

THEODOR W. ADORNO

FRAGMENTO SOBRE LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y LENGUAJE*

La música ofrece una similitud con el lenguaje. Hablar como se hace de "idioma musical" o de "dicción musical" no es metafórico. Pero la música no se confunde con el lenguaje. Su similitud con éste lleva al corazón del problema, pero también a su indefinición. El que tome la música literalmente por un lenguaje, se extraviará.

Como el lenguaje, la música se presenta como una sucesión en el tiempo de sonidos articulados, que son más que simples sonidos. Estos sonidos dicen alguna cosa, frecuentemente alguna cosa humana. Y lo dicen con tanto más vigor, cuanto más elaborada sea la música. Esta sucesión de sonidos se parece a la lógica: puede ser verdadera o falsa. Pero lo que se dice no es separable de la música; esta no es un sistema de signos.

Esta similitud con el lenguaje comprende todo, desde la unidad organizada de sonidos con sentido, al sonido aislado, a la nota como umbral de la simple existencia, como puro vehículo de expresión. Y no es solamente como unidad organizada de sonidos que la música presenta una analogía con el discurso, una similitud con el lenguaje: es también la manera como está concretamente dispuesta. La teoría tradicional de las formas musicales, habla de frases, de períodos, de puntuaciones; de interrogaciones, de exclamaciones, de paréntesis; se escuchan voces que suben y bajan, y en todos esos casos la música toma prestado su gesto a la voz que habla. Cuando Beethoven pide que una Bagatella del opus 33 sea tocada "con una cierta expresión hablada", no hace sino subrayar con esto, reflejándolo, un elemento que está presente siempre en la música. Existe la tendencia a distinguir la música, del lenguaje diciendo que ésta ignora todo concepto. La música está sin embargo muy próxima, por más de un aspecto, a los "conceptos primitivos" de los que habla la teoría del conocimiento.

* Este texto ha sido traducido por el prof. Luis Bernardo López Caicedo, Universidad Nacional de Colombia, como documento de trabajo y para ser publicado, exclusivamente, en la Revista Colombiana de Psicología.

Utiliza *siglas* que se repiten. Estas siglas han sido forjadas por la tonalidad. Esta a falta de conceptos ha producido vocablos: comenzando por los acordes, que se reemplazan constantemente con la misma función, así como ciertos encadenamientos estereotipados, como los de las cadencias, y aún con frecuencia fórmulas melódicas, parafraseando la armonía. Esas siglas generales podían formar parte de cualquier contexto particular. Dejaban lugar a la especificación musical como el concepto a la individualidad, mientras el contexto las salvaba, como en el lenguaje de su carácter abstracto. Simplemente, la identidad de esos conceptos musicales residía en su propia naturaleza y no en cualquier referente.

La invariabilidad de esos elementos ha revestido, al depositarse, el aspecto de una segunda naturaleza. Es eso lo que hace tan difícil para la conciencia el abandono de la tonalidad. La nueva música, mientras tanto, se levanta contra la ilusión de esa tal "segunda naturaleza". Considera que las fórmulas estereotipadas y su función no son mecánicas. No es, sin embargo, la similitud con el lenguaje como tal lo que se rechaza, sino únicamente la forma cosificada, que trata los elementos individuales como fichas, señales despojadas de toda calidad propia, remitiendo a significaciones subjetivas no menos rígidas. En la música también el subjetivismo y la reificación van a la par. Pero su correlación no circunscribe una vez por todas la semejanza de la música con el lenguaje en general. En

nuestro tiempo, la relación entre el lenguaje y la música se ha vuelto crítica.

El lenguaje musical es de un tipo completamente diferente al lenguaje significante. En esto reside su aspecto religioso. En el fenómeno musical, lo dicho está a la vez precisado y escondido. Toda música tiene por Idea la forma del Nombre divino. La música, —súplica desmitificada, liberada de la magia del efecto—, representa la tentativa humana, tan vana como ella sea de enunciar el Nombre mismo, en lugar de comunicar significaciones.

