

La estética de la música en la era postinmunológica

El replanteamiento de Adorno a la luz de Han, con el horizonte de Soler

Diego Civilotti

[Universidad Autónoma de Madrid]

RESUMEN

Ética, Estética y Filosofía de la Historia proporcionan, desde hace décadas, los cimientos para una teoría que aborde la dimensión social y política de la música en las sociedades occidentales contemporáneas. Una de las más influyentes obras hasta hoy, ha sido sin duda, la de Theodor Adorno (1903-1969). Sin embargo, a la luz de las recientes tesis de Byung-Chul Han (1959) acerca de un cambio de paradigma, consideramos necesaria una reformulación de la estética negativa de Adorno en el ámbito de la música, que al mismo tiempo que garantice la autonomía de la música, no suprima su dimensión ética ni su encaje histórico y social. El compositor y teórico español Josep Soler (1935), en cuya estética musical ha tenido gran influencia la Segunda Escuela de Viena así como las tesis de Adorno, ofrece una propuesta en este sentido, integrando la historia de la música con la historia del pensamiento científico. La música no sólo ocupa un lugar central en su teoría del conocimiento, sino que a través de esto, adquiere legitimidad ética en el contexto de la crisis contemporánea.

SUMMARY

For decades, Ethics, Aesthetics and Philosophy of History provide basis for a theory to address the social and political dimension of music in contemporary western societies. Until today, one of the most influential it has been the Theodor Adorno's work. Nevertheless, in the light of the Byung-Chul Han's recent thesis about a paradigm change, I think we need to reformulate the negative aesthetics of Adorno in the field of music, which ensures the autonomy of music and doesn't suppress its ethical dimension or its social or historic place at the same time. The spanish composer and music theorist Josep Soler (1935), in whose musical aesthetics the Second Viennese School and the Adorno's thesis have had a great influence, develops a proposal in this regard, integrating with the history of music, the history of scientific thinking. Music is not only at the core of his theory of knowledge, but also acquire ethical legitimacy in the context of the contemporary crisis.

Si bien los primeros ensayos de Josep Soler en los años sesenta¹ ya incorporan categorías de la sociología dialéctica de Theodor Adorno,² existe en general una sensibilidad común a ambos que nos permite situarlos como testimonios del final de una época. Pese a profundas diferencias que señalaremos, ambos dirigen su crítica contra un presente en el que se sienten incómodos, compartiendo una mirada intempestiva que se alimenta del pasado. En el caso de Adorno, las coordenadas históricas desde las que piensa –bien conocidas, en relación al totalitarismo nazi– determinan con tal intensidad su obra que cabe tenerlas en cuenta desde un principio y en cada momento.³ De hecho, se ha leído sus ensayos como reivindicación de una filosofía de la historia que no olvide las injusticias cometidas contra las víctimas de una historia escrita por el conocimiento y la práctica dominante, hasta llegar a convertir el mismo conocimiento en utopía.⁴ Los errores que diagnostica en el orden gnoseológico de la tradición filosófica occidental explican y desenmascaran los errores en todos los ámbitos (político, sociológico, ético, estético...). De este modo, su crítica contra una filosofía basada en el principio de identidad es el punto de partida de su crítica a la tiranía racional que no deja expresarse a la realidad, con sus tensiones y grietas, porque antes le ha impuesto su propia estructura, buscando el reflejo de su propia imagen en lugar de intentar comprenderla. Para Adorno la coyuntura histórica convierte la cuestión en una urgencia, de tal manera que es necesario mantener la negatividad de lo no-idéntico para que la dialéctica sea verdaderamente crítica y no legitimadora de lo dado. También para que lo históricamente reprimido se pueda expresar en el contexto de una cultura moderna que en el despliegue de la razón abstracta instrumental, ha ido eliminando toda heterogeneidad res-

1 Escritos para la revista *Serra d'Or* del Monasterio de Montserrat: «Sobre Arnold Schönberg I y II» (agosto y septiembre, 1960); «Sobre l'espiritualitat de la música» (enero, 1961); «La música religiosa actual I. Stravinsky i els seus *Threni*» (abril, 1961); «Richard Strauss» (junio, 1961).

2 Referencia indiscutible para la música y la musicología española de finales del franquismo, especialmente desde la década de los sesenta, cuando ensayos de enjundia como *Filosofía de la nueva música* son traducidos al castellano en Buenos Aires y comienzan a tener una amplia difusión en España, o se recopilan artículos que ya habían aparecido en revistas españolas especializadas (Vid. GAN QUESADA, Germán. «A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española» en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Vol. 7) *La música en España en el siglo XX*. FCE. Madrid, 2013, p.213).

3 «La capacidad para la metafísica está paralizada porque lo que ocurrió le destruyó al pensamiento metafísico especulativo la base de su compatibilidad con la experiencia» (ADORNO, Theodor. «Dialéctica Negativa». *Obra completa*, 6. Akal. Madrid, 2011, p.331).

4 WELLMER, Albrecht. «La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno» en WELLMER, A. y GÓMEZ, V. *Teoría crítica y estética*. Universitat de València, 1994, p.18.

pecto a lo idéntico.⁵ Su insistencia en la dimensión negativa intenta interrumpir constantemente el discurso de la razón instrumental, tanto como mantener el carácter crítico del pensamiento, que siempre amenazado con caer en una regresión, debe reconocer los propios límites y finitud.

Desde ese aparato crítico-teórico se construye su estética, que piensa el arte principalmente desde la música y en términos musicales. Pero la estética de la música no será un aspecto más de su pensamiento, sino el campo de realización más desarrollado: la música tiene un contenido de verdad y la estética será tan necesaria como ella, aunque debe ser una estética que no le escamotee ni un ápice de su potencial negativo.⁶ La crítica social será inmanente a la forma musical, y en ello radicará a la vez su trascendencia más allá de lo fáctico y de lo ratificado como real por la razón.⁷

Para Adorno la obra de arte es fruto de una dialéctica entre *Forma* y *Expresión*. En el principio constructivo se juega el desarrollo de la historia en la medida en que tanto la *forma* como los *materiales* son de naturaleza histórica. El momento primigenio de la obra tiene ante sí pues, la sedimentación histórico-objetiva por un lado, y la intervención mediadora y desequilibrante de una subjetividad antagónica por el otro. De este modo, la tensión dialéctica de la obra existe hacia dentro y también hacia fuera porque en tanto que apariencia, persigue la superación dialéctica del embuste social refutando con la apariencia misma, la apariencia del escenario en el que vive, utilizando su misma fuerza para hacerla caer,⁸ cuestión que se hace explícita en la reflexión adorniana sobre la relación de la nueva música con la sociedad.⁹

5 ADORNO, Theodor. «Dialéctica Negativa...», p.31.

6 ADORNO, Theodor. «Teoría estética». *Obra completa*, 7. Akal. Madrid, 2004 (Trad. de Jorge Navarro Pérez), p.24 y ss.

7 «Como el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquéllos en cuyas obras resuena el horror extremo.» (ADORNO, Theodor. «Intervenciones» en *Obra completa*, 10 (Vol.2). Akal. Madrid, 2009, p.443).

