamados grandes filósofos tengo con él la mayor deuda, incluso más que con Hegel» (Adorno 1963: 310). Estas palabras pueden resultar extrañas (Nietzsche, más que Hegel y Marx), sólo si no se entiende que pueda darse una ‘apropiación’ de largo calado de Nietzsche, aunque sea dentro de un ‘modo filosófico’ muy diferente y con una enorme criba crítica. La cuestión crucial contemporánea no es ser fiel a un autor, en la letra o en el espíritu (ni siquiera a la ‘gran salud’ o a la ‘afirmación dionisiaca’), sino conseguir conducir adelante la tarea propia del pensamiento filosófico desde su origen, frente a la renovación incesante de los procesos alienadores y reificantes: «creo que no existe una definición de filosofía que no sea la de fuerza espiritual de resistencia»³. Adorno hereda

1 Declarado precisamente en sus lecciones sobre sociología de la música, OCA 14, 248. De manera habitual modificaré en algunos puntos la traducción de los textos de Nietzsche y Adorno, sin señalarlo en cada caso.

2 En su examen de la filosofía de Heidegger, reconoce que sólo Nietzsche habría tenido la capacidad de desarrollar una «crítica cuya imperiosidad sobrepasa todo lo que pueda ofrecerles en estas clases con mis modestas fuerzas» Adorno 1960: 227-228.

3 «fuerza de resistencia por el hecho de que ella no deja que su interés esencial la engatuse, disuadiéndola; no se deja engatusar con hechos, en lugar de satisfacer sus necesidades esenciales, aunque más no sea mediante un ‘no’ decidido, mediante la revelación de que es imposible cumplir con esas necesidades. Y no apartarse de esto, de esta necesidad, no dejarse disuadir de eso, sino persistir en eso» Adorno 1966: 176.

de Nietzsche esa famosa necesidad e imperativo de la tarea crítica, y pocos como él la llevan adelante, sin traicionarla: «Si, por ejemplo, les recuerdo lo que significa el entrelazamiento del espíritu con la empresa académica establecida, de qué modo (para permanecer dentro de nuestro ámbito más estrecho), en la así llamada filosofía del *thought control*, que es ejercida por el gremio, *el rencor hacia la fantasía y el rencor contra todo lo que es libre, lo que se diferencia, lo que no se limita a colaborar*, ha conducido a que las figuras más subalternas hayan creído, por ejemplo, poder sentirse superiores a Nietzsche» (cursiva añadida). Se nos presenta la necesidad de repensar hasta qué punto las palabras adornianas siguen más vigentes que nunca: «habría que mostrar a qué se debe que el espíritu, también de acuerdo con su contenido —es decir, de acuerdo con lo que él mismo produce— se muestra tan encadenado y, en una medida tan enorme, estéril como es, de hecho, el caso. Y si aquello que se suele llamar crítica de la cultura ha de tener un sentido diferente del meramente elitista y reaccionario, este sentido debe consistir exactamente en mostrar esos momentos en el espíritu; en que, pues, a partir de él se muestra cuán poco participa él, de acuerdo con su propia sustancia, de aquel progreso en el sentido de la resistencia, de lo que pugna para liberarse» (Adorno 1965: 258).

En el presente estudio vamos a realizar una re-lectura, desde Adorno, de las reflexiones nietzscheanas acerca del papel del dolor en la música. Pero, al centrarnos en el último Nietzsche, nos servirá como medio para el cometido principal: extraer las pautas de lo que podemos llamar una ‘semiótica filosófica de la música’, como propuesta para el presente, en vista a la cual los análisis adornianos resultan decisivos.

II. HACIA UNA SEMIÓTICA FILOSÓFICA DE LA MÚSICA

En la obra de Nietzsche a partir de 1882 hallamos la elaboración de una concepción semiótica de la música, que supone un salto respecto a la filosofía de la música de juventud recogida en *El nacimiento de la tragedia*. Podemos calificarla de filosófica puesto que, bajo el concepto de signo, propone una reinterpretación integral del conocimiento humano y de nuestra forma de aproximarnos a la realidad: todo debe ser interpretado como signo, desde las percepciones sensibles y las vivencias, hasta los conceptos más abstractos, las artes y las formas de comunicación⁴. Sólo desde este punto de vista se puede elaborar una auténtica semiótica musical con estatus filosófico, que no se limite a ser la enésima propuesta de una nueva disciplina, ‘sub-disciplina’, o teoría ‘científica’. Sería muy útil confrontar la radicalidad de esta clase de semiótica con los desarrollos posteriores del siglo XX. Con respecto a ellos

4 Para un examen de sus líneas básicas, véase Parmeggiani 2019.

destacaría las siguientes diferencias que le confieren una capacidad especial de revelar nuevos aspectos:

1º partir de un enfoque semiótico global del arte y el conocimiento humanos.

2º romper con el modelo lingüístico-verbal del signo.

En Nietzsche podemos hallar la vía para construir una semiótica filosófica de la música que consiga interpretarla como lenguaje de signos, pero de un tipo completamente diferente, y en muchos aspectos opuesto, al lenguaje verbal. El caso de la música permitiría así a su vez vislumbrar la posibilidad de una semiótica general no-verbal, cuya extensión a otros ámbitos de las artes o de la experiencia humana sea más adecuada.

Cierto es que el modelo ling.-verbal es el más accesible para el ser humano y el más familiar. Es natural y útil tomarlo como referencia para entender qué es ser signo y cómo funcionan los signos. Pero de ahí no se debe incurrir en el ‘paralogismo’ de suponer sin más que todo signo funciona de manera análoga al signo verbal, como se ha hecho en la mayoría de semióticas musicales desarrolladas en el s. XX⁵. Puesto que de esa manera nunca captaremos lo que de específico tiene el signo musical, sino sólo como una variante o caso particular del signo verbal.

En el pensamiento occidental, desde la Edad Media, ha dominado la tendencia a enfocar la música como lenguaje, pero esto ha sido siempre bajo el modelo del lenguaje verbal. El desarrollo de las vanguardias artísticas en el s. XX puede ser entendido como la ruptura con este paradigma ling.-verbal, y así ha sido expresado de diferentes modos. Sería como una demostración histórico-evolutiva de que la subordinación al modelo del lenguaje verbal fue solo una etapa histórica, y no la condición natural de las artes. En particular en la música, ha sido Adorno el que ha insistido en esta ruptura total de la música con su carácter lingüístico, hasta llegar a la afirmación, demostrada por la evolución histórica, de que «la música no es lenguaje»⁶. La revolución de los lenguajes musicales en el s. xx no sería una especie de ‘transformación’, sino la ‘depuración’ de la música de su carácter lingüístico.

5 Las principales propuestas han sido las siguientes. Desde un enfoque bastante condicionado por la perspectiva simbólico-verbal: Goodman 1985, Nattiez 1987, Agawu 1991, Monelle 1992 y Tarasti 2012. En un tratamiento alternativo del signo, desde la perspectiva matemática de una *complex ontological topography of music*, cf. Mazzola 2003 (que presenta sus propias dificultades, aunque lógicamente diferentes al modelo verbal). El único intento aquí descrito, de reformular o ‘desconstruir’ la semiótica, para poder adecuarse a la especificidad de la música, y romper con lo que han llamado el glottocentrismo, ha sido por parte del semiótico Augusto Ponzio (1997).

6 En «Fragmento sobre música y lenguaje» (1956): «La música se asemeja al lenguaje. Expresiones como idioma musical, entonación musical no son metáforas. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje marca el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago. Quien tome literalmente la música como lenguaje, yerra» OCA 16: 255.

La concepción semiótica de Nietzsche consiste en interpretar la música como un «lenguaje musical de signos»⁷, y a su vez éste como un «lenguaje de signos de los afectos»⁸. La particularidad de esta clase de lenguaje es que la relación de los signos con los afectos es una ‘relación semántica directa’, no mediatizada por imágenes mentales, en principio. Esta es la gran diferencia con el lenguaje verbal, en el que todo signo se refiere a afectos y vivencias mediante lo que llama Nietzsche una imagen mental, sea entendida como pensamiento, concepto o aquello que llamaba Hume ‘idea’⁹. Esta tesis resulta sorprendente y casi extravagante, cuando vemos cómo se ha insistido tanto sobre el carácter asemántico de la música en la bibliografía, también recientemente. Desde este enfoque semiótico no-verbal, habría que decir que esa objeción tiene carácter casi tautológico: si tomamos como único modelo el lenguaje verbal, es tautológico decir que la música no significa nada, precisamente en lo que podemos expresar con el mismo lenguaje verbal¹⁰. Pero en Nietzsche podemos hallar la concepción de que otros tipos de actividades instituyen también una relación simbólica, aunque completamente diferente y no menos eficaz en la comunicación. Se nos abre así una vía para entender cómo en la música tenemos una relación simbólica no mediada por el signo verbal, ni por las imágenes mentales. Y nos permitiría explicar fenómenos tan especiales como la recepción musical: se transmiten y captan afectos muy específicos, y la prueba es que son difícilmente formulables en lenguaje verbal, pero ello no les quita carácter concreto.

Fijémonos en el caso especial de la interpretación musical, que podría aducirse como una ‘prueba’. Pues la objeción a todo ello es fácil: ¿cómo podemos estar seguros de que el afecto ‘expresado’ por el intérprete es el mismo que el ‘captado’ por el oyente? Podría haber producción de afectos, sin que hubiese ninguna transmisión y por tanto lenguaje. La dimensión semántica quedaría diluida completamente. Pero en la actividad de la interpretación musical de un grupo de músicos, pensemos en un cuarteto, es difícil no pensar que se da una transmisión de afectos muy precisa, sin que estos se puedan formular en lenguaje verbal, y por tanto hayan sido mediados en su transmisión por imágenes mentales.

7 «Tonzeichensprache» HH I §216 (*Humano, demasiado humano*. Volumen primero, ed. M. Parmeggiani, Madrid, Tecnos, 2019).

8 FP VII 7[62], p. 189: «Solamente ahora empiezan los hombres a ver claro que la música es un lenguaje de signos de los afectos; Y más adelante se aprenderá a reconocer con claridad el sistema de impulsos de un músico a partir de su música».

9 El término ‘imagen’ (*Bild*) no implica entenderlo en el sentido de ‘representación’ o de lo ‘mimético’: en Nietzsche no hay ninguna relación de semejanza entre imagen mental y objetos, ya desde VM.

10 Para una crítica de los planteamientos actuales, cf. Parmeggiani 2019: 116.

Por otro lado, esto no quita que en la música la relación signo-objeto no sea simbólica, es decir, convencional, de manera que habría que distinguir entre cómo un fenómeno natural puede suscitar un afecto (p.e. una tormenta), y cómo lo hace la música¹¹. Nietzsche muestra en varios aforismos cómo en el caso de la música la relación signo-objeto debe ser aprendida, como ocurre en el lenguaje verbal¹². Y la prueba de ello es lo que puede llamarse el fenómeno de la *dificultad de comprensión semiótica* que ofrece la música, tanto con respecto a la del pasado, como la más innovadora en un momento dado. Una dificultad que incluso es mayor que en el caso del signo verbal y exige un proceso de aprendizaje más prolongado. No vamos a entrar aquí en esta compleja cuestión, pero podemos ya vislumbrar algo si pensamos que la dimensión sintáctica o pragmática no servirían para explicar este fenómeno, que en la música es particularmente grave. Se puede entender perfectamente una música sintáctica (formal), y por no decir, pragmáticamente, sin entender nada en ella realmente. Esto ocurre infinidad de veces, en la recepción y en la interpretación (en el caso de una interpretación técnicamente perfecta pero que se suele decir ‘no transmite nada’); hay que ser rigurosos y distinguir claramente los dos fenómenos. La comprensión no llegaría hasta que consiguiésemos captar los afectos que hay detrás de esa música: pensemos en la música del pasado, como la del renacimiento; o en lo que a tantos oyentes, aún habituados a la música de vanguardia, les puede pasar con las obras de Pierre Boulez, hasta el punto de resultarles muy difícil entender esa afirmación del compositor inglés George Benjamin (2015): «he was simply a poet».