La música busca un lenguaje desprovisto de intenciones. No hay sin embargo entre ella y el lenguaje significante una separación franca, como entre dos dominios distintos. Aquí funciona una dialéctica: la música está en efecto penetrada por todas partes de intenciones, sin que haya sido necesario esperar para esto el *stile rappresentativo*, que puso la racionalización de la música al servicio de la similitud con el lenguaje. Una música vacía de toda intención, reducida a un simple encadenamiento de fenómenos sonoros sería semejante a un kaleidoscopio acuático. Pero si, a la inversa, sólo quisiera decir algo dejaría de ser música, y giraría falsamente a la palabra. Las intenciones le son esenciales, en la exacta medida, en tanto permanezcan intermitentes. La música reenvía al verdadero lenguaje: un

lenguaje en el cual el contenido mismo se encontraría revelado, pero al precio de la univocidad, trasladada al lenguaje significante. Y como si el más elocuente de todos los lenguajes debiera ser consolado de esta maldición del equívoco -su parte mítica-, hay intenciones que afluyen en él. Sin tregua, la música indica aquello que quiere decir, y lo precisa. Pero la intención no deja al mismo tiempo de permanecer oculta. No es por azar que Kafka le haya asignado, justamente, en algunos textos importantes, un lugar que no había tenido jamás en la literatura. Procedió con las significaciones del lenguaje hablado, del lenguaje significante, como si fueran las de la música, parábolas trucas, oponiéndose así radicalmente a la lengua "musical" de Swinburne o de Rilke, que imita los efectos de la música, y permanece extraña a su punto de partida. Es "musical" lo que inerva las intenciones más fugitivas sin perderse en ellas, pero domeniándolas. Es así como la música se constituye en estructura.

Esto nos envía a la interpretación. Música y lenguaje la reclaman al mismo grado, pero de manera completamente diferente. Interpretar el lenguaje, es comprenderlo; interpretar la música,

es ejecutarla. En música, se llama interpretación, la ejecución que, globalmente, conserva la similitud con el lenguaje, borrando en el detalle todo aquello que presentaría esta similitud. Es la razón por la cual la idea de interpretación le pertenece a la música, y no le es accidental. Pero ejecutar bien la música, es antes que todo hablar bien su lenguaje. Este lenguaje necesita ser imitado y no descifrado. Es sólo en la práctica mimética - que puede por supuesto interiorizarse bajo la forma de la imaginación muda, como en la lectura mental- donde la música puede eclosionar; nunca en una contemplación que la interprete independientemente de su ejecución. Si se quisiera encontrar en el lenguaje un acto comparable al de la música, sería la copia de un texto más que la aprehensión de su significado.

Contrariamente al carácter de conocimiento propio a la filosofía y a las ciencias, jamás, en el arte, los elementos reunidos para el conocimiento se unen para formar un juicio. ¿Pero el lenguaje musical ignora realmente todo juicio? Una de sus más sorprendentes intenciones parece ser aquella que consiste en confirmar, bajo la forma de un juicio, incluso de una sentencia, algo que sin embargo no esta expresamente formulado. ¿Esta intención aparece sin equívoco por la sola fuerza del contexto, en los momentos más importantes?, e igualmente, es cierto, los mas imperiosos de la gran música, como el inicio de la reexposición del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*. Su eco resuena parodiamente en composiciones de menor

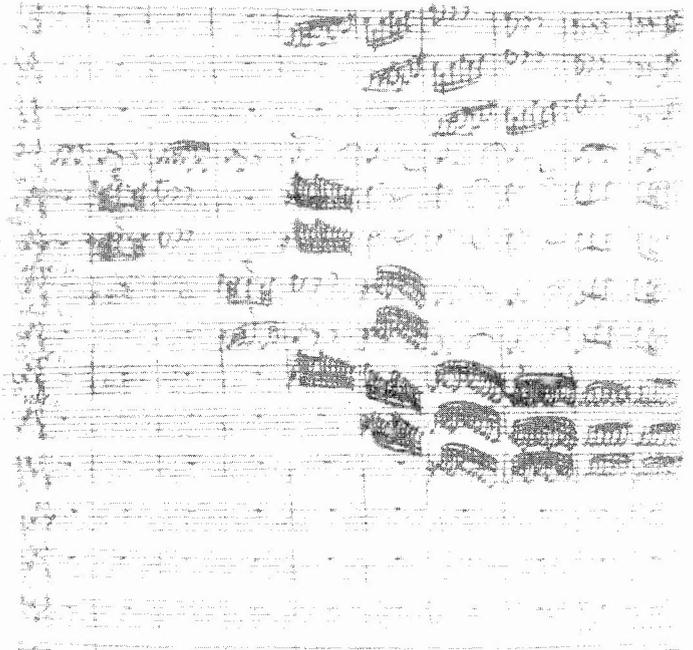
valor. La forma musical, la totalidad al seno de la cual tal encadenamiento musical toma un carácter de autenticidad, de ninguna manera se puede asilar de la tentativa de dar a la música -ese médium al cual todo juicio es ajeno- el gesto del juicio. El éxito es a veces tan completo que el umbral del arte no resiste más el asalto que la lógica libra contra él, en su voluntad de dominación.