8 RIUS, Mercè. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Laia. Barcelona, 1984. p. 72.

9 «La nueva música, que no puede arbitrariamente intervenir por sí misma en la lucha sin vulnerar con ello su propia consistencia, como bien saben sus enemigos, toma contra su voluntad posición en ella al renunciar al engaño de la armonía que se ha hecho insostenible frente a la realidad que marcha hacia la catástrofe. El aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que ésta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente.» (ADORNO, Theodor. «Filosofía de la nueva música». *Obra completa*, 12. Akal. Madrid, 2006, p.117). En este sentido, Wellmer recoge el problema de la verdad en el arte y con ella esa tensión irresoluble entre verdad y apariencia en el concepto de *adecuación* (*Stimmigkeit*) de Adorno (WELLMER, Albrecht. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Cátedra. Madrid, 1996. (Trad. de Manuel Jiménez Redondo), p.196). Cabe entender aquí «apariencia» como *ratificación de lo fáctico*, de lo dado. Más allá de esto, podemos colegir las implicaciones que tiene en una propuesta como la adorniana, en la que la obra y el autor conservan ya como única vía legítima la esencialidad crítica y *por ende*, una soledad antagónica hacia la violencia que la sociedad puede ejercer sobre la obra.

La adecuación entre forma y contenido combate precisamente la traición de la primera sobre el segundo para que el dolor sea expresado de manera crítica, para que no sea asimilado nunca por la cultura como un objeto más. Donde se juega el compromiso es en la forma, que siendo negativa, debe constituirse en *pregunta* para el receptor. La obra de arte presentará la pregunta, el enigma, sin ánimo de resolverlo. Para Adorno, será la filosofía la que realizará su contribución crítica intentando hacerlo, lo cual es indispensable para la comprensión de la obra, que por otro lado nunca será completa.¹⁰ Se trata de un camino del que no podemos salir y al que sin embargo debemos entrar. El enigma reposará en la técnica, entendida como dominio del material, al servicio de una aporía irreductible a la crítica.¹¹

En este sentido, la crítica adorniana al placer estético y a reducir la experiencia estética a la mera diversión, se lleva a cabo desde la dicotomía entre trabajo y ocio que impone una forma de placer producida por la industria cultural,¹² así como desde la identificación del placer con el peligroso mecanismo de la estetización, que pone en cuestión la legitimidad de la obra de arte.¹³ La estética negativa de Adorno no puede dejar de combatir un placer planificado que constituye la repetición mecánica de lo conocido, oponiéndose a la negatividad del arte en el seno de una sociedad articulada por tendencias totalizantes. Lo que él quiere salvar ante todo, es la eficacia crítica del arte.¹⁴ Por eso, su ética negativa (en el contexto de una teoría negativa que tiene como horizonte las sociedades capitalistas cosificadas y *cosificadoras* de la intersubjetividad, cuyas formas dominantes impiden la misma posibilidad de la acción moral¹⁵) encuentra en el arte el modelo privilegiado para esa negativa: sustrayéndose a los principios que rigen esos sistemas sociales, practica una resistencia mediante una negativa al colaboracionismo con las formas de dominio, lo que convierte a la obra de arte en el lugar privilegiado de la crítica y la resistencia.¹⁶ Se trata de poner de

10 RIUS, Mercè. «Adorno y Sartre: la estética del compromiso». *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 41, 2007, p.94.

11 ADORNO, Theodor. «Teoría estética...», p.283.

12 MENKE, Christoph. *La soberanía del Arte*. Visor. Madrid, 1997, p.32.

13 ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. «Dialéctica de la Ilustración». *Obra completa*, 3. Akal. Madrid, 2007, pp.157 y 158.

14 VILAR, Gerard. «Theodor W. Adorno: una estética negativa» en BOZAL, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II). Machado Libros. Madrid, 2002 (3ª ed., 1ª ed., 1996), p.211.

15 LÓPEZ DE LIZAGA, José Luis. «No hay vida correcta en la vida falsa. La filosofía moral de Adorno» en MUÑOZ, Jacobo. *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011, p. 179.

16 ZAMORA, José A. «Th. W. Adorno y la praxis necesaria. Prolegómenos a una propuesta de ética negativa». *Enraonar*. Nº 28, 1997, p.31.

manifiesto, acentuar e iluminar nuestras ruinas; de ningún modo reconstruirlas o reconciliarse con el receptor.¹⁷

La crítica a la noción de totalidad en el ámbito filosófico, en el que la filosofía se ve obligada a revolverse de manera crítica contra la propia tradición mediante la dialéctica negativa, Adorno la traslada al arte y muy especialmente a la música. Su comprensión de la historia de la música introduce en ella el problema de la historia de la filosofía, de tal manera que la relación con el pasado en una y otra debe ser de naturaleza dialéctica. De hecho, se ha insistido especialmente en que Adorno comprendía la música como fenómeno eminentemente histórico, en oposición de aquellos que lo comprenden como *natural*.¹⁸ Lo que está en juego en su tarea crítica es la *legitimidad* del arte dada la configuración del mundo actual. El arte ya sólo tiene derecho a interrumpir el silencio, a *existir*, en la medida en que interroge, incomode y cuestione, convirtiéndose en testimonio¹⁹ del sufrimiento y el dolor concreto y a la vez universal mediante su forma negativa (utilizando la apariencia para refutarla, siendo producto de lo que a su vez niega), renunciando a la afirmación reconciliadora que pueda ser objeto de contemplación pasiva. Para Adorno, la amenaza que se cierne sobre la historia es la repetición del mal, hasta el punto de peligrar la posibilidad de que exista el futuro como tal.²⁰ Por eso, en la medida en que la forma artística genere preguntas e incomodidad en el receptor impidiendo una asimilación digestiva por parte de la cultura, introduce la diferencia en la identidad, neutralizando la repetición histórica. En este sentido, los límites entre ética y estética en Adorno

17 Su concepción del arte como algo felizmente inútil apunta en esa misma dirección, que permite el espacio para lo que no lo tiene, es decir, para la utopía: «En medio de la utilidad dominante, el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al principio de realidad» (ADORNO, Theodor. «Teoría estética...», p.412).

18 JAY, Martin. *Adorno*. Harvard University Press, 1984, p.134. También: BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and The Frankfurt Institute. The Free Press. New York, 1977, p.43. De todas maneras, es una antítesis que seguramente hereda de la estética de Schoenberg, donde ya se pone de manifiesto un enfrentamiento entre una concepción de la forma musical como *naturaleza* (al modo de Schenker) y como *lenguaje* en el que se cifra la evolución histórica, tal y como lo entiende Schoenberg. (Para esto, Vid. BORIO, Gianmario. «Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation.» *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, nº. 2, 2001, pp. 250-274; o más recientemente: ARNDT, Matthew. «Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone.» *Journal of Music Theory*, Vol. 55, nº. 1, 2011, pp. 89-146).

19 No quiere decir esto simple herramienta de denuncia, porque su negatividad está más acá de cualquier contenido expreso, antes incluso de concretarse.

20 TAFALLA, Marta. «De Theodor W. Adorno a Rachel Whiteread. El arte anamnético» en MUÑOZ, Jacobo. *Melancolía y verdad...*, p.142.

se eliminan tal y como sucede en Soler, quien denuncia esa pasividad contemplativa que rebaja la música a circunstancia social.²¹

Asimismo, la inteligibilidad musical está sujeta a factores históricos porque ésta, como en Adorno, se deposita en la forma (donde el filósofo alemán identifica una sedimentación histórico-objetiva), y debido a que la obra en Soler, también constituye una pregunta identificada con los procesos históricos. Acudiendo a su etimología griega, la obra se identifica con la *historia* y la historia con la *pregunta*:

La labor del artista, creando y dejando a punto para su «interpretación» la obra que ha escrito, y obra que se entrega para el espectador es, en sí, no sólo una artesanía, sino también una indagación de este costado oscuro y negativo: la obra es (indagación) y pregunta, y cuanto más compleja y profunda es la pregunta más difícil se hace para el oyente (...) la apariencia engaña en ciertos detalles, pero muchas de las composiciones de Mahler, de Strauss o de la Escuela de Viena podrían hablarnos de esta determinada característica, y ésta es, creemos, la señal de que la obra que interroga –en la que belleza y bien se confunden– interroga y «busca» saber cuál es su forma y qué estructura y forma la define y lo hace con la mayor urgencia, intensamente, con grave profundidad, y su interrogación, por este hecho, la hace casi opaca y de difícil comprensión.²²

Y esto en razón del sentido y la dirección primordial de la historia de la música occidental, que para Soler consiste desde la Edad Media en un proceso de aumento progresivo de complejidad,²³ determinado por esa constante *ἱστορία* (*historia*), una indagación y pregunta depositada como sostiene Adorno en la forma.²⁴ En este sentido, la historia de la música en su acepción occidental es

21 «La música, al menos la música que nosotros hacemos, no *aparece* [en cursiva en el original] en la vida de la gente. Hay que moverse, ir a los conciertos a buscarla, y lo cierto es que la gente cada vez se mueve menos. (...) La música se emplea para comer, leer o relajarse. A mí me parece que la función de una sinfonía de Schumann no es precisamente permitirnos descansar; pero así se usa, porque la música permite hacer otras cosas a la vez. Claro, hay obras que en vez de facilitar la digestión, la cortan. Por eso no se escuchan. Y por si fuera poco, hay gente que utiliza la música como pretexto para escucharse a sí misma, vigilar las propias reacciones, como si estuviera ante un espejo» (COHEN, Marcelo. «Josep Soler: música sin concesiones» [entrevista]: *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1983).

22 SOLER, Josep. *Otros escritos y poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1999, pp.17 y 18.

23 SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia*. Antoni Bosch. Barcelona, 1998 (2ª reimp., 1ª ed., 1980), p.76.

24 «En unas organizaciones unificadoras de fenómenos musicales, justificadas por la voluntad del compositor que las concreta con su trabajo artesanal y las acepta haciéndolas derivar de un largo proceso histórico por el que las

la de la búsqueda incesante de un orden que se transfiere al porvenir en el que cada obra es el eslabón de una larga cadena, forma parte de un hilo biológico.²⁵ El encadenamiento histórico es de naturaleza dialéctica, y ese movimiento dialéctico se mantiene hacia la tradición en la medida en que reposa en el material, así como también hacia el receptor de la obra, donde se encuentra coagulada. Lo que aparentemente se sustrae es la apropiación subjetiva del material; sólo aparentemente porque es precisamente lo que permite el encadenamiento histórico entendido como una constante articulación de pregunta-respuesta entre la estructura histórica y la solución subjetiva del problema. En este sentido, la pregunta depositada en la forma a la que hacíamos referencia se dirige desde la obra hacia el receptor y también desde aquella hacia la tradición, en la que se produce para Soler un desfase entre *técnica* y *expresión*. Lo ejemplifica al dar razón del desarrollo de la forma fuga, que mientras corresponde, en su opinión, a la Edad Media desde una dimensión expresiva, no encuentra su desarrollo técnico hasta el Renacimiento.²⁶

La primera etapa de la obra ensayística de Soler, comparte con Adorno una concepción dialéctica de la historia de la música, articulada mediante la identificación de la forma con una pregunta dirigida al receptor. Esta hace posible el encadenamiento histórico y por lo tanto, abre un espacio en el que se desdibujan los límites entre ética y estética. Si entendemos la dialéctica como la relación entre la interpretación de una realidad y la superación de ésta mediante su transformación, asociada al sujeto *compositor* quiere decir que el material musical que éste recibe en herencia constituye una pregunta que se supera en el movimiento de una obra a la siguiente, integrándola. Cada obra es, en este sentido, una respuesta a la pregunta que constituye la anterior. Y dicha respuesta es dialéctica porque deshace la pregunta precedente. Esto tiene que ver con la *técnica*, en la medida en que como sostiene Adorno, «la técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte» y «la técnica de una obra está constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente.» Aquí,

agregaciones sonoras son cada vez más complejas, más «agresivas» y, al mismo tiempo, más aceptables» (SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.16).

25 Esto tiene la peligrosa implicación de que podamos deducir que sólo la música que contribuye a esta operación forma parte de dicha historia.

26 Momento histórico de desintegración socio-económica con el paulatino auge de la burguesía, en el que la técnica se emancipa de su funcionalidad: «Ya no se trataba de “embellecer” el canto llano sino de organizar estructuras musicales lógicas y comprensibles para la alta burguesía y la corte, en el renacimiento y el barroco, y para la media burguesía y el proletariado, en el período que se extiende desde la Revolución Francesa hasta nuestros días.» (SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.78).

en el énfasis en el carácter interrogativo, negativo y problemático de la forma, Soler y Adorno coinciden más que en ningún otro aspecto. Por esa razón, el modelo para uno y otro es la Segunda Escuela de Viena y Schoenberg,²⁷ compositor que Adorno calificó de *dialéctico*,²⁸ término no meramente retórico sino conceptual, que posteriormente le servirá de fundamento teórico-crítico. Esa dimensión dialéctica es la que destaca Adorno cuando señalando la legitimidad histórica de la obra de Schoenberg afirma que «Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre; reclama para el tiempo libre una especie de trabajo que podría perjudicar al trabajo.»²⁹

Soler reclama en ocasiones la necesidad de un encuentro problemático entre la obra y la sociedad. Como en Adorno, la obra materializa la esencia dialéctica existente entre ambas. Así, el carácter de *verdad* de la obra queda patente en razón de dicha dialéctica.³⁰ Por esa razón, «la esencia de una arte auténtico y de un artista auténtico está sólo en la angustia de su soledad y en la falta de todo apoyo».³¹ Bajo este punto de vista, en la estética de Soler la *autenticidad* del arte (y a partir de aquí, con un marcado trasfondo heideggeriano que irá tomando mayor protagonismo, se irá alejando de Adorno) consiste en constituirse como testimonio del individuo contemporáneo. En este sentido, la música revela desde su propia estructura, el antagonismo nacido de un conflicto de intereses sin reconciliación posible en el seno de una sociedad que tiende hacia la estandarización, comercializando y por ende desarmando toda comunicación: precisamente el último reducto de negatividad crítica frente a lo establecido. En el período que el autor denomina *era tecnológica*, el absolutismo del mercado impone sus necesidades a todas las actividades, convirtiéndolas en mercancía. La música también corre ese riesgo, por lo que constituirse como testimonio de esa relación dialéctica entre obra y sociedad no sólo no compromete la autonomía artística sino que la garantiza, contra los embates de una potencia homogeneizadora y *profanadora*. Ser testimonio no convierte en utilitaria la obra. Al contrario, manifiesta su *autenticidad*, porque ésta debe estar despojada de cual-

27 SOLER, Josep. *Música y ética*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2011, p.21. 1ª edición en La Porta Clàssica, Barcelona, 2006.

28 ADORNO, Theodor. «Impromptus». *Obra completa*, 17. Akal. Madrid, 2008, p.211.

29 ADORNO, Theodor. «Prismas» en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal. Madrid, 2008, p.134

30 SOLER, Josep . «Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler» en *Escritos sobre música y dos poemas*. Boileau. Barcelona, 1994, p.393.

31 SOLER, Josep. «Sobre la estructura del acto creador en música» en *Escritos sobre música...*, p.59. El caso de la Segunda Escuela de Viena resulta, en ese encuentro problemático, paradigmático y ejemplar para Soler (SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*. Scherzo. Madrid, 2011.p.48 y 49).

quier necesidad externa a ella.³² La misma concepción dialéctica de la historia de la música, le permite a Soler desarrollar una crítica de las vanguardias contemporáneas distinguiéndolas de las *históricas*, en las que se emplaza la obra de Schoenberg. Esto le permite a Bruach utilizar el calificativo de *epígono* para definir a Soler en el «Preludio» de su tesis *Las óperas de Josep Soler*; en este caso, para destacar el carácter ético de su postura frente a la historia de la música, escéptica frente a los procesos de renovación del material sonoro o las derivas en la evolución del lenguaje desde el serialismo integral.³³

Prácticamente en cualquier análisis o estudio que se haya hecho sobre la obra de Soler se destaca por encima de todo su carácter conservador. En efecto, la coyuntura contemporánea impone para Soler sólo una actitud legítima, la de conservar el legado del pasado y renunciar a participar de la vanguardia contemporánea en un momento histórico necesitado de un repliegue reflexivo,³⁴ para que la música tenga todavía derecho a decir algo.³⁵ En el epigonismo de Soler se conserva sin embargo, la condición interrogativa y problemática de la obra, en este caso, hacia la tradición. Y esto en la medida en que de las tres actitudes posibles frente a ella –negación, imitación y cuestionamiento– la única relación fértil es aquella que asume dicha tradición y mantiene un encuentro dialéctico con ella. En su caso vendrá reforzado por una filosofía de la historia que desarrollada en su obra teórica durante los últimos veinte años, legítima conceptualmente la unidad indisoluble de ética y estética musical. Teniendo como base teórica dicha filosofía de la historia, la estética de Soler puede ser tomada como modelo propedéutico para una alternativa a la estética negativa de Adorno, que como veremos siguiendo las recientes tesis de Byung-Chul Han, debe ser replanteada (sin abandonar el diálogo con ella) en la medida en que ha sido trazada desde coordenadas históricas distintas a las actuales.

32 SOLER, Josep. «El significado del artista en la sociedad actual» en *Escritos sobre música...*, pp.120 y 121.

33 BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*. Alpuerto. Madrid, 1999, p.13.

34 «Ahora estamos en un momento en que, más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho (...) Vista la evolución de nuestro tiempo, insisto en que la vanguardia no tiene sentido. Siempre se dice que hay que abrir caminos, hacer algo nuevo. A veces, desarrollar no significa hacer algo nuevo. Ahora creo que es el momento de pensar, de recapacitar, de callar, como han sabido callar tantos en otros momentos» (BODELON, Luis. «Josep Soler: Más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho» [entrevista]: *Ajoblanco*. N.º 6, abril de 1988).