III. MÚSICA, DESEO Y DOLOR, DESDE UN LENGUAJE NO-VERBAL

Con su enfoque del arte desde los afectos y la ‘voluntad de poder’, Nietzsche rompe con la tradición kantiana y establece una conexión positiva de la música (y en general las artes) con el deseo. Según Adorno, este enfoque es el único significativo para una teoría estética, en contra de la tradición kantiana, y muestra cómo podemos hallarlo ya con todo su calado en Platón y en especial su diálogo *Fedro* (Adorno 1959: 273-322). Pero esta conexión debe ser enfocada desde esta semiótica musical, para así poder descubrir el lugar del dolor en la música. Si la música es un lenguaje de signos de los afectos, en estos afectos suele jugar de manera positiva o negativa un papel crucial el dolor humano. De alguna manera, en toda pieza musical se expresa algún aspecto del dolor, en alguna de sus gradaciones u opuestos.

11 Para un examen de esta tesis y del uso del término Zeichensprache en Nietzsche, para depurarlo de malentendidos, y comprenderlo en el sentido de ‘lenguaje simbólico’, cf. Parmeggiani 2019: 113-114.

12 OSD §171 (*Humano, demasiado humano*. Volumen segundo, ed. M. Parmeggiani, Madrid: Tecnos, 2022), y su análisis en Parmeggiani 2019: 114.

El examen del papel del dolor en una concepción semiótica de la música es otro punto en que ésta se diferencia como filosófica. Cualquier enfoque científico no tiene en cuenta el aspecto del dolor, o en todo caso, sólo secundariamente, como caso concreto. La posibilidad de incluir el dolor como elemento determinante en la misma concepción semiótica, no como mero objeto de consideración científica, sino desde el lado, que diría Schopenhauer, del ‘sujeto que conoce’, solo nos puede venir dada bajo un enfoque filosófico. Pensemos que es muy difícil, fuera de él, incluir en la consideración de un fenómeno aspectos valorativos fuertes o de sentido de la existencia, como los que están implicados en el dolor humano.

La tesis de que no hay enfoque legítimo de la experiencia humana o de cualquier realidad, y sobre todo de las artes, si no es desde el dolor, es, no cabe duda, específicamente schopenhaueriana. Siguiendo este enfoque, por un lado, es la que claramente hereda Nietzsche desde *El nacimiento de la tragedia*, y da razón de ser a la polaridad apolíneo-dionisiaco. Y, por otra parte, es recogida en definitiva de forma tajante en el pensamiento de Adorno con su poco entendida afirmación sobre Auschwitz, y en especial en su teoría estética. Es ahí, y en los cursos contemporáneos, donde se propone mostrar cómo la relación de las artes con el dolor es siempre esencial en toda la diversidad de sus manifestaciones. Pues hay una conexión estrecha entre belleza y dolor, aún en las manifestaciones artísticas de la alegría, tematizada por primera vez por ese filósofo que representaba para Schopenhauer el culmen de la filosofía: Platón¹³.

IV. EL ENFOQUE EVOLUTIVO-HISTÓRICO DE LA SEMIÓTICA DE LA MÚSICA

Ya desde *Humano, demasiado humano* Nietzsche definía como ‘metafísico’ todo pensamiento que postula identidades inmutables, es decir, que se plantea de manera ahistórica¹⁴. Según este criterio, no consiguen sustraerse a este postulado ni las diferentes formas de materialismo, ni las ontologías de acciones y procesos, si no introducen como componente fundamental la dimensión histórica. Frente a ello, proponía una ‘filosofía histórica’ que asumiera plenamente el cambio y la transformación, incorporándolo repetidamente en cada ámbito de estudio y haciéndolo de una doble manera. Por una parte, dentro del objeto de estudio, observando cómo no es el mismo a lo largo del curso temporal, sino que presenta sucesivos aspectos diferentes, que suponen cambios sustanciales. Por otro lado, dentro del mismo pensamiento, tomando conciencia, en un acto reflexivo de cada momento, de cómo es la misma forma

¹³ Adorno 1959: 266 y 273, donde estudia «El dolor como constituyente de la experiencia de lo bello».

¹⁴ Cf. M. Parmeggiani, «La filosofía de la mañana», en HH I, pp. 9-66.

de enfocar y abordar los fenómenos la que se transforma de manera sustancial, al estar afectada en sus bases por las diferentes circunstancias de las épocas. Supone una carencia de 'legitimidad epistémica' (en sentido kantiano), cuando, por ejemplo, abordamos la cuestión de la música y las emociones sin tener en cuenta los diferentes estilos musicales históricos: los cambios en nuestro modo mismo de consideración acerca de cuándo hay emoción y cuándo no, y de cómo se presentan las emociones mediante la música. No se puede tratar del mismo modo el romanticismo, que busca como propósito principal la expresividad emotiva, que por ejemplo Igor Stravinsky, quien niega todo objetivo expresivo para la música (1942: 80)¹⁵.

Este enfoque esencialmente histórico del pensamiento tenía además para Nietzsche como otro requisito la incorporación, al mismo tiempo que el pasado, de la dimensión de su proyección en el futuro, bajo la forma de virtualidades: «El futuro de la humanidad — pensar en ello es lo único que me reconforta, el presente no quiero ya verlo ni oírlo, me asfixia, me oprime, me atormenta, me vuelve miserable y pusilánime» (CO IV 400). Adorno encontraba imprescindible en Nietzsche esa dimensión histórica, pero sobre todo la necesidad de incorporar la dimensión del porvenir, pero de un porvenir completamente abierto, que recogía en su concepto de utopía (viendo así en Nietzsche una especie de 'reformulación historicista' del concepto de utopía kantiano). Muestra de ello es el final del ensayo *Vers une musique informelle*, donde, tras la discusión sobre las posibilidades y aporías de la composición contemporánea, terminaba con la apelación: «La figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son» (OCA 16, 549). Por todo ello, mi impresión es que para el pensamiento nietzscheano es imprescindible, más que para ningún otro, su aplicación al curso histórico posterior. Es decir, en él tiene menos legitimidad que nunca una consideración del pensamiento que lo restrinja al contexto de su época, o a sus fuentes en el pasado.

En consecuencia, parece fundamental tener en cuenta estos puntos para el planteamiento de una semiótica de la música. Debería ser irrenunciable el hecho de incorporar la dimensión histórica a la consideración semiótica. Empezando por la cuestión de que la relación simbólica, no sólo sintáctica (formal) y pragmática (ligada al contexto social), sino sobre todo semántica (signo-objeto), se transforma a lo largo de la historia, puesto que se transforma aquello que constituye 'signo', 'objeto' y la misma 'relación signica'. Se puede mantener la tesis de que la música es un lenguaje de signos de los afectos, siempre que entendamos que en cada caso histórico la manera en

15 Proceder habitual en la bibliografía de filosofía analítica de la música, cf. un ejemplo paradigmático en Kania 2017.

que el signo musical se refiere al afecto cambia de manera sustancial. Por ejemplo, no es lo mismo en la teoría barroca de los afectos del s. XVII, que en el romanticismo del s. XIX: hay una diferencia esencial entre ‘representar’ afectos y ‘expresarlos’. Pero a su vez, desde esta perspectiva, llama la atención sus diferencias con otros estilos de época: como el clasicismo del XVIII (Haydn y Mozart), el renacimiento del XV y el Ars Nova. Una semiótica de la música debería ocuparse ante todo del estudio de estos cambios históricos, antes de partir de una semiótica general, dedicada a lo que es tan aficionada: teorizar *en abstracto* sobre el signo, como si se tratase de una disciplina matemático-lógica, en lugar de partir de toda clase de ‘observación’, empírica, fenomenológica y experiencial. Da la impresión de una fuerte carencia de legitimidad epistémica el modo de proceder habitual: primero elaborar una teoría general sobre el signo musical, para luego aplicarla a la historia. La observación histórica debería ir primero, y sólo a partir de ella deducir aquello que quizás permanezca siempre muy problemático: un concepto común de la relación semiótica para todas las épocas¹⁶.

En este aspecto, aplicado al tema concreto que nos interesa, nos puede enseñar a ver el dolor, no sólo como un experiencia cambiante a lo largo de la historia, sino cómo el signo musical cambia en su manera de ‘significarlo’, en su relación simbólica con él. Habría que fijarse cómo no es lo mismo ‘representar’ el dolor, como ocurre en el contexto de la teoría de los afectos del XVII¹⁷, que ‘expresarlo’ en un nocturno de Chopin. Pensemos en el *Lamento della ninfa* de Monteverdi¹⁸. El recurso musical de una melodía cantada, sostenida por el acompañamiento de un bajo obstinado, en un «tetracordo descendente» (Hill 2008: 213) (inventado por Monteverdi, y con tanto éxito en la historia), funciona semióticamente, respecto a los afectos, de modo muy diferente, por ejemplo, al mismo recurso en «El nacimiento de Kijé» de Prokofiev¹⁹, o en su mediática remodelación en «Russians» de Sting. La semiótica debería tener en cuenta el profundo cambio en esa experiencia que llamamos dolor, a causa de una transformación en el modo de funcionar de la relación simbólica, con la que el signo musical ‘re-evoca’ esa experiencia.

Visto de este modo, el signo musical ofrece unas posibilidades de estudio desconocidas para el signo verbal. Esta es una de las razones implícitas del

16 La consecuencia de este planteamiento tan abstracto es que las teorizaciones que parecen tan evidentes en el ámbito interno a la disciplina de la semiótica, encuentran muchos reparos y rechazos en los estudiosos externos, en especial, en la musicología y la teoría de la música. Y, en cambio, no es casualidad que sí tenga tanta recepción en ese ámbito del que ha sido extraída: la lingüística. Este carácter tan auto-referencial debería dar que pensar sobre el estatus epistémico de la disciplina.

17 Sobre la teoría musical de los afectos, que tuvo un papel tan crucial en la composición del siglo XVII, la creación de la ópera y la conformación de la armonía tonal, cf. Carter 2005: 158-196.

18 C. Monteverdi, *Octavo libro de madrigales*, 1638.

19 S. Prokofiev, *Suite del «Lieutenant Kijé»*, Op. 60, 1934.

privilegio nietzscheano del lenguaje musical²⁰. En el signo musical podemos observar históricamente una taxonomía de relaciones semióticas, imposibles de hallar en el signo verbal, por ejemplo, entre la poesía del renacimiento y la del XVII o la del XIX. No se trata de la forma artística, o de la conformación sintáctica o morfológica del lenguaje, sino de algo previo: la misma conformación básica del modo de funcionar el signo como signo. La transformación en ella altera profundamente el modo en que el signo designa su objeto y en concreto el dolor. En el caso de la música tenemos pues un ámbito muy estudiado de estas modificaciones básicas, y además con una extensa base observacional, gracias al enorme desarrollo de la música; lo que no significa que sea fácilmente conceptualizable. En este camino, Nietzsche nos proporciona al menos una diferencia taxonómica específica del signo musical, poco considerada en la musicología: entre lo que Nietzsche llama estilo clásico y estilo romántico. La acusación recurrente de Nietzsche a la música wagneriana es que, en lugar de ‘expresar’ los afectos, los ‘representa’, pero esto en un sentido diferente a la teoría de los afectos del XVII, que Nietzsche no conocía. La mayor diferencia está en que mientras el estilo clásico evoca directamente el afecto (expresa), Wagner evoca la ‘idea del afecto’ para producir en el oyente un ‘efecto’ que suscite el afecto. Es decir, la relación signo musical - afecto está mediada por una idea o ‘imagen mental’, igual que ocurre en el lenguaje verbal: es «la música como idea»²¹. De ahí que afirmase tantas veces de los autores románticos, «todos ellos dominados por literatura hasta en sus ojos y oídos» (MBM §256): no se accede a la experiencia si no es mediatizado siempre por una imagen mental, cuya función es producir el efecto que genera la experiencia. A este funcionamiento mediatizado del signo musical se refiere Nietzsche estrictamente como ‘símbolo’²², y Adorno denomina «lingüistización [en el sentido del lenguaje verbal] de la música» (OCA 16, 653). Pero por otro lado, es fácil ver que hay que distinguirlo de la representación de afectos del s. XVII. En principio, porque en ésta hay una especie de distanciamiento y objetivación del afecto, diríamos casi brechtiano. En la ópera del primer barroco, por ejemplo en Francesco Cavalli, cada afecto es re-presentado, mediante una figura musical codificada, que ‘retrata’

20 FPIV 10[60], p. 319: «En relación con la música toda comunicación por medio de palabras tiene un carácter impudico; la palabra diluye y entonetece; la palabra despersonaliza; la palabra hace común lo no-común». Cf. el examen de este texto en Parmeggiani 2019: 116-117.