Para distinguir música y lenguaje, conviene por consiguiente considerar, no uno de sus aspectos aislados, sino su estructura global. O más bien su dirección, su "tendencia", -tomando aquí la palabra en su sentido mas fuerte, de *telos de la música*-. El lenguaje signifiante querría decir lo absoluto de manera mediata, y este absoluto se le escapa permanentemente, dejando cada intención particular, debido a su finitud, muy detrás. La música por su parte alcanza el absoluto inmediatamente, pero en ese mismo instante este absoluto se le oscurece, así como el ojo se enceguece por una luminosidad excesiva, no pudiendo ver aquello que es perfectamente visible.

Un segundo aspecto acerca la música al lenguaje: su fracaso, en efecto, la condena como al lenguaje a errar sin fin, para traer lo imposible, por la vía de la mediatización. Esta se efectúa simplemente según una ley diferente para la música y para el lenguaje signifiante: no en las significaciones que

reenvían las unas a las otras, sino en su mortal absorción al seno de un todo al que sólo salva la significación que neutraliza al nivel del detalle. La música rompe las intenciones de las cuales está cubierta, sirviéndose de la fuerza de éstas, para reunir las en la configuración del Nombre .

Para distinguir la música de una simple sucesión de estímulos sensibles, se le denomina como "unidad de sentidos" o "de estructura". Estos términos pueden ser tolerados, en la medida en que nada en la música permanece aislado, donde cada detalle no toma sentido sino por el vínculo que lo une -concretamente- con aquello que está a su alrededor y -por el espíritu- a aquello que está lejos: por el recuerdo y la espera. Sin embargo, el sentido de tal unidad es diferente de aquel que se encuentra en la base del lenguaje signifiante. El todo musical se realiza *contra* las intenciones, que integra negando cada intención particular, inasible. Recoge en él las intenciones, no diluyéndolas para obtener una intención mas abstracta y superior, sino abriéndose, al llamado de la intencionalidad, en el momento en que se constituye en unidad. Así la música es casi lo



contrario de una unidad de sentido, aun allí donde, en comparación de la simple presencia sensible, aparece como tal. De aquí la tentación que surge en la música de substraerse a todo sentido por su propia voluntad: de hacer como si fuera, así no más, directamente el Nombre.

Heinrich Schenker ha zanjado el nudo gordiano de la antigua controversia, pronunciándose tanto contra la estética de la expresión como contra la de la forma. Les ha sustituido —de la misma manera que Schoenberg, quien lo ha menospreciado groseramente— la noción de un "contenido" musical. La estética de la expresión confunde las intenciones veladas, no aprehensibles desde el detalle, con el contenido no intencional del todo; la teoría wagneriana es insuficiente, ya que para ella el contenido de la música está representado a la imagen de la expresión, extendido al infinito, de todos los momentos musicales, mientras que el "decir" del todo es cualitativamente diferente del "querer-decir" del detalle.

Si es consecuente con ella misma, la estética de la expresión logra la seductora arbitrariedad de hacer pasar la comprensión efímera y contingente por la objetividad de la cosa misma. La tesis opuesta,

aquella de las "formas sonoras animadas", desemboca sobre el estímulo puro o sobre la simple presencia del fenómeno sonoro, privados de ese vínculo que une la figura estética a eso que no es ella misma y que sólo la constituye en figura estética. La crítica fácil, por esta misma razón de nuevo en boga, que dirige al lenguaje significativo se paga con el sacrificio del arte. Si la música no se agota en las intenciones, no hay tampoco música carente de todo elemento expresivo: en música, aun la ausencia de expresión se vuelve expresiva. "Sonoro" y "animado" son casi la misma cosa en música, y el concepto de "forma", lejos de aclarar algo, no hace sino volver a la pregunta de saber que se expresa al interior de esta entidad sonora animada, y que no puede ser reducida a la forma. Aquella no existe sino en relación a esto que es expresado bajo una forma determinada. La necesaria especificidad de este proceso, su lógica inmanente, desaparece; no es más que un simple juego, en el cual todo, literalmente, podría ser diferente. El contenido musical reagrupa en

realidad todo aquello que está en la base de la gramática y de la sintaxis de la música. Todo fenómeno musical en virtud de lo que recuerda, de aquello de lo cual se desprende, de la expectativa que hace nacer, remite a más allá de sí mismo. Es esta trascendencia del detalle musical lo que define su contenido: lo que pasa en la música. Pero para que la estructura o la forma musical sean más que simples esquemas didácticos, es necesario que, lejos de englobar el contenido de manera exterior, lo determinen íntimamente, en tanto que realidad espiritual. La música se llena de sentido en la medida en que se determina más perfectamente de esta manera y no simplemente cuando sus elementos aislados expresan algo simbólicamente. Es alejándose del lenguaje como la música logra su semejanza con él" ⁴