35 SOLER, Josep. «Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler» en *Escritos sobre música...*, p.395.

LA CREACIÓN MUSICAL EN LA ERA POST-INMUNOLÓGICA

Recientemente, el filósofo Byung-Chul Han ha caracterizado nuestra época como un tiempo que ha dejado atrás lo que denomina la era «inmunológica», delimitadora de la modernidad y que culmina en el siglo xx,³⁶ y a la que pertenece aún la estética negativa de Adorno si nos atenemos a sus características. El concepto de lo inmunológico en los ensayos de Han trasciende la simple descripción metafórica. Definiendo las sociedades contemporáneas a partir de sus patologías entendidas como «enfermedades emblemáticas», es decir, que articulan y permiten poner en relación los discursos sociales y los discursos biológicos, Han sostiene que tras la época inmunológica o «viral» superada mediante las técnicas inmunológicas, vivimos un momento de «violencia neuronal» y por lo tanto *post-inmunológica*.³⁷ A diferencia de las anteriores, nuestras enfermedades emblemáticas no están ocasionadas por una agresión externa de *lo otro*, por la «violencia de la negatividad» a la cual se opone dialécticamente una resistencia inmunológica, sino por una «violencia de la positividad», para defenderse de la cual no existe técnica inmunológica ya que la violencia sistémica (del sistema sobre el individuo) se ejerce desde dentro.³⁸ A partir de ello, lo que Han deduce es que se ha pasado de una sociedad de la *disciplina* a una sociedad del *rendimiento*, con implicaciones no simplemente sociológicas en la medida en que produce y configura un nuevo sujeto. En este caso, la represión es mucho más difícil de enfrentar porque en el sujeto actual de rendimiento, libertad y coacción coinciden en su interior: la explotación es más eficaz porque se trata de una *autoexplotación* acompañada de un sentimiento de libertad. La nueva situación tiene un origen económico; persigue maximizar el rendimiento y la productividad, pasando del *müssen* (deber) fruto de una coacción externa limitada en el sujeto moderno, al *können* (poder) fruto de una coacción interna ilimitada; el trabajador se convierte en *emprendedor* de modo que cada uno es amo y esclavo en una persona, la lucha de clases se transforma en una lucha interna consigo mismo y por lo tanto, «la autoagresividad no convierte al explotado en revolucionario, sino en depresivo».³⁹

36 Sin trazar una línea temporal que sería arbitraria, Han sostiene que la era inmunológica desaparece con el declive del Bloque del Este en Europa y la caída del Muro de Berlín.

37 HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder. Barcelona, 2012, p.11.

38 Los ejemplos que menciona Han son: Depresión, Trastorno por déficit atencional con hiperactividad (TDAH), Trastorno límite de la personalidad (TLP) y síndrome de desgaste ocupacional (SDO).

39 HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Herder. Barcelona, 2014, p.18.

Han –que en este aspecto pone su obra en diálogo con la analítica del poder de Foucault, así como con la teoría política de Agamben– parte como Adorno de una lectura crítica de la dialéctica hegeliana, y afirma que en la medida en que el exceso de positividad ha reemplazado en la actualidad al exceso de negatividad, desaparece la aspiración a la libertad propia de la modernidad, aquella que procede dialécticamente de la *negación de la negación*, como propone Adorno. Es decir, que el neoliberalismo como última mutación del capitalismo avanzado ha conseguido sobrevivir aprendiendo de sus resistencias, transformando la dialéctica entre amo y esclavo de tal modo que el sujeto de rendimiento se corresponde con la figura hegeliana del esclavo, pero en la medida en que se explota a sí mismo, es amo y esclavo al mismo tiempo.⁴⁰ Por lo tanto, el exceso de positividad deshace la negatividad consustancial no sólo al paradigma inmunológico, sino al mismo concepto de verdad en Occidente desde la antigüedad griega (*a-létheia*: des-ocultación⁴¹), entendido como una negatividad que discrimina lo que *no* es. En este sentido, Han sostiene que el desplazamiento de una era inmunológica a una era post-inmunológica, no se reduce a los resultados de una ingeniería del poder de la que el capitalismo avanzado se ha servido para disolver las resistencias inmunológicas contra él y sobrevivir, haciendo de sus víctimas colaboradores activos, sino que las implicaciones son mucho más profundas. El diagnóstico de Han, una ontología del presente que revisa su historia desde Kant hasta Foucault, describe un tiempo que arrebató al ser humano una negatividad antropológicamente consustancial,⁴² sometiendo a un exceso de positividad.

A finales del siglo XIX se produce una ruptura epistemológica que en el lenguaje artístico occidental da lugar a las vanguardias. Desde una perspectiva más general, este fenómeno se inserta en la crisis del sujeto, que necesariamente conduce a un nihilismo radical en el que el hombre está condenado a ser juez de sí mismo. Dadas las circunstancias, dicho nihilismo es tanto metafísico como epistemológico: la negación de la realidad afecta esencialmente al fundamento

40 HAN, Byung-Chul. *La agonía del eros*. Herder. Barcelona, 2014, p.36.

41 La verdad en la antigüedad griega es entendida como negación del «permanecer oculto», ruptura y desgarró que genera una distancia (MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía* (Vol. I). Istmo. Madrid, 2000, p.21).

42 El ser humano se describe como un ser de negatividad en todas aquellas filosofías emblemáticas del siglo XX que tienen como horizonte salvar la libertad individual en la crisis de la modernidad. Además del caso de Adorno en el mantenimiento de la negatividad crítica a la que hemos hecho referencia, en Heidegger la negatividad se hace manifiesta en las disposiciones afectivas del *ser-ahí* como la angustia, que le confieren individualidad frente a la caída en la cotidianidad del mundo; por su parte, Sartre recurre a la estructura aniquiladora del *para-sí* que se proyecta constantemente temporalizando y negando lo que es (el *en-sí*), manteniendo así su libertad.

de la misma, y la esfera artística se presenta como último reducto de salvación, como lo es para Proust, quien no cree en nada salvo en el arte.⁴³ Ser moderno es entonces asumir la autonomía y la soledad, lo que conducirá a la gran crisis del individualismo. El místico, el narciso o el genio son figuras recurrentes de afirmación de un individuo separado de la comunidad humana y enfrentado a los otros, de tal modo que el yo se repliega sobre sí mismo y se encuentra cara a cara con la realidad de un mundo que amenaza con destruirlo. En ese contexto, el enfrentamiento entre arte y sociedad está pensado todavía desde el paradigma inmunológico; es decir, en la práctica del arte como resistencia, de una negatividad que se opone dialécticamente a otra negatividad. La importancia del arte en esta cuestión –que Han no subraya suficientemente– radica en que el fenómeno artístico es el lugar privilegiado para la aspiración moderna de libertad individual: un proyecto que según Han ha fracasado, ya que se trata de una libertad que procede de una negatividad silenciosamente desmantelada y reemplazada por el exceso de positividad en nuestra era post-inmunológica. En última instancia, la sociedad de rendimiento (post-inmunológica) amenaza con destruir la fertilidad transformadora y simbólica del arte en mayor medida que la sociedad disciplinaria (inmunológica), ante la cual el arte no dejaba de conservar su eficacia crítica.

La teoría de Han obliga a reformular la estética negativa de Adorno que como hemos dicho antes, parte de una dialéctica que persigue mantener el potencial negativo de la música a través de la tensión de la obra tanto hacia la sociedad como hacia la tradición de la que procede. Adorno lo hace, por una parte, para evitar la asimilación de la música como un objeto de consumo más, aquella que asimila la forma de placer auditivo que produce e impone una determinada «industria cultural». Y por otra, para sostener una relación dialéctica con la historia de la música de modo que siga interrogándola y cuestionándola, impregnándose conscientemente de la contradicción en la que vive respecto a la realidad. Para Adorno, sólo mediante esta actitud la música puede llegar a convertirse en conocimiento. Es una idea que Soler en sus textos de juventud maneja, mediante un concepto de obra entendida como pregunta, como movimiento dialéctico hacia el material musical de la tradición y hacia un receptor en el que (en el mejor de los casos) se encuentra dicha tradición coagulada. Como

43 En ese universo ideológico se desarrolla el *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, donde la música es un mensaje de socorro con una dimensión profética, como sostenía el compositor, y el destino trágico del payaso descrito en el texto de Giraud se identifica con el del artista moderno ignorado, exiliado del mundo.

hemos dicho, el horizonte sociológico en la estética normativa de Adorno es una sociedad capitalista cosificadora de la intersubjetividad. Es decir, cosificadora del espacio que genera la experiencia estética y al mismo tiempo que le permite *tener lugar*. El problema en juego es, una vez más, el de la legitimidad del arte dada la configuración del mundo. Asumiendo las tesis de Han, dicha configuración se ha transformado radicalmente. Por lo tanto también debemos pensar, desde una estética que se plantea la legitimidad del arte y que aspira a lo normativo sin renunciar a la eficacia crítica del arte, cuál es el lugar de la música en coherencia con la configuración histórica que describe Han, sin renunciar al horizonte ético que Adorno le exige a la música.

El exceso de positividad que diagnostica Han desde el campo sociológico, se manifiesta actualmente en el ámbito musical occidental a través de dos fenómenos paralelos que afectan por igual a receptores y creadores musicales:

1. Sobreexposición sonora
2. Exploración sintáctica constante

A través de la *sobreexposición sonora* se articula una transformación del ciudadano *activo*, que se convierte en consumidor *pasivo*. Debido al exceso de exposición sonora en el contexto más amplio de una estetización constante del mundo que banaliza el acontecimiento musical, se produce una estetización anestésica de la escucha. Precisamente, la estética dota de significatividad al acontecimiento sensitivo, como «antídoto contra la amenazante anestesia».⁴⁴ Es decir, mediante el exceso se llega a la anulación. La «regresión de la escucha» que diagnosticaba Adorno⁴⁵ desde el paradigma inmunológico al que se refiere Han, ha dado un paso más: la aniquilación. El arte musical no sólo se ha convertido en un objeto sonoro dispuesto para ser consumido, y por lo tanto, en una mercancía. Desde la sobreexposición sonora que reduce la complejidad para acelerar su proliferación, en la actualidad se ha llegado a destruir la misma capacidad de escucha. La escucha, como la mirada, está hoy absolutamente sometida al impulso inmediato. La percepción fragmentada y dispersa ha llegado a vaciar de sentido la recepción sonora y a destruir la distancia necesaria para que tenga lugar una experiencia estética. En este sentido existe un proceso de desculturi-

44 HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder. Barcelona, 2015, p.82.

45 ADORNO, Theodor. «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha» en *Disonancias. La música en el mundo administrado*. Akal. Madrid, 2009.

zación, donde el empobrecimiento de lo visual se corresponde con el empobrecimiento de lo sonoro.⁴⁶

La *exploración sonora constante* se refiere a la tiranía que se ha impuesto a gran parte de las vanguardias musicales desde la segunda mitad del siglo xx hasta la actualidad: la exploración sistemática de la sintaxis musical y la búsqueda de nuevas sonoridades. En el origen, desde los años 50 y 60, se manifiesta como una ruptura frente a certidumbres y seguridades impuestas. En algunos casos, el material concreto se rebela contra la cuantificación estadística a la que había llegado el serialismo integral, donde además de la altura –como sucedía en el serialismo dodecafónico– el resto de parámetros adopta formas estadísticas;⁴⁷ a partir de los 60 se adoptarán las fórmulas, en ocasiones con una actitud manierista; y finalmente eclosionará una multiplicidad de tendencias hasta el actual pluralismo estético de principios del siglo xxi, una época consciente de vivir un período de transición, pero sin saber hacia dónde.

El exceso de positividad al que se refiere Han, se expresa en este caso impidiendo que exista una tensión dialéctica entre la historia depositada en el material musical y el creador, impidiendo de este modo que la tradición se manifieste como tal, como lo *otro* del momento creativo, porque todo es una proyección de sí mismo. Con ello se aniquila a la vez tanto el pasado (convertido en objeto de museo) como el futuro (entendido como *presente optimado*) y también el presente, reducido a «presente disponible», despojado del instante y convertido en adición constante. Han se lamenta de la carencia de umbrales, límites, diques temporales. Mientras que lo propio de la modernidad es la aceleración unidireccional, en la era postinmunológica ya no hay aceleración porque la temporalidad está despojada de dirección.⁴⁸ En la medida en que desaparece la gravitación temporal, en un presente donde no concurre nunca ni el pasado (recuerdo) ni el futuro (esperanza) se pierde la tensión temporal propia de toda narración y de todo proceso dialéctico. La consecuencia inmediata es la de un presente sin significación, lo que finalmente desemboca en la desorientación de una duración vacía que desarticula la narratividad propia de la historia del arte.

Desaparecida la negatividad, como consecuencia de ello se desencadena una hipertrofia generalizada que se manifiesta como hiperproducción creativa e hiperaceleración histórica, en una suerte de presente continuo en el que no

46 De la misma manera que la imagen que predomina hoy, la pornográfica, no ofrece lectura (es inequívoca), el ruido que predomina en el espacio sonoro no ofrece escucha.

47 BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*. Real Musical. Madrid, 1985, p.39.

48 HAN, Byun-Chul. *El aroma del tiempo...*, p.19.

hay narración sino adición, ya que la narración implicaría selección, discriminación, jerarquía. En gran parte de la creación contemporánea no hay encuentro ni diálogo con la historia de la música porque nace de una disociación temporal y desvinculada de la narración histórica, se desarrolla en una acumulación de presentes atomizados.⁴⁹

El tercer fenómeno que culmina las dos circunstancias anteriores es la deslegitimación y desaparición de la teoría.⁵⁰ Con ello, entramos (en coherencia con la era postinmunológica) en una era poshermenéutica, estéril y carente de dirección y sentido. Precisamente la teoría es aquello que permitiría detener la actual proliferación obscena de datos, información, grabaciones y publicaciones. Las manifestaciones de entusiasmo que acompañan muchas de las crónicas sobre la situación de la música contemporánea en Occidente, celebran la cantidad de conciertos o de obras creadas. Sin embargo, junto a este aluvión constante e imposible de asimilar desde la perspectiva del público o la crítica, asistimos a una suspensión temporal fruto de una profunda crisis espiritual que recorre Europa. Y con ello, a una esterilidad creativa que se oculta tras un aluvión de libros, partituras y grabaciones. Desde la perspectiva del joven creador o del alumno superior de composición, podemos decir que se asemeja al comprador en un mercado de valores, eligiendo aquellos que utilizará en su *producción* musical y descartando de antemano los que no utilizará. Asumiendo, en última instancia, que su formación integral –es decir, técnica, histórica y estética– es superflua para su proyecto creativo. Finalmente, asistimos al concierto como si éste fuera un espacio de negociación y no de comunicación. El crítico y las instituciones en muchos casos, determinan finalmente el valor de cambio de la mercadería. Es decir, el valor cuantitativo de la obra.

LA ESTÉTICA MUSICAL DE JOSEP SOLER

En su última etapa, Adorno ya es consciente del problema ético-estético que se cierne sobre las segundas vanguardias musicales –tras la Segunda Guerra Mundial– en ese contexto histórico cada vez más carente de dimensión

⁴⁹ HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Herder. Barcelona, 2014, p.65. Del mismo modo, la crisis actual del arte es la crisis de la condición simbólica del arte, al desaparecer la negatividad propia de los umbrales y los límites. Ese lugar está hoy ocupado por el «infierno de lo igual, que sigue solamente las leyes económicas» (HAN, Byung-Chul. *La agonía del eros...*, p.64).

⁵⁰ *Ibid.*, p.75.

negativa, y por tanto de dimensión dialéctica. El peligro de esterilidad se cierne sobre el arte en la medida en que no parte de un profundo conocimiento de la tradición, y se desintegra en un presente sin tensiones, lo que impide ese encuentro dialéctico con ella.⁵¹

Es lo que en la etapa de madurez de Soler se formula como pérdida de la condición de *pregunta* de la obra —a la que hacíamos referencia antes— con la paralela pérdida actual de los valores culturales que envolvían el fenómeno de la música.⁵² El olvido de la dimensión histórica del material es aquello que denuncia.⁵³ Soler comprende la historia del arte y de la música como una *fluctuación* pendular y vacilante, a diferencia de lo que sucede en una concepción lineal, que sostiene un desarrollo uniforme y constante en etapas sucesivas.

La historia del arte es, en cierto aspecto, una historia pendular; después de un arrebatado barroco, la serenidad de lo «clásico»; después de la frialdad «académica», el *zumbido* y la *furia* expresionista: sometido a una constante tensión, el artista no sólo tiene que buscar *su* equilibrio sino que, empujado por el signo de sus tiempos, se ve sometido a la violencia del momento que le ha tocado vivir y a ella tiene que someterse y contra ella tiene que luchar para conseguir un equilibrio fundamental que le permita aparecer en su verdadera dimensión y personalidad.⁵⁴

Sin embargo, el carácter fluctuante del proceso no impide que tenga lugar una evolución creativa. De hecho, la evolución sigue en Soler una lógica determinista: podríamos afirmar que toda la historia en su fluctuación sigue una lógica interna perfectamente prefigurada y delimitada en su conjunto, como potencia.⁵⁵

51 ADORNO, Theodor. «Intervenciones» en *Crítica de la cultura y sociedad* (II). Akal. Madrid, 2009, pp.441-443.

52 SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.47.

53 SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.81. Cosa de la que Adorno ya era consciente cuando afirmaba, en su conocido texto *El envejecimiento de la nueva música*, que a diferencia de lo que observaba en los años cincuenta, en el movimiento emancipador del que participó la Segunda Escuela de Viena «sus valores particulares dependían en parte de su relación con los sonidos tradicionales que ellos negaban y que conservaban a modo de recuerdo en la negación y en parte de su posición en la estructura global de la composición, que al mismo tiempo transformaban.» (ADORNO, Theodor. «Disonancias. La música en el mundo administrado» en *Obra completa*, 14. Akal. Madrid, 2009, p.153) Aislar el material de todo elemento ensimismados por la novedad y depositar en él un sentido autosuficiente e independiente de la historia, conduce a la esterilidad y neutralización de su potencia crítica y creativa. Con ello, la técnica se convierte en un fin, de manera que la composición queda reducida a aquélla y en coherencia con lo expuesto hasta ahora, pierde su legitimidad. (*Ibid.*, p.158)

54 SOLER, Josep. *La Música* (Vol. II). Montesinos. Barcelona, 1987 (2ª ed., 1ª ed., 1982), p.82.

55 SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.98.

En su filosofía de la historia la evolución será entendida esencialmente como una *ampliación* de los recursos expresivos, asumiendo un concepto de evolución muy cercano al que propone René Leibowitz (de quien fue discípulo Josep Soler en París⁵⁶), es decir, como un «enriquecimiento constante de los medios de expresión musical». ⁵⁷ Precisamente, para Soler, el hecho de que dicha evolución se entienda como una ampliación que implica una mayor complejidad, hace que la historia sea fluctuante: a un período de ampliación lingüística, le sigue uno de asimilación, a uno de despliegue, uno de repliegue. Ambos son igualmente necesarios y complementarios. La historia del arte y de la música consiste entonces en esa alternancia constante entre acción y reflexión. Y en ese ciclo, tras las vanguardias históricas que acarrean los frutos de la modernidad hasta las últimas consecuencias (desde Bach a la Segunda Escuela de Viena) a nuestro período en la historia de la música le corresponde el repliegue y la reflexión. ⁵⁸ Precisamente esto es lo que distanciará a Soler del vanguardismo *posweberniano*, en la medida en que en su opinión, sin haber asimilado conscientemente la ampliación lingüística y el corpus estético de la Segunda Escuela de Viena, contradice la lógica histórica.

Retomando el planteamiento de Han sobre el cambio de paradigma, podemos aclarar en qué medida la estética musical de Soler, sensible a dicho cambio pese a no problematizarlo haciéndolo explícito, nos sirve de modelo propedéutico para una estética en diálogo con el pensamiento de Han. En la obra donde más desarrollada se encuentra su filosofía de la historia, *El aroma del tiempo*, Han revisa las grandes concepciones temporales en la historia occidental (y las ontologías que las sostienen) que conducen hasta el actual *tiempo atomizado*, lo que denomina «tiempo sin aroma», ⁵⁹ tras el *tiempo circular* del mundo mítico y el *tiempo lineal* del mundo histórico, que se desestabiliza y acelera en la modernidad, cuando se produce un desplazamiento de la concepción escatológica a la concepción progresiva. Esta última aún mantiene una tensión narrativa, pero tras desaparecer un centro de gravedad (la razón, el progreso, la historia) y con

56 MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. ICCMU. Madrid, 2011 (3ª ed., 1ª ed., 1998), p.26.

57 LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música: de Bach a Schönberg*. Nueva Visión. Buenos Aires 1957, p.43.

58 Esta concepción tiene una correspondencia directa con el lenguaje musical y su utilización de un sistema armónico. Después de una primera etapa de libre atonalismo (ca. 1951-1955) y una de escritura serial (ca. 1956-1975), Soler construye un sistema armónico derivado de la presencia cada vez mayor del acorde del *Tristán* en sus obras de finales de los años setenta, dando con ello un paso atrás, volviendo al punto de partida y situándose en los orígenes de la música del siglo XX (ROURA, Teodor. «Música Vocal» en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, p.152).

59 HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo...*, p.29.

ello la trayectoria narrativa, aparece una nueva temporalidad: la del tiempo atomizado, descompuesto en acontecimientos desconectados entre sí,⁶⁰ sin relación entre ellos, sin duración, y por lo tanto, incapaces de generar experiencia.

Sin postular un ingenuo regreso a la modernidad todavía narrativa a la que pertenece la estética de Adorno, Soler reivindica volver a la significatividad narrativa de la evolución histórica de la música, integrándola en un contexto más amplio en el que se pone en diálogo con la ciencia. No deja de ser en definitiva algo que ya está implícito en el pensamiento de Han, que más que definir una situación por su contenido positivo, la define por aquello que ha abandonado (post-inmunológica, pos-histórica, poshermenéutica...) poniendo de manifiesto las implicaciones de dicha pérdida.

Ante la falta de gravitación temporal y la pérdida de narratividad en la era poshermenéutica que describe Han, Soler propone para la estética de la música una filosofía de la historia que escape a ese tiempo aditivo en el que se iguala toda corriente o manifestación. Para ello, establece una correspondencia íntima entre la historia de la música y la historia de la ciencia, proponiendo una revitalización del discurso narrativo que nos permita entender la evolución y el lugar de la música en una teoría del conocimiento, de modo que se vuelva a integrar en una trayectoria histórica para evitar la actual dispersión y «acumulación de presentes». El estudio de la conciencia tiene en su propuesta un lugar central, en la medida en que por un lado, la conciencia otorga significación a la temporalidad y por otro, la creación musical consiste en una operación de la conciencia que manipula y organiza el tiempo, material trascendental de la música.⁶¹ Precisamente, para Han la continuidad temporal se ha quebrado y surge un tiempo discontinuo debido a perder la *conciencia de tiempo* en favor de una mera *sensación de tiempo*, despojada de significación.⁶²

Con ello, Soler se acerca a cuestiones pertenecientes al campo de la filosofía de la ciencia, incorporando conceptos procedentes del pensamiento matemático y la física moderna, especialmente de los trabajos de Roger Penrose acerca de la conciencia, sin olvidar las derivaciones teóricas que se pueden extraer de los trabajos de autores como Albert Einstein, Kurt Gödel o Georg Cantor entre otros,

60 Mientras que Han representa plásticamente el tiempo circular como una *imagen* y el tiempo histórico como una *línea*, para nuestro tiempo atomizado habla de *puntos* (literalmente, «tiempo de puntos», *Punkt-Zeit*). Estos producen intervalos de vacío que no existían en las concepciones temporales anteriores. Vistos como una amenaza, se combaten mediante una aceleración fragmentada de acontecimientos, de forma que una percepción cada vez más asediada se alimente continuamente de novedades. (*Ibid.*, p.37)

61 SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Tiempo y Música*. Boileau. Barcelona, 1999, p.369.

62 HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo...*, p.81.

así como de su significación histórica. En este sentido, Soler propone un nuevo *Quadrivium* (aritmética, geometría, música, astronomía) como antesala y preparación de la filosofía tal y como sucedía en la tradición pedagógica medieval, en el que la música ocupe, en este caso, el lugar central.

Estos conceptos no ocupan una función meramente ilustrativa, sino que determinan el cuerpo central de la postura que sostiene en sus ensayos. De este modo, su filosofía de la historia se asienta sobre los siguientes conceptos, que concluyen la centralidad del lenguaje musical:

~ La ontología de Soler sigue una estructura platónica: la realidad del *Mundo Platónico* (o «Mundo Tercero») donde residen las Ideas es el axioma sobre el que se construye su Teoría del Conocimiento. Los otros dos mundos que componen todo lo real, son el Mundo físico y el Mundo mental.⁶³

~ Al Mundo Platónico lo conforman tres aspectos: las Ideas matemáticas, las Ideas estéticas, y las Ideas éticas.

~ El dualismo ontológico se salva mediante una afirmación de la unidad de Mundo Platónico y Mundo físico. Soler basa su argumentación en el entrelazamiento cuántico o efecto (paradoja) EPR⁶⁴ entre partículas, aplicándolo al vínculo entre los dos Mundos, y a la intervención del Mundo Platónico en el Mundo físico.⁶⁵

~ La consciencia –al no estar afectada por las leyes cuánticas– es esencialmente una «puerta» o «puente» entre el Mundo físico y el Mundo platónico, base de la unidad de Física y Metafísica que persigue el pensamiento de Soler.

63 Soler respaldará su argumentación en las investigaciones de Penrose sobre el pensamiento consciente y la interacción entre los tres mundos. (Vid. PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente*. Crítica. Barcelona, 2012 (2ª