21 «Hegel es un gusto... ¡Y no solo un gusto alemán, sino europeo! — ¡Un gusto que Wagner comprendió! — ¡para el que se sintió capacitado!, ¡que ha inmortalizado! — No hizo más que aplicarlo a la música — se inventó un estilo que «significa lo infinito» — se convirtió en el heredero de Hegel... La música como «idea» — [...] Las dos palabras «infinito» y «significación» le resultaban suficientes: con ellas se sentía bien de una manera que no admitía comparación. No es la música aquello con lo que Wagner se ha conquistado a los adolescentes, es la «idea» CW 10, OC IV 593.

22 Cf. el tratamiento más amplio en CW §10.

las manifestaciones exteriores del afecto (el llanto, el odio, el júbilo, etc.), según códigos precisos establecidos (Dahlhaus 1988: 410-413), pero no es ‘expresado’, como nos hemos acostumbrado posteriormente. En cambio, en el romántico-wagneriano se trata de suscitar el afecto como efecto inmediato en el espectador y romper toda distancia: se puede calificar de ‘representación’, porque lo lleva a cabo mediante una imagen mental, pero con el objetivo de ‘intensificarla’ para conseguir una especie de ‘expresión de segundo orden’ (de ahí el calificativo de ‘música dramática’).

Resumiendo, tendríamos así para una semiótica histórica al menos tres tipos taxonómicos, en función del modo en que el signo referencia el afecto: representación (XVII), expresión de primer orden (clasicismo, primer romanticismo), y expresión de segundo orden (neo-romanticismo: Liszt, Wagner, cuyo inicio haya que situar seguramente en 1830, año de la composición y estreno de la *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz)²³. Serviría como base para estudiar otros modos, porque es claramente observable que tampoco en otras épocas tiene el mismo funcionamiento, como por ejemplo en el Ars Nova y la música del primer renacimiento. Por no hablar del siglo xx, en el que la dimensión matérica del signo se ‘emancipa’ con respecto a la dimensión diastemática; pero actuando de modo muy diferente, en la interrelación con las otras dimensiones y la escucha, por ejemplo, en la ‘música instrumental concreta’ de Lachenmann (*Schwankungen am Rand*, 1974-1975), con la base matemática de *Pléiades* (1978) de Iannis Xenakis, o el estudio físico-acústico de la estructura armónica del sonido en el espectralismo de Gerard Grisey (*Partiels*, 1975). Ya con ello, nos podemos hacer una idea de cuán distintos serían los afectos y el dolor expresados por esos diferentes modos de funcionar del signo musical. O acaso resultaría más fructífero enfocarlo a la inversa: quizá sea en el estudio específico de la significación musical del dolor, donde se podrían detectar mejor esas diferencias y cambios de la relación signica entre épocas o estilos.

V. LAS PROFUNDAS TRANSFORMACIONES DEL SIGNO MUSICAL EN EL S. XX: LA MERCANTILIZACIÓN DE TODAS SUS DIMENSIONES

¿Cuáles son esas transformaciones tan profundas que sufre el signo musical en el siglo XX? Toda clase de semiótica musical, que pretenda legitimidad epistémica, no puede dejar de asumir el estudio de este signo musical transformado, más aún cuando se trata de una semiótica desarrollada

23 Sería imprescindible perfilar esta taxonomía desde el análisis que hace Dahlhaus de las complejas diferencias, relaciones y evoluciones entre la *Gefühlsästhetik* (estética del sentimiento) del XVIII, la ‘música absoluta’ de principios del XIX, y la ‘música programática’, de la escuela neo-alemana, cf. Dahlhaus 1978. Sobre todo ello véase el acabado y sugerente estudio de Magda Polo Pujadas (2011).

en el presente, a la que el tipo de signo que se le presenta es primariamente el transformado del presente. La obra de Adorno nos proporciona la referencia para el estudio de esta transformación en dos niveles interconectados: la industria cultural y el nominalismo estético²⁴.

La industria cultural supone en cierto aspecto la explotación, convertida en industria, de la decadencia de la cultura de la que hablaba Nietzsche²⁵. Adorno depuraba su enfoque de los elementos reaccionarios que el discurso de la decadencia adquirió en el siglo XX, al conectarlo con una reivindicación fuerte de las vanguardias musicales. Volveremos sobre esto. Este análisis crítico de la cultura presente no sólo debe ir unido a la conciencia de que las artes y la música no pueden volver atrás, sino más aún: avanzar en la lógica de la vanguardia nos permite ahondar mucho más allá en ese análisis.

Los procesos de la industria cultural consiguen reducir a pura mercancía poco a poco toda clase de producto o aspecto cultural. Adquieren un carácter vacío y banal debido a la estandarización mediante los estereotipos o clichés a los que son sometidos, para volverlos fácilmente intercambiables. De ahí que el mayor cambio cualitativo que se produce respecto a la época de Nietzsche (prefigurado en la obra wagneriana) sea la reducción a mercancía del lenguaje musical y de lo que Adorno llama *topoi* musicales, es decir, las formas y patrones musicales (escalas, sucesiones armónicas, reglas del contrapunto, regularidad métrica, etc.) compartidos. Desde la perspectiva de una semiótica, esto supone la conversión del mismo signo musical en mercancía, y no habría que perder de vista que se trata de una conversión o transformación que resulta en una 'reducción' (en cuanto a su complejidad y riqueza). Quizá no sea fácil tomar conciencia de hasta qué punto el signo musical, como el signo de todo lenguaje, no se presenta actualmente como en épocas pasadas, que para Adorno es hasta mediados del xix. No nos damos cuenta de hasta qué punto, tanto el emisor como el receptor, no pueden evitar tratar con él como pura mercancía, bajo todas las características que le son propias: «en el mundo de las mercancías no es posible huir de la mercancía; toda huida hunde más al que huye de ese mundo» (OCA 13: 406). Es precisamente el estudio de los principales compositores de la primera mitad del s. xx lo que nos puede permitir superar esta dificultad. En especial la Escuela de Viena, como la visión más avanzada de su época, se distingue justamente por esta conciencia aguda de tener que bregar con un lenguaje artístico que se había vuelto ya, antes de que terminara ocurriendo de manera generalizada en la

24 Para una panorámica de conjunto, sigue teniendo vigencia, a pesar de sus defectos, el estudio clásico de Max Paddison (1993). Para una provechosa revisión, desde una perspectiva actualizada, tenemos en español las monografías de Antonio Notario Ruiz (2002), y Marina Hervás Muñoz (2017).

25 La fuente principal es «Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teóricas», OCA 14.

sociedad, pura mercancía.

La enorme estatura de la obra wagneriana reside en un aspecto que, en gran medida, Adorno recoge de Nietzsche: por primera vez trabaja con la dimensión de pura mercancía de la música, lo que Adorno llamaba ‘fantasmagoría’, pero consiguiendo una extremadamente frágil y conflictual integración en un arte no-alienado²⁶. Si Mahler²⁷, Zemlinsky²⁸ y Schonberg²⁹ van descubriendo poco a poco que, debido al avance en la mercantilización, se vuelve ya imposible mantener esa ‘tensión crítica’, no queda otro camino que someter el lenguaje musical a una crítica de calado, desde sus cimientos, hasta desmontar completamente el carácter ‘lingüístico’ de la música. Esta conclusión necesaria del desarrollo de las vanguardias es la que resuena en esa afirmación lapidaria del Adorno de los ‘50, que desde este enfoque debe ser entendida: la música *no es* lenguaje (habrá que examinar más adelante de cerca esta tesis).

También en otra línea, el cambio histórico cualitativo del s. xx afecta a la filosofía de la música nietzscheana, en un aspecto que tiene una estrecha conexión con el dolor y su papel en la música: el componente dionisiaco esencial en la música. Si aún para el Nietzsche de los años ‘80 del xix, este representaba un elemento de subversión profunda de la forma de vida burguesa, con la industria cultural pasa a convertirse en su contrario, un elemento más para la alienación de los seres humanos, como recalca críticamente Adorno: «La música despierta la danza de las ménades, resuena en la embelesadora flauta de Pan, pero suena igualmente en la lira órfica en torno a la cual se congregan mansamente las formas del impulso. [...] todos se afanan hoy más que nunca por ser tan obedientes en la música como en otras disciplinas. Entre tanto, apenas puede llamarse dionisiaca a la conciencia musical de las masas actuales» (OCA 14: 15). Hasta el punto que en estas condiciones de alienación cultural contemporáneas, a las artes no les queda más remedio que optar por el camino opuesto al nietzscheano, casi volverse ascéticas: «El propio concepto de lo ascético es en la música dialéctico. Si el ascetismo reprimía en tiempos pasados la exigencia estética de manera reaccionaria, hoy se ha convertido en insignia del arte de vanguardia» (OCA 14: 19). Bajo este punto de vista, la música es el arte más ambivalente o dialéctico: el que se puede prestar más a la reducción de lo dionisiaco a pura mercancía (y Adorno piensa ante todo en el Jazz y el Rock), porque es precisamente el arte para el cual convertirse en

26 En la medida en que Wagner sigue manteniendo de algún modo una tensión crítica de ‘resistencia’ a la mercancía, a la vez que es el primero en explotarla, por ejemplo, con el lujo en el colorido orquestal, cf. T.W. Adorno, *Ensayo sobre Wagner*, OCA 13: 83-91, «VI. «Fantasmagoría».

27 Cf. la fundamental monografía de Adorno, *Mahler. Una fisonomía musical*, OCA 13.

28 Cf. T.W. Adorno, «Zemlinsky», OCA 16.

29 Entre los múltiples textos, cf. el clásico «Schönberg y el progreso», OCA 12, 35-120.

ascético va más en contra de su naturaleza.

¿Qué significa esto para una semiótica de la música? Que debe hacer objeto detenido de observación de qué modo el lenguaje musical, en el presente, se vuelve incapaz de esa afirmación dionisiaca del dolor. Porque a esta disciplina le compete, más que a ninguna, estudiar cómo esto es debido, más allá de los procesos materiales sociales, ante todo a una transformación del mismo signo musical, a su reducción a pura mercancía. Esta alteración de lo que representa la base de posibilidad de cualquier lenguaje en música repercute en profundidad en la creación musical, de modo que todo dionisismo se vuelve, llevando más allá la ‘fantasmagoría’ wagneriana (que aún conservaba un elemento crítico, de resistencia frente al componente mercancía que ella misma suscita), puro *fake*, puro efecto vacío y masificador en el oyente: «El paso de la ópera a la soberanía autónoma del artista interfiere, por tanto, con el origen de la industria cultural. El entusiasmo del joven Nietzsche se equivocaba sobre la obra de arte del porvenir: en ésta se produce el nacimiento del cine [comercial] a partir del espíritu de la música.» (OCA 13, 284).

Adorno sirve así para actualizar la concepción semiótica de la música de Nietzsche, al re-incorporar esa dimensión que era tan crucial para éste, la dimensión histórica. Y es uno de los modos principales de sustraer el pensamiento a las seducciones de las ‘momificaciones’ conceptuales (CI «La razón...», §1), que de manera encubierta se dan en muchas filosofías y ciencias humanas y sociales. Pero es importante utilizar unos conceptos afinados de alienación, para un buen enfoque del problema. La alienación generada por la reducción de la música (y todo lo cultural) a mercancía puede darse de dos formas. Por una parte, la *alienación como heteronomía*: la subordinación de la música a unas normas y estándares específicos, que asfixian la libertad creativa. Y, por otra, la *alienación como banalización*: la reducción de toda forma y contenido a ‘estereotipo’ o ‘cliché’. En los procesos materiales-sociales implicados en este caso, son indiferentes las cualidades adoptadas por el producto cultural, lo fundamental es que se vuelven estereotipos, fórmulas vacías, con el fin de que no puedan ofrecer resistencia al intercambio. Por tanto, bajo la diversidad meramente aparente (no sustancial), «el engaño consiste aquí en la oferta de lo siempre igual» (OCA 14, 39). Banalización significa pérdida en riqueza, sutileza o complejidad, por la que, tras la apariencia moderna y rompedora, ‘dionisiaca’, se esconde la preparación calculada de «una especie de lenguaje musical infantil, que se diferencia del auténtico por el hecho de que su vocabulario se compone exclusivamente de escombros y descomposiciones del lenguaje artístico musical» (OCA 14, 39-40).

Es iluminador traer aquí la distinción deleuziana (1999) de la antigua sociedad disciplinaria respecto a la posterior sociedad de control: los procesos sociales actuales se distinguen, no por dispositivos de represión o selección

de la creación musical, sino por ser capaces de convertir en fórmulas vacías y banalizadas, cada vez más formas y contenidos diferentes. Por tanto, su funcionamiento no puede vincularse a algún aspecto o cualidad concretos, sino que necesita mantenerse ‘liberado’, para ser capaz de absorber cualquier clase. Son procesos que podríamos llamar de ‘masificación’, donde ‘masa’ marca el momento histórico en que aquello que Nietzsche llamaba ‘borrego’ se convierte en el resultado planificado de una industria en el capitalismo avanzado, implementada ante todo en la música: «La liquidación del individuo es la auténtica rúbrica de la nueva situación musical» (OCA 14, 21).

En esta segunda clase de procesos, la banalización alcanza elementos culturales tanto objetivos (productos, obras, modos de actuación, escenografía, etc.), como subjetivos: sentimientos, emociones, pensamientos, valores y creencias, conductas y actitudes, sobre los que la industria cultural actúa de manera preeminente para conseguir la masificación (Muñoz 2000). Y aquí surge la cuestión del dolor: si para Nietzsche el nihilismo contemporáneo se distingue por una ‘experiencia nihilista’ del dolor, resultado de un proceso histórico, cuyo componente fundamental es la ‘banalización’ del dolor humano³⁰, para Adorno esta banalización se convierte en objeto de una industria. En ello podemos descubrir otro de los sentidos cruciales de su famosa remisión al acontecimiento Auschwitz³¹. El problema no es que *no se hable* de «la progresiva desvigorización del individuo aislado hasta la amenaza de una catástrofe general», de «lo que en el mundo ha ocurrido y lo que en cualquier instante puede ocurrir renovado y peor» (OCA 16, 512), sino que se habla de ello de manera tan redundante, repetitiva y ubicua (en los *mass media* y en el cine), que se convierte en cliché y se vacía completamente de contenido (Muñoz 2000). Más allá de la época de Adorno, resulta quizá aún más esclarecedor aplicarlo hoy en día al cambio climático, otra fuente presente, y futura, de dolor humano. Bien entendido, no se trata en absoluto de poner en cuestión su contenido de verdad, sino del fenómeno de que este contenido se banaliza en la industria de los medios de comunicación y la cultura de masas, hasta el extremo de quedar vaciado de todo contenido real y de efectividad. Es aquella crítica encendida de Karl Kraus (un referente para Adorno y Walter Benjamin) en las primeras décadas del s. XX, contra el periodismo y la banalización del lenguaje.

30 He intentado mostrar este componente del nihilismo en «El nihilismo como lógica de la decadencia» (2002: 23-42).

31 El principal pasaje es: «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» OCA 10/1, 21, Prismas, «Crítica de la cultura y la sociedad».

VI. DE LA ELIMINACIÓN DE LOS *TOPOI* A LA RUPTURA CON EL CARÁCTER LINGÜÍSTICO DE LA MÚSICA

Una semiótica de la música debería, por tanto, conectar, con estos procesos de masificación, las transformaciones del signo musical en el s. xx, examinando cómo la reducción del signo a mercancía, en su misma estructura sémica, se efectúa principalmente bajo la segunda modalidad de alienación. Para ello, es imprescindible recurrir a las reflexiones de Nietzsche sobre la configuración del signo en las últimas corrientes artísticas y musicales del xix, uniéndolas a un reenfoque (semiótico-estructural) de los análisis adornianos sobre la industria cultural.

Uno de los puntos críticos fundamentales de Adorno es la reivindicación nietzscheana de la necesidad de las convenciones en música³². Desde este punto de vista, las reflexiones de Nietzsche parecen presentarse como una reacción frente a la música de finales del xix, que tendía a la eliminación progresiva de los *topoi*. Nietzsche localiza correctamente en la ‘melodía infinita’ wagneriana esta tendencia, como comenta Adorno: «Wagner alcanza, en efecto, una flexibilidad melódica de índole desconocida: como si el motor melódico se liberara de las cadenas del pequeño periodo, como si la violencia del impulso y de la expresión fuera más allá de las divisiones y relaciones de simetría convencionales» (OCA 13, 54). Pero también la localiza en esa especie de ‘fluctuación’ armónica continua, cuyo modelo es el acorde de *Tristán*³³. La escucha no percibe en ella ninguna clase de ‘síntesis’, sino un estado resultante de completa ambigüedad armónica, descrito por Diether de la Motte (1998: 216-229). Al sentirla ya como una radical ambigüedad semiótica, Nietzsche parece anticipar los desarrollos musicales posteriores, unos años más tarde, de Claude Debussy³⁴. De tal modo, la estética wagneriana se movería entre los dos polos del simbolismo de la representación de una idea musical (principalmente mediante el *leitmotiv*), y la disolución de toda semanticidad de la música mediante el acrecentamiento progresivo de esta ambigüedad semiótica. Dos extremos opuestos que parecen excluirse, pero que en realidad funcionan complementándose y reforzándose. Nietzsche localiza la ambigüedad semiótica, no sólo en las sucesiones armónicas, sino también en el ritmo, la métrica, la melodía y el uso wagneriano del color sonoro (mediante las técnicas de empaste instrumental) (CW §6 y 7, OC IV

32 Adorno enfoca dialécticamente este aspecto en principio insuficiente de las reflexiones nietzscheanas, 1970: 338-339, «Filosofía de la historia de las convenciones».

33 Cf. FP IV 676: 16[29], donde critica «los cromatismos de la armonía y la disarmonía» en Wagner.

34 La fecha clave es 1891-94 del *Prélude à l'après midi d'un faune* para orquesta, L². 87a. No es casual que los trabajos dedicados a demostrar el carácter ‘asemántico’ o de ‘vagueuess’ de la música hayan tomado de ejemplo su música (Sorensen 2011).

584-586). Y su resultado es la ruptura de toda clase de patrón en música por parte de Wagner, gracias al desdibujamiento, producida por la ambigüedad, de los límites que constituyen toda forma, en cada dimensión musical. Desde una semiótica de la música, esto supone, por una parte, la posibilidad de que la música adquiera grados crecientes de lingüisticidad (no-verbal); y por otra, que el aumento en esta lingüisticidad pueda ser utilizado para la disolución de su mismo carácter lingüístico, hasta llegar, por ejemplo, a casos extremos como el preludio de *Lohengrin*³⁵, o el fuego mágico del final del tercer acto de *La walkiria*, tal como lo analiza Boulez (2005: 598-599).

Pero esto es un problema para cualquier clase de semiótica musical, porque se presenta un fenómeno que no se da en el lenguaje verbal, o solo de manera marginal: su propia disolución como lenguaje³⁶. Adorno recoge este análisis nietzscheano pero cambiándolo de signo, como pedía Thomas Mann (1986: 81). Este proceso de ruptura de toda clase de patrones en música responde a un doble aspecto, ya mencionado. Por una parte, Wagner no hace más que recoger y llevar adelante la tendencia progresiva del nominalismo estético occidental³⁷, frente a lo cual los intentos de volver atrás se vuelven vacíos, *fake*³⁸. Por otra parte, Wagner se ve en la necesidad de someter los patrones a este proceso de disolución porque ya en su momento se están volviendo pura mercancía: en la época contemporánea no se puede utilizar ningún patrón porque ya todos son mercancía vacía (lo que no impide su uso estético como mercancía hecha patente, que Adorno llama la invención wagneriana de la ‘fantasmagoría’³⁹, un ‘recurso’ que luego se volverá habitual en la música y en cine comercial del siglo XX).

35 Del que Nietzsche hablaba de un efecto reducido a fisiológico: «el preludio de *Lohengrin* dió el primer ejemplo, demasiado insidioso, demasiado bien conseguido, de cómo también se hipnotiza con música» CW 7, OC IV 588.

36 Es uno de los puntos principales de su crítica a Wagner, especialmente en CW 8, OC IV 585-586: «El hecho de que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo — el todo no es ya un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para cualquier estilo de *décadence*: en cada momento hay anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad [...]. La vida, la misma vitalidad, la vibración y exuberancia de la vida, comprimidas en las configuraciones mínimas, el resto es pobre en vida. Por todas partes hay parálisis, fatiga, entumecimiento, o bien hostilidad y caos: una cosa y otra se hacen cada vez más evidentes según se asciende a formas más elevadas de organización. El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un arte facto. —»

37 Sobre el nominalismo estético-musical, como superación de la ‘heteronomía’, y sus dificultades en la música contemporánea, cf. Parmeggiani 2022.

38 Así hay que tomar la crítica de Nietzsche a Brahms (CW «Segundo postscriptum»), por su intento de recuperación de las formas clásicas. Una crítica muy desencaminada, cf. Adorno, «Nota sobre Wagner» (1933), OCA 18, 208.

39 La ‘fantasmagoría’ consiste en «ocultar la producción bajo la apariencia del producto»,

Pero la disolución progresiva, impelida por esta doble necesidad, que va desde todo patrón en música, todo *topoi*, hasta los elementos constituyentes mínimos de la música, es efectivamente la disolución de todo carácter lingüístico de la música, hasta la disolución del lenguaje armónico funcional-tonal, en el atonalismo y el ‘estilo de la libertad’ de monodrama *Erwartung* (1909) de Schönberg (Parmeggiani 2022: 226). La semiótica musical debería hacerse cargo de esta modalidad e incluirla en su planteamiento mismo: la posibilidad real de dejar de ser lenguaje, signo.

De todos modos, hay que entender bien esta tesis, en el contexto de la evolución de la música occidental, y en cierto modo revisarla en Adorno. Tal como se desarrolla la música occidental desde sus cimientos en la Edad Media, lo hace bajo un paradigma lingüístico verbal, con la translación de formas propias de la gramática y la retórica (Gallo 1991: 3-17). Como ha mostrado el teórico de la música Clemens Kühn, la evolución de la música occidental se caracteriza por una serie de cambios drásticos, que están marcados por este modelo, y podrían ser vistos como diferentes modos de plasmación suya⁴⁰: la invención de la polifonía (900); el paso del Ars Antiqua al Ars Nova con la reforma de la notación y la organización rítmica (1320); la ‘vocalización’ del lenguaje musical en el renacimiento (1430); el tránsito del lenguaje polifónico al armónico funcional-tonal (1600); la transformación sustancial del lenguaje musical que supone la sustitución de lo erudito por lo ‘galante’ (1740); la supresión del centro tonal (1910); y acaso incluso el paso de la composición estructural o matérica a una ‘nueva expresividad’ (1975), puede ser visto como causado por la incorporación, como medios lingüísticos, de las conquistas del siglo XX en cuanto a técnicas y configuraciones formales musicales.

Esto demuestra que una semiótica de la música debería hacerse cargo plenamente del carácter radicalmente evolutivo de la música como lenguaje. Si, como hemos dicho, es fundamental para una semiótica musical asumir la tesis nietzscheana de la diferencia radical entre lenguaje musical y lenguaje verbal, por otra parte es constitutivo de lo específico del lenguaje musical el hecho de que se haya formado a lo largo de siglos, y en cierta cultura, bajo paradigma lingüístico verbal⁴¹, y que luego haya podido romper con él en su evolución posterior.

porque reduce todo el objetivo de la música al puro efecto emocional sobre el espectador (OCA 13, 82-91).

40 Kühn 2003: 374-375. Kühn muestra una interesante diferencia semiótica entre «medios específicos de lenguaje de una época», y «las ideas generales del lenguaje», cf. pp. 374-375.

41 El modelo ling.-verbal en música no es en modo alguno natural, sino bastante específico de la tradición occidental, y del modo de concebir el lenguaje verbal tomando como modelo el latín. Sin excluir que se dé en otras culturas, es observable que en otras abundan casos de música que no se configuran según este modelo.

Queda la pregunta, al cesar este modelo, de qué otras posibilidades se le presentan para configurarse como lenguaje. Y en este aspecto la tesis nietzscheana adquiere una proyección ulterior. Pues hay que tener siempre presente que debe ser un lenguaje, una constitución semiótica, muy alejada del leng. verbal, en la medida en que debería estar construido eliminando los componentes característicos de ese modelo. No es una mera cuestión de constitución objetiva, como cuando la botánica estudia cierta clase de plantas, sino de tendencia estético-evolutiva en el mismo fenómeno, objeto de estudio. ¿Existen otros modelos que pudiesen ser incorporados para una semiótica? En la música occidental siempre han funcionado de algún modo por debajo del ling.-verbal otros modelos, ya desde su nacimiento en la Antigua Grecia y, propiamente, en la Edad Media. Y en cierta medida pueden ser interpretados como los medios utilizados por los compositores del xx para romper con él. Al menos podemos detectar tres (que no podemos examinar aquí): el modelo visual (la música como pintura), el arquitectónico, y el matemático-científico. La cuestión fundamental entonces, para un análisis semiótico de la música, que se haga cargo de manera rigurosa de su evolución global hasta el presente, y no como un mero caso más (por no decir, aberrante)⁴² sería la siguiente: ¿estos modelos alternativos, que terminan por sustituir al lenguaje verbal, representan modos en que la música *deja de ser 'signo'*, o *modalidades nuevas de ser signos*, muy diferentes al lenguaje verbal? En la medida en que estos modelos puedan ser reinterpretados semióticamente, podría seguir hablándose de lenguaje musical. Por supuesto, siempre está el peligro de interpretar a su vez estos modelos bajo el modelo ling.-verbal, lo que se ha hecho efectivamente, debido a la omnipresencia de este último. Es difícil sustraerse al atractivo de poder conceptualizar unas artes tan ajenas a lo verbal, como las artes plásticas (cuando precisamente en esto está su especificidad), para conseguir que adquieran 'palabra' de algún modo, que hablen desde sí mismas ('desde dentro', como decía Foucault). Por ejemplo, poco se avanza si, al enfocar la música como arquitectura, ésta a su vez se entiende bajo el modelo ling.-verbal: como un sistema de signos basado en la transmisión de imágenes mentales. La liberación del enfoque semiótico de la música, respecto al predominio ling.-verbal, halla así su complemento en la liberación de aquellas otras artes que se mueven en un ámbito externo al

42 Su carencia de 'legitimidad epistémica' no ha impedido que sea el proceder habitual en los estudios publicados de semiótica (entre lo más reciente, declarado en el mismo título, Tarasti 2012). En el caso de la filosofía de la música analítica, le traiciona las características propias de su metodología analítica: igual que ocurre en las ciencias, objeto principal y primero de estudio debe ser lo que hay, no lo que puede ser (pensemos en la zoología). Pero no se necesita mucho análisis conceptual para darse cuenta del paralogsimo en este traslado de metodología de un campo a otro.

lenguaje verbal⁴³.

Y es importante no perder de vista la radicalidad de esta evolución, que responde al dictamen adorniano de que la música ha dejado de ser lenguaje. Más aún es el hecho obvio de que con esta transformación la música en el siglo XX se ha vuelto cada vez menos comprensible para una gran mayoría de seres humanos. Se puede observar cómo la radicalidad de este fenómeno de la incomprensibilidad no se ha dado en la literatura del s. XX, y es habitual que los amantes de las vanguardias literarias no tengan en absoluto capacidad para apreciar las musicales. Esta radicalidad no puede ni siquiera ser descrita del modo más extremo que se pueda hacer en el modelo verbal, como el cambio de un idioma a otro. No queda más remedio que atribuirle a un cambio en los componentes estructurales semióticos mismos que hacen de la música un lenguaje simbólico. Este cambio es tan drástico que muchos estudiosos y compositores contemporáneos optan por rechazar por completo el enfoque semiótico⁴⁴.

VII. SUSPENSIÓN DE LA COMUNICACIÓN MUSICAL

Todo este análisis adorniano supone una dificultad para la tesis nietzscheana de la música como lenguaje de los afectos; o más bien muestra cómo la misma evolución histórica de la música la ha ‘desmontado’. Si bien podríamos interpretar la vanguardia musical como un modo de romper con el modelo ling.-verbal, y una diferente modalidad de ‘expresar’ afectos, hay dos puntos que, más allá de esta cuestión, parecen quebrar por completo la posibilidad de cualquier clase de lenguaje: el fenómeno de la mercantilización de los estereotipos, que produce que todo patrón se haya vuelto vacío y por tanto inutilizable; y la tendencia nominalista, paralela, hacia la supresión de toda clase de patrones formales.

¿Cómo sería planteable un lenguaje sin ningún tipo de patrón compartido? Se debe asumir la radicalidad del análisis adorniano: no cabe recurrir a otras dimensiones del lenguaje, y por ejemplo, eliminar los patrones a nivel sintáctico para refugiarse en patrones pragmáticos (p.e. juegos de lenguaje), tanto a nivel de la composición, como de los discursos sobre la música. El recurso a la dimensión pragmática no podría evitar ni la heteronomía, inaceptable para el ser humano contemporáneo, ni la mercantilización del estereotipo. Por ello, la conclusión que extrae Adorno de su crítica al carácter lingüístico de la música es decisiva: «Dentro de la total ofuscación social sólo tiene su lugar

43 Al modo del afinado trabajo de liberar la semiótica de la danza, respecto al modelo verbal, en Maillo Palma 2021.

44 Incluso estudiosos que en principio podrían tener mayor cercanía, como Carl Dahlhaus (2008) y Faltihl - Reinecke 1973, son críticos. Para una panorámica de las investigaciones actuales, cf. Rebuschat 2012.

social adecuado *lo que suspende la comunicación*, en vez de averiguar sus leyes reales o presuntas. En la medida en que hoy en día quepa quererla, la comunicación, la intervención de la obra de arte en lo no-artístico, debería *darle de bofetadas a la comunicación, no respetar sus condiciones*» (OCA 16, 547, cursiva añadida).

En el af. 354 de *La gaya ciencia*, Nietzsche mostraba el carácter esencial de rebaño del lenguaje verbal, ligado a la dimensión consciente del ser humano, y por tanto su incapacidad de comunicar precisamente lo diferente y singular del individuo, su funcionamiento como ‘traición’ respecto a ello, puesto que iguala todo lo diferente⁴⁵. Pero, más allá del lenguaje verbal, ofrece ahí, para una semiótica musical, una alternativa en las artes. El hiperdesarrollo de las capacidades de comunicación en un lenguaje permite que el funcionamiento por igualación se invierta en su contrario, en el ámbito especial de las artes⁴⁶. Y el análisis adorniano coloca precisamente el problema en este punto: el desgaste de los signos y su mercantilización en estereotipo hacen ya imposible esta ‘inversión-superación’. La industria cultural implica que ya siempre todas las artes viven inmersas en ese funcionamiento ‘masificador’ de los lenguajes. Este enfoque nietzscheano nos permite ver la situación contemporánea como un problema de ‘hipercomunicación’: toda creatividad es sometida a una hipersaturación de procesos de comunicación, de esa clase de comunicación masificadora señalada en el aforismo. A causa de ello, el hiperdesarrollo de los signos deja de ser un medio para superar la estandarización, y se convierte en lo contrario: en uno de los mayores impedimentos para una comunicación no-estereotipada.

Así la función propia de la música, de comunicar afectos, se ve imposibilitada: no propiamente porque no los comunique, sino porque los afectos comunicados son ya siempre estandarizados, conformados de clichés,

45 «El hombre que inventa signos es al mismo tiempo el hombre que es consciente de sí mismo de modo cada vez más preciso; sólo como animal social aprendió el hombre a volverse consciente de sí mismo, — lo hace aún, lo hace cada vez más. [...] la conciencia no pertenece en realidad a la existencia individual del hombre, sino más bien a lo que en él es naturaleza comunitaria y gregaria; que, como se sigue de ello, sólo está finamente desarrollada en relación con la utilidad comunitaria y gregaria, [...] Nuestras acciones son todas en el fondo personales, únicas, ilimitadamente individuales de una manera incomparable, de eso no cabe duda; pero apenas las traducimos a la conciencia, *dejan ya de parecerlo*... Este es el auténtico fenomenalismo y perspectivismo tal como *yo* lo comprendo: la naturaleza de la *conciencia animal* implica que el mundo del que podemos ser conscientes es sólo un mundo de superficies, de signos, un mundo generalizado, vulgarizado, — que todo lo que se vuelve consciente precisamente por ello *se vuelve* plano, exiguo, relativamente tonto, general, signo, señal gregaria; que a todo volverse consciente está unida una gran y radical corrupción, falsificación, superficialización y generalización». GC §354, OC III 869.

46 «hay finalmente un exceso de esa fuerza y arte de comunicar, algo así como un patrimonio que se ha ido acumulando poco a poco y que espera ahora un heredero que lo gaste con prodigalidad (— los llamados artistas son estos herederos» GC §354, OC III 868.

vacíos de contenido. La creación musical se ve abocada a la única salida, paradójica con su naturaleza, de llegar a un punto en la composición de conseguir ‘suspender’ toda comunicación, para así poder ‘sustraerse’ a todo ese mundo de hipercomunicación.

Todo ello nos lleva a tener que replantear el papel del dolor en la música en la situación contemporánea. La música se vuelve incapaz de comunicar el dolor humano, en el sentido de que toda música que lo intente solo conseguirá comunicar una especie de *fake* de dolor, un dolor estereotipado y vacío, por mucho que quiera ligarlo a la expresión de una situación emotiva, por ejemplo de injusticia o explotación. Adorno es muy crítico con los estilos musicales, que pretenden dar expresión directa a la explotación humana, incluso de la vanguardia más avanzada de los *Ferienkurse* de Darmstadt (en los que participó), como Luigi Nono (*Il canto sospeso* (1956), o *Intolleranza 1960*)⁴⁷. Hoy podríamos pensar en obras de éxito posteriores como Krzysztof Penderecki (*Treno a las víctimas de Hiroshima* (1960)), o en la llamativa proliferación posterior de requiems. Podemos entender esta postura crítica, si los confrontamos con el *Requiem* de György Ligeti, que se basa, en cambio, en la depuración de toda carga simbólico-verbal, y la construcción milimétrica e hipercompleja de la materia sonora *como materia*⁴⁸.

Pero lo mismo ocurre con la afirmación dionisiaca del dolor, que Nietzsche atribuía a la música: en la situación contemporánea la afirmación no puede evitar quedarse en un *fake*, por la imposibilidad de su comunicación no-estereotipada y no-banalizada. Creyendo estar en un estado de afirmación y alegría con la escucha o creación musical, en realidad se trata de un estado vacío y falso, cuyo único contenido real es el conformismo. Es lo que Adorno criticaba en el Jazz y la música ligera, y lo recogido en esa famosa afirmación de que en el arte actual «divertirse significa estar de acuerdo» (OCA 3, 157)⁴⁹. Esta aporía se nos presenta difícilmente alterable, por mucho que se intente con los malabarismos teóricos a los que son tan aficionados los académicos actuales.

47 De todos modos, con la perspectiva del tiempo, está clara hoy en día la continuidad de la evolución de Luigi Nono, y que esas composiciones no estaban tan lejos de su trabajo último con los umbrales de la percepción musical, y por tanto su expresión del dolor no era tan simple como parecía en ese momento, incluso en las obras de mayor compromiso político (Phillips 2013: 89-95).

48 Ligeti fue un autor muy apreciado por el último Adorno. Su gran estudio sobre la «función del color en la música», después de hacer un recorrido por su historia, culmina con un examen de la música del compositor húngaro (Adorno 1966). Véase un ilustrativo examen de ello en Hervás 2019: 159-174.

49 Para la crítica del Jazz, cf. «Moda atemporal. Sobre el jazz», OCA 10/1; al Rock, Adorno 1970: 492; y en general a la ‘música ligera’ como pura estandarización del gusto y la sensibilidad, *Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teóricas*, OCA 14: 199-219.

La enorme crítica de Nietzsche contra la música (y el arte) de su época puede ser vista sustancialmente como una denuncia de la carencia en la sociedad contemporánea de un arte de la alegría (GC Prefacio §4). Pero esta carencia no es fácilmente corregible, como se ha defendido, es estructural, lo que significa que cuando, en nuestra época, el arte pretende expresar alegría se degrada y banaliza a música comercial y de consumo⁵⁰: «Todo arte ‘fácil’ y agradable se ha vuelto aparente y falaz: lo que surge estéticamente en las categorías del deleite no puede disfrutarse ya, y la promesa de *bonheur*, como se definió anteriormente el arte, no se halla ya en ninguna parte, como si se hubiese despojado de su máscara a la felicidad falsa» (OCA 14, 19-20).

Por tanto, una de las tareas cruciales del presente, en la que la música ocupa un lugar central, es ésta: estudiar las condiciones históricas que hacen que la creatividad artística se haya vuelto incapaz de plasmar y transmitir los afectos de la alegría. Así se entiende la posición crítica de Adorno frente al ‘neoclasicismo’ de preguerra, de Stravinsky pero sobre todo frente al Círculo de los Seis, de Poulenc, Milhaud, etc. Jean Cocteau lo había plasmado en programa siguiendo precisamente el enfoque nietzscheano (OCA 23, 155, nota 23), pero sin haber entendido su trasfondo: la imposibilidad de una vuelta atrás con un simple giro. Sin la transformación de las condiciones de existencia, todo estilo de la ligereza y de la alegría se queda en cáscara vacía y mero artificio (OCA 13, 150).

Pero para terminar de entenderlo, es imprescindible recoger la crítica de Nietzsche a la ‘música dramática’ en Wagner y sus seguidores. Entre afirmación dionisiaca del dolor y pesimismo no se da una simetría en cuanto al problema del lenguaje musical y la comunicación. El pesimismo está construido precisamente sobre esa multitud de estereotipos de la comunicación alienada, que son los que permiten, justamente, hacer un juicio global sobre la existencia (Parmeggiani 2015). Como tal estereotipo, esa clase de dolor y de relación con él son efectivamente comunicables en la situación actual. Lo que propiamente se ha hecho imposible para el lenguaje, lo que se ha quedado sin signos, es el auténtico dolor, que en contra de toda filosofía de la compasión, es siempre intransferible (CI «IncurSIONES» §37), no intercambiable (condición de toda mercancía); y por tanto también la complementaria afirmación de la alegría.

VIII. EXAMEN SEMIÓTICO-FILOSÓFICO DE LA RELACIÓN MÚSICA-DOLOR EN EL CASO DE ALBAN BERG

De modo que se nos presenta la aporía de que la música, o bien ya sólo comunica siempre, sea de manera explícita o latente, esa clase de pesimismo o

⁵⁰ Imprescindible el análisis aclaratorio de Carl Dahlhaus (1985) sobre las diferencias entre música artística y música de entretenimiento.

nihilismo de fondo; o sólo le cabe suspender toda comunicación, todo lenguaje, yendo así en contra de su propia naturaleza. En cualquier caso, es imprescindible tomar de Adorno lo que es en el fondo una inspiración nietzscheana: no caben soluciones generales, sólo vías de solución concretas. Uno de sus modelos es la música de Alba Berg. Su expresionismo musical, p.e. en la ópera *Wozzeck* (1925), no es la expresión de un pesimismo vital y social, sino que esconde detrás una profunda fe en la felicidad humana. La única expresión adecuada, en la situación actual del lenguaje musical y de la existencia, es la *expresión invertida* de aquello mismo que a Nietzsche le gustaba tanto en Stendhal, la belleza como una ‘promesa de felicidad’, un «profundo anhelo de felicidad que tal vez se sabía vano, pero que se presentaba sin velos. Se manifestaba como profundo respeto por cualquier forma de felicidad» (OCA 13, 339-340).

Como conclusión de este estudio, examinemos brevemente la relevancia, para la circunstancia actual, de este camino de salida de la aporía, en el que juega un papel crucial el dolor. Con tal fin, tomaré los fundamentales análisis adornianos (ante todo de su monografía *Berg. Maestro de la transición infima*), y los reformularé desde el punto de vista de una semiótica musical filosófica.

¿Cómo se construye semióticamente en Berg esta ‘expresión invertida’? Mediante ‘procesos formales de disolución’, en los que la afirmación, heroica (beethoveniana o wagneriana) o trágica, es reemplazada por una ‘voluntad de disolverse’: «Su música se halla, en virtud de su tendencia inmanente, en un *incesante proceso de disgregación*. Aspira al elemento como a su resultado, el cual es además un valor límite cercano a la nada, en que las formas se van descomponiendo en el transcurso de la composición hasta sus elementos mínimos» (OCA 13, 364, cursiva añadida). Como los elementos formales y los patrones, en cuanto aparecen, se vuelven de inmediato estereotipos vacíos, esta ‘disolución’ debe ser tajante: afectar a todos los componentes de la forma y el lenguaje musical, a toda clase de *topoi*, no sólo a los tradicionales o estandarizados, sino incluso a los ‘nuevos’ de la modernidad. «La producción de un máximo de formas a partir de un mínimo de elementos, según la idea de Schönberg, constituye uno de los dos estratos de la composición de Berg; el otro es más profundo: la disolución de la música en su propio transcurso. Ésta acaba en lo mínimo, virtualmente en una única nota» (OCA 13, 364). Un ejemplo de este procedimiento lo podemos observar claramente en el primer movimiento, «Präludium», de las *Tres piezas para orquesta*, op. 6 (1914-15): «Con un mero ruido se inicia el Preludio, y en mero ruido se deshace como polvo; la música entre medias es una imagen de cómo la música se sustrae al mutismo» (OCA 13, 410).

¿Qué implicaciones tiene, entonces, este planteamiento estético-musical, en cuanto a la cuestión del dolor, y a la afirmación o negación de la vida (el pesimismo)? Al afectar a toda clase de elementos formales y patrones generales

en el lenguaje musical, este proceso produce la disolución más efectiva de todo pesimismo, porque descompone lo que vimos que es la base misma sobre la que está construido, el lenguaje estereotipado: «Berg no ha ilustrado ninguna metafísica de la muerte; Schopenhauer no representó ningún papel en el orden espiritual de su época madura. Más bien sucede que la tendencia a la desaparición alcanza a la propia música, que *deja de anunciar un mundo de ideas existente en y por sí mismo*» (OCA 13, 323, cursiva añadida).

La obra de Berg pone en evidencia, así, lo que ocurre en toda música: la dimensión semántica, como expresión de afectos, sólo puede ser desarrollada con un trabajo extenso y minucioso en la dimensión sintáctica o formal. Pero no deberíamos llegar al punto de privilegiar tanto la segunda como para cancelar la primera (como no hacía el mismo Berg, a pesar de su tremendo constructivismo formal⁵¹), e incurrir en el ‘paralogismo’ típico del formalismo: el que la forma sea fundamental, no implica que tenga que ser fin para sí misma. Como muestra Adorno repetidamente en sus análisis, la totalidad coherente sólo formalmente, deja de ser coherente y se vuelve arbitraria⁵². Pues no entendemos nada de ella si dejamos a un lado la dimensión semántica hacia la que va dirigida, aunque sea para ‘disolverla’. Más aún, no se entendería esta disolución, si no se viese primariamente como disolución del plano semántico: llegar a ese umbral de la imposibilidad de todo lenguaje musical de transmitir cualquier clase de contenido.

Por tanto, en consonancia con lo que mostraba Foucault en el último capítulo de *Las palabras y las cosas*, toda la tarea creativa del presente es una tarea inmanente: *del* lenguaje musical *sobre* el lenguaje musical. En Berg se puede descubrir un modelo muy específico: no obtener la música como resultado de una ‘disgregación’ del lenguaje musical, sino que, siendo esencialmente proceso y devenir, ¿cómo conseguir que la música sea en su fluir mismo el proceso de disgregación? Las formas musicales están formadas por signos, porque sus elementos pueden entrar en interrelaciones sólo si pueden *remitir* unos a otros. Y esta remisión sólo puede constituir la el signo: en la realidad sonora, en su materialidad bruta, sin signos (como en la naturaleza), no hay propiamente formas; sólo hay en la medida en que la interpretamos bajo un código de signos. Puesto que ‘en la realidad’ no hay relaciones, sólo se dan en cuanto que son puestas, y para ello es indispensable el signo, que

51 Cf. el ya clásico estudio de Constantin Floros (2014). Aunque desde la perspectiva de la presente semiótica musical, su ‘semántica musical’ (Floros 2016) adolece del defecto de reduccionismo y subsunción bajo el modelo verbal.

52 «Es inmanente a la coherencia no ser todo y lo único para la obra de arte; esto distingue a su concepto enfático del concepto académico. Lo que es completamente coherente y sólo coherente no es coherente. Lo que no es más que coherente, y carece de algo que formar, deja de ser algo en sí mismo y degenera en el para-otro: esto es la tersura académica» Adorno 1970: 314.

permite remitir los elementos unos a otros. La demostración de ello es el concepto adorniano de ‘material musical’ (Dahlhaus 1974), una vez que se reformule semióticamente.

Como recalca Nietzsche, los signos remiten a compuestos de signos, y estos signos a su vez a otros compuestos, y así sucesivamente. Desde este punto de vista, a diferencia de la música tradicional, y mucha música del s. XX, incluido Schönberg, la música de Berg no sigue un proceso de construcción semiótica-musical, construcción de signos y complejos de signos. Sino más bien lo contrario: es como un análisis de esa condición estructural del signo, efectuado a lo largo de una pieza, no dado como resultado⁵³. Por ello Berg era muy consciente de aquello que dice Adorno, la necesidad de una tendencia doble paradójica en la pieza musical: los compuestos de signos se van disolviendo sucesivamente en compuestos más pequeños; y los elementos mínimos, infinitesimales, se vuelven imperceptibles: no en sí, propiamente, sino como elementos relacionales, es decir, *como signos*⁵⁴. El fluir musical deja de ser un devenir constructivo, un ‘devenir forma’, tal como ha sido siempre concebido en la tradición occidental --la solidificación de signos de la que habla Nietzsche--, para invertirse en un devenir de disgregación progresiva de toda solidificación: «bajo el aspecto estructural del devenir en general, que evita toda consolidación y con ello incluso la propia estructura, la música de Berg ofrece algo radicalmente nuevo en comparación con lo que ofrece el resto de las nuevas músicas» (OCA 13, 366). Es decir, el problema está en que, aunque la obra musical sea un proceso de disolución, esto no evita que no vaya generando a lo largo de su decurso su propia configuración, una ‘estructura del proceso’. Hace falta por tanto que en su decurso el proceso de disolución descomponga su propia estructura, es decir, todas las configuraciones de sí mismo que van emergiendo (en tanto que, como señalaba Jean LaRue (1989: 88-116), la forma musical se va construyendo de algún modo en el tiempo como un ‘proceso de crecimiento’).

Pero vamos a ver cómo la mejor manera de entender este problema, y la solución berguiana, es enfocándolo desde el fenómeno de *gradación en niveles metalingüísticos* del signo musical, propio de todo signo. Nietzsche hacía la observación de que, al ser todo signo, se da de partida una proliferación múltiple y continua de signos; y, por tanto, se presenta la necesidad de inventar

53 «El análisis de la música de Berg se ve en la extraña situación de que ésta ejecuta en cierto sentido su propio análisis» OCA 13, 324.

54 «La tendencia técnica de Berg significa, por un lado, que la música se disgrega incansablemente, en cuanto devenir permanente, en elementos mínimos, y, por otro, que eso mínimo ya no puede ser captado como elemento precisamente por su carácter infinitesimal, al contrario de lo que suele suceder en los análisis.» OCA 13, 365-366.

‘abreviaciones de signos’ para mantener la relación semiótica⁵⁵. Así, al remitir los signos sucesivamente a otros signos, siempre es posible expresar en una forma signica de identidad de un meta-nivel, un conjunto de signos de primer orden, pues es suficiente con asignarle un signo que reúna ese conjunto ‘de alguna manera’. La única condición mínima es que no se pierda la ‘referencia signica’, incluso si los límites del conjunto referenciado quedan difusos (caso de ‘vaguedad semiótica’). Este proceso puede continuarse a niveles de órdenes superiores, virtualmente hasta el infinito. Así, los signos designan siempre otros signos, y estos a otros, en un encadenamiento continuo, que podemos llamar *gradación signica*. La consecuencia de ello es que, por muy caótico que se presente un conjunto de signos en un nivel, siempre es posible expresarlo bajo una forma de identidad a un ‘meta-nivel’, y así sucesivamente con los órdenes superiores, y reforzar su identidad. Pero está claro, como insistió el nominalismo, que de este modo las formas signicas en los ‘meta-niveles’ pueden poseer una fuerte identidad, pero a costa de privarse de contenido, de ser muy ‘vacías’, ‘cascarones’, como decía Nietzsche.

Si se examina con detenimiento la industria cultural, podemos ver cómo es precisamente ésta la característica del signo que explota, para poder convertir en estereotipos cualquier expresión artística, incluso las que no han surgido bajo procesos materiales de estandarización. Esto implica que, aunque la pieza musical siga un proceso de disolución, es inevitable que en los niveles ‘meta’ se constituyan estructuras y formas, tanto de los signos, como del mismo proceso de la obra. De ahí la necesidad berguiana de que la obra musical en sí sea un proceso de *auto-disolución*.

Además, ésta es también la propiedad de los signos musicales que utiliza toda clase de ‘música dramática’ y su expresión de segundo orden. Si del plano sintáctico-formal pasamos al semántico, podrá verse cómo la ‘expresión’ de afectos varía en función del *nivel signico* en que se muevan el compositor, el oyente o el intérprete. Ahora se puede entender mejor aquella tesis de que el dolor expresado por el pesimismo es un dolor estereotipado: el pesimismo romántico utiliza medios artísticos para expresar prioritariamente el dolor que deriva de estos niveles superiores en el grado signico. De aquí la estrecha conexión con un alto grado de hiperreflexividad y la ‘música como idea’, como mostraba Nietzsche. Por ejemplo, el dolor propio de la compasión, en el *Parsifal*, o la redención, en el *Holandés errante* o el *Tannhäuser* (CW §§3-5), es un tipo de dolor extremadamente construido y abstracto, sobre la base de las múltiples significaciones que terminan generando los signos en sus

55 «La oposición no es entre ‘falso’ y ‘verdadero’, sino entre las ‘abreviaturas de los signos’ y los signos mismos. Lo esencial es: la constitución de formas que *representan* muchos movimientos, la invención de signos para géneros enteros de signos» FP IV 1[28] (Parmeggiani 2019: 109).

niveles ‘meta’: aquello a lo que Nietzsche aludía cuando señalaba la función esencial a la música wagneriana de «hacer presentir» (CW §6, OC IV 584). La fuente mayor de errores, en el arte y en la vida, es malentender su naturaleza y confundirlo con los afectos más inmediatos del dolor, con el dolor genuino.

Pero aquí vuelve a surgir la aporía. ¿Será entonces este dolor tan construido, podemos decir también, ‘mentalmente’, tan abstracto, a pesar de las apariencias de inmediatez, el dolor al que estamos condenados los contemporáneos? En la vida, y por tanto de manera inevitable en el arte y la música, porque estas no reciben su contenido más que de ella. ¿Y más aún cuando de abstracciones devienen puros estereotipos vacíos y banales, en la sociedad actual?

Sin duda, pertenece al curso natural que, no solo los recursos formales y técnicos musicales acaban agotándose y ‘desgastándose’ (término predilecto de Adorno), sino que incluso en la estructura simbólica del mismo lenguaje haya surgido la necesidad de esas reconfiguraciones drásticas que son, por ejemplo, el signo-representación de 1600, o el signo-expresión de segundo orden del último romanticismo. ¿Pero qué reconfiguración cabe cuando el signo musical pierde su referente, porque se extravía en las ‘concatenaciones infinitas’ de los meta-niveles signícos? ¿Cuando la música y el arte se pierden, como denunciaba Nietzsche, en las abstracciones de las ideologías de la compasión, la redención y la culpa, convertidas en estereotipos, perdiendo de vista el dolor genuino, que en cualquier momento puede volver a azotar violentamente al ser humano, como justamente ocurrió, en una dimensión inconcebible? Este en definitiva el sentido de ese deber ético-estético de incluir el acontecimiento ‘Auschwitz’ en toda tarea artística actual, que a tantos les resulta exagerado.

Toda la expresividad, tan apreciada por el público de los conciertos y grabaciones, de obras que pretenden expresar ese dolor, como los requiem de Benjamin Britten y Maurice Duruflé, es una expresividad de segundo orden o incluso de órdenes superiores (meta-meta-...), que para Adorno (y Nietzsche), por muy intensas que sean las emociones que producen, no solo no expresan el dolor de fondo, real —el del aplastamiento del individuo—, sino que lo ocultan y lo banalizan. Ante todo, porque se basan en tergiversar el hecho de que el dolor es ‘inexpresable’, en sentido literal. Y en segundo lugar, porque se podría analizar semióticamente cómo recurren a formas y patrones estereotipados, que solo en los niveles metalingüísticos superiores, y como ‘efectos’ emocionales, adquieren cierta ‘vida’.

En cambio, a los ojos de Adorno, toda la producción de Berg es una de las únicas expresiones ‘adecuadas’ de ese dolor. Precisamente porque renuncia a cualquier medio o técnica para expresarlo directamente, y en lugar de ello se dedica a un paciente trabajo de disolución de todo lenguaje musical con el que

se querría expresarlo. Pareciendo liquidar todas las posibilidades de recordar y contar el dolor, la música de Berg lo mantiene realmente presente, persistente, porque lo hace en la misma *estructura* de la obra y del signo musical.

En Berg tenemos pues toda la tarea creativa volcada en la música como lenguaje, tarea que consiste esencialmente en la disolución de todo lenguaje. De todos modos, aún este planteamiento puede ser ‘capturado’ a su vez (en el sentido de Deleuze-Guattari 1994: 433-482), y lo ha sido y lo sigue siendo, por la mercantilización y la banalización. Por ello, Berg construye el proceso de disolución de modo tan minucioso como una obra de orfebrería, «pacientemente pulida con mano amorosa» (OCA 13, 324). Hay un punto privilegiado donde se produce esta ‘re-captura’: la auto-afirmación. «Es precisamente el «tono» de la música de Berg lo que más claramente nos permite apreciar las diferencias con Wagner, suponiendo que todavía tengamos oídos para tales categorías. Por cierto que «tono» era el concepto predilecto de Berg, al que siempre subordinaba sus juicios musicales. Este tono ignora lo que caracteriza de entrada al tono wagneriano: la autoglorificación» (OCA 13, 323-324). Este tono es el que precisamente Nietzsche diagnosticaba como falso y vacío porque toda su fuerza no la recibe de la música en sí, de su contenido o su forma, sino del recurso a la insistencia⁵⁶. Es el procedimiento que se ha vuelto más típico en la industria cultural: para infundir contenido y valor a un producto cultural débil, el mejor recurso es la redundancia, repetición y ubicuidad del mensaje (Muñoz 2000). El recurso wagneriano de fabricar así un *fake* de afirmación ha sido explotado en el siglo xx sin reparos, en la música alienada (clásica, popular y de cine), y explica ese tono afirmativo que a la música del s. XX le gusta tanto presentar como distintivo y superior, frente al XIX. El único modo de evitar esta falsa afirmación es seguir la *línea invertida* de Berg: «Igual que su música nunca impone temas, tampoco se impone nunca ella misma. Toda insistencia le es ajena» (OCA 13, 324).

Pero, más aún, la misma disolución de todo estereotipo y todo patrón puede hacerse a sí misma objeto de afirmación. Y al actuar bajo repetición, redundancia y ubicuidad, esa afirmación genera la auto-complacencia típica del producto cultural, la auto-complacencia en la disolución, como el «éxtasis wagneriano, que celebra el momento de la autodisolución como momento de la autoconsumación» (ibid.). Debido a su auto-complacencia, al final no llega a disolver efectivamente los estereotipos (como consigue Berg sustrayéndose a todo ello), porque su objetivo verdadero es alcanzar y mantenerse en ese estado de «pérdida de conciencia» como «supremo deleite», que tanto

56 Cf. Adorno 1970: 444, nota 105: «Lo que molestaba a Nietzsche en Wagner, lo emperijillado, patético, afirmativo y demagógico hasta en los fermentos de la técnica compositiva, es lo mismo que la ideología social que los textos proclaman. La frase de Sartre de que desde el punto de vista del antisemitismo no se puede escribir una buena novela [...], da exactamente con el estado de cosas».

criticaba Nietzsche. Así se transforma una vez más la misma disolución (y su afirmación) en un *fake* (ibid.). Esta es la causa de lo que muestra Thomas Bernhard, en su novela *Tala* (1984): en la figura del matrimonio Auersberger cómo este vacío y banalización incluso se propaga sobre todo en las posiciones vanguardistas, aquellas que se presentan como las legítimas herederas de la escuela de Viena.

Como veíamos más arriba, debemos mantener presente que también la nietzscheana búsqueda de la salud se ha vuelto pura mercancía y es ya siempre ideológica en las condiciones sociales y humanas actuales. Así podemos entender que la música de Berg «entra en la máxima contradicción con aquello que en la tradición musical se considera sano: con el deseo de vivir, con lo afirmativo, con la repetida glorificación de lo existente. Tal concepto de salud, tan arraigado en los criterios musicales actuales y en la mentalidad vulgar, está ligado al conformismo; la salud está de parte de lo que demuestra mayor fuerza en la existencia, de parte de los vencedores.» (OCA 13, 324). Si el imperio de la moral de rebaño, tan denunciado por Nietzsche, en el s. XX se implementa en industria cultural, esto supone la condición paradójica de que ejerciendo de vencedores y ‘señores’, se sitúa el ‘plebeyo’, que no por haber alcanzado el poder ha perdido su condición (cf. especialmente GM II). Y es precisamente contra esta configuración socio-vital que va dirigida la carga crítica adorniana. Si salud, afirmacionismo y dionisismo son los mayores medios de conformismo y alienación, el artista genuino debería hacer como Berg, quien «repudió tal complicidad, como antes de él el último Schubert, Schumann y tal vez Mahler, cuya música se puso de parte de los *desertores*» (OCA 13, 324, cursiva añadida). Hasta qué punto esta vía no es una refutación de la estética nietzscheana, sino el descubrimiento de la única vía posible en la actualidad para sacarla adelante, puede verse en la afirmación tan zaratustriana con la que cierra Adorno: «Ninguna música de nuestra época ha sido tan humana como la suya; y eso es lo que la aleja de los hombres.» (Ibid.).

No obstante, la situación de pérdida y disolución de los patrones en música produce un rechazo radical en la escucha cerrada y regularizada en patrones, habituada al producto cultural de consumo. Pero esta escucha no siente rechazo alguno, en cambio, frente al enorme vacío y estandarización que no se puede evitar experimentar, a la larga, con las fórmulas estereotipadas de la música comercial. La acusación habitual de ‘incomprensible’, contra la música atonal, deriva del ‘miedo al caos’, miedo a sumergirse en ese estado de ausencia de patrones o formas recurrentes, «pero el miedo al caos está, en música tanto como en psicología social, sobrevalorado.» (OCA 16, 523). Para introducir el dolor en la misma estructura del lenguaje musical, habría que conseguir «una música que pierde el miedo porque *lo refleja e irradia*; no se deja tutelar por él» (ibid.). El músico (que podemos ver como la cifra del ser

humano actual) no debe dejarse arrastrar por ese dolor de nivel ‘meta’ que es el miedo, ese que las formas sociales y la industria cultural se preocupan tanto por difundir. «Berg no se dejaba aterrorizar por las invectivas, tan comunes en su época, contra la complejidad; le gustaba el caos» (OCA 13, 346). Pero el único modo de superar ese dolor de segundo orden, el ‘miedo al dolor del caos’, es asumir el caos sin ambages. Y en su labor con el lenguaje musical, Berg lo consigue mediante un «arte de la autoconservación de la anarquía» (OCA 13, 346). Pero es importante darse cuenta que la anarquía, el caos, necesitan ser organizados como tales para no convertirse en algún tipo de orden (estereotipado) o una pura monotonía, lo que requiere un enorme y minucioso trabajo formal: «El principio organizador, racional, no eliminaba el caos, sino que lo acrecentaba aún más, si cabe, en virtud de su propia articulación» (OCA 13, 347)⁵⁷. Si el Berg de la madurez (a partir de *Wozzeck*) recurre a una riquísima y detalladísima articulación de formas, «cada frase o unidad parcial no sólo le descubre con perfecta univocidad a la reflexión posterior su sentido formal, sino que pone por sí misma ese sentido formal en el fenómeno inmediatamente percibido con tanta fuerza que una consecuencia pareciera decir: soy una consecuencia, y una continuación: soy una continuación» (OCA 13, 366). Pero esta ‘transparencia formal’ nunca es un fin en sí mismo⁵⁸, ni siquiera con la excusa de plasmar nuevas formas o reformulaciones nuevas de antiguas, sino que «esta inconfundible maestría en la determinación de la función musical es fruto directo de un *deseo incurable de lo amorfo, de lo informe* –la esencia fundamental de Berg–.» (ibid.).

IX. CONCLUSIÓN

La imbricación de la música con el dolor es esencial, como había observado Nietzsche. Según nuestra manera de afrontar y resolver la cuestión del dolor, así será la música en la que expresarla con signos. En el siglo XXI, esto nos señala el indicio de por qué el ser humano, bajo las sucesivas amenazas que sufre, busca cada vez más refugiarse en lenguajes neo-tonales, renunciando a las conquistas de las vanguardias musicales. No hace falta recordar nombres, incluso de las esferas intelectuales y académicas (y de tantas teorías naturalistas que pretenden ‘demostrarlo’). Este deseo de lenguaje tonal se puede calificar de obsesivo, hasta el punto que igual o más extraño suenan hoy las músicas de la primera mitad del XX, que introdujeron armonías modales, para romper

57 Mucha *popular music* de apariencia ‘caótica’, en realidad no lo es, la apariencia esconde lo contrario. Organizar *efectivamente* el caos como caos requiere una extrema construcción. Cf. otras modalidades en Charles Ives (sobre todo la *Robert Browning Overture*, para orquesta, 1912-14, rev. 1936-42) y Elliott Carter (*Symphonia: sum fluxae pretium spei*, para orquesta, 1993-1996).

58 «la transparencia sólo le acompañaba en aquellos pasajes en los que le interesaba que pudiera oírse claramente una rica trama musical; nunca fue un fin en sí mismo.» OCA 13, 346-347.

con el imperio del tonalismo mayor-menor. Cada vez parece más claro que no ha servido para nada, si en las músicas electrónicas y *noise* más rompedoras se mantiene de fondo siempre alguna sucesión armónica tonal recurrente, o regularidad métrica. Son signos musicales con una función clarísima: transmitir seguridad en el abismo. Pero nadie puede evitar lo esencial para Adorno: la vaciedad de estos neos, abiertos o camuflados en sus opuestos. Desde este punto de vista, la obra de Berg (y Schönberg) vuelve a estar de actualidad como en su momento; se trata del mismo combate contra un lenguaje muerto, ahora resurgido. Una semiótica de la música sería filosófica también en este punto, renovando en el presente la tarea nietzscheana: incluir en su núcleo (no como mera aplicación) lo más necesario, el desarrollo de juicios estéticos que nos permitan deslindar lo hueco y vacío en nuestros lenguajes y experiencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. 2003 ss.: *Obra completa*, 20 vols., Madrid: Akal. Citado con la sigla OCA, seguida del número de volumen, y el número de página.
- ADORNO, Theodor W. 1959: *Estética. Cursos 1958-1959*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- ADORNO, Theodor W. 1960: *Ontología y dialéctica. Lecciones sobre la filosofía de Heidegger [curso 1960]*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- ADORNO, Theodor W. 1963: *Problemas de filosofía moral [curso 1963]*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2019.
- ADORNO, Theodor W. 1966: *Lecciones sobre la dialéctica negativa: fragmentos de las lecciones de 1965-1966*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- ADORNO, Theodor W. 1965: *Sobre la teoría de la historia y de la libertad [curso 1964-65]*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- ADORNO, Theodor W. 1966: *Funktion der Farbe in der Musik*, en *Kranichsteiner Vorlesungen. Nachgelassene Schriften*, Abt. 4, B. 17, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 447-636.
- ADORNO, Theodor W. 1970: *Teoría estética*, ed. Mateu Cabot (monoskop.org/images/0/0a/Ador-no-Theodor_W-Teoria_estetica_ES.pdf).
- AGAWU, Kofi W. 1991: *Playing with Sign. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton NJ: Princeton Univ. Press.
- BENJAMIN, George 2015: «George Benjamin on Pierre Boulez», *The Guardian*, 20-3-2015.
- BERNHARD, Thomas 1984: *Tala*, tr. M. Sáenz, Madrid: Alianza, 2007.
- BOULEZ, Pierre 2005: *Leçons de musique. Points de repère III*, Paris: Bourgois.
- CARTER, Tim 2005: «The search for musical meaning», en T. Carter - J. Butt (ed.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge Univ. Press.
- CROFT, John 2015: «Composition is not research», *Tempo*, 69 (272), 6–11.
- DAHLHAUS, Carl 1974: «Adornos Begriff des musikalischen Materials», en

- Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott, pp. 336-343.
- DAHLHAUS, Carl 1978: *La idea de música absoluta*, Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAHLHAUS, Carl 1985: «Postmoderne und U-Musik», en *Gesammelte Schriften*, ed. H. Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2008, vol. 8, pp. 151-158
- DAHLHAUS, Carl 2008: «Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse», en *Gesammelte Schriften, op. cit.*, vol. 5, pp. 676-686.
- DAHLHAUS, Carl 1988: *Klassische und romantische Musikästhetik*, en *Gesammelte Schriften, op. cit.*, vol. 5, pp. 393-852.
- DELEUZE, G. - Guattari, F. 1994: *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos, 2ª ed rev.
- DELEUZE, Gilles 1999: «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en *Conversaciones*, Valencia: Pre-Textos, pp. 23-42.
- FALTIHL, P. - Reinecke, H-P. (ed.) 1973: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln: Arno Volk.
- FLOROS, Constantin 2014: *Alban Berg. Music as Autobiography*, Frankfurt: Peter Lang.
- FLOROS, Constantin 2016: *Music as Message. An Introduction to Musical Semantics*, Frankfurt: Peter Lang.
- FOUCAULT, Michel 1966: *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Planeta, 1984.
- GALLO, F. Alberto 1991: *La polifonia nel medioevo. Storia della música III*, 2ª ed. rev., Torino: EDT.
- GOODMAN, Nelson 1985: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett, 1968 (2ª ed. 1985).
- HERVÁS MUÑOZ, Marina 2017: «Pensar con los oídos». Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno, Barcelona: Univ. Autónoma de Barcelona.
- HERVÁS MUÑOZ, Marina 2019: «La crítica a la causalidad en T.W. Adorno. Una propuesta filosófico-musical a través de *Atmosphères* de Ligeti», *Bajo Palabra*, II Época, n. 21, 159-174.
- HILL, John Walter 2008: *La música barroca*, Madrid: Akal.
- KANIA, Andrew 2017: «The Philosophy of Music», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<https://plato.stanford.edu/entries/music/>).
- KÜHN, Clemens 2003: *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Barcelona: Idea Books.
- LARUE, Jean 1989: *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor.
- MAILLO PALMA, Laura 2021: «Hacia el intersticio entre sensaciones y signos verbales en la danza Butoh», en B. Suárez-Puerta - I. Merkoulouva (ed.), *Reflections on Paths, Scenarios and Semiotic Methodology Routes*, IASS-AIS, pp. 116-129.
- MANN, Thomas 1986: *Richard Wagner y la música*, tr. A.M. de la Fuente, Madrid: Plaza & Janés.
- MAZZOLA, Guido 2003: «Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music», en *Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, vol. 3, Berlin: Gruyter, pp. 3119-3188.
- MONELLE, Raymond 1992: *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur: Harwood.

- MOTTE, Diether de la 1998: *Armonía*, tr. L. Romano Haces, Barcelona: Idea Books.
- MUÑOZ, Blanca 2000: *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid: Fundamentos.
- NATTIEZ, Jean-Jacques 1987: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgeois.
- NOTARIO RUÍZ, Antonio 2002, *La visualización de lo sonoro. Sonido, concepto y metáfora en la frontera entre filosofía y literatura desde el prisma de T. W. Adorno*, Salamanca: Univ. de Salamanca.
- PADDISON, Max 1993: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge Univ. Press.
- PARMEGGIANI, Marco 2002: *Nietzsche: Crítica y proyecto desde el nihilismo*, Málaga: Ágora.
- PARMEGGIANI, Marco 2015: «Nietzsche e la vita come divenire», en P. D'Iorio y otros (eds.), *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni*, Pisa: Edizioni ETS, 2015, pp. 279-284.
- PARMEGGIANI, Marco 2019: «Il problema della vaghezza in Nietzsche tra musica e linguaggio», en L. Perissinotto y R. Dreon (ed.), *Vaghezza e linguaggio tra filosofia e letteratura. Ermeneutica letteraria. Rivista internazionale*, XV, 2019, 107-118.
- PARMEGGIANI, Marco 2022: «Música informal, subjetividad y construcción integral en Theodor W. Adorno: las insuficiencias del modelo filosófico de constelación», *Estudios Filosóficos*, LXXI (2022), 205-234.
- PHILLIPS, Wesley 2013: «Spaces of Resistance. The Adorno–Nono Complex», *Twentieth-Century Music*, 9/1–2, 79–99
- POLO PUJADAS, Magda 2011: *Música pura y música programática en el romanticismo*, Barcelona: L'Auditori.
- PONZIO, Augusto (en colaboración con Michele Lomuto) 1997: *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Bari: Graphis.
- REBUSCHAT, P. (ed.) 2012: *Language and Music as Cognitive Systems*, New York: Oxford Univ. Press.
- SORENSEN, Roy 2011: «Vague Music», *Philosophy*, 86, 231-248.
- STRAVINSKY, Igor 1942: *Poética musical*, Madrid: Taurus, 1977.
- TARASTI, Eero 2012: *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Berlin: Gruyter.
- WEBER, Max 2015: *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Madrid: Tecnos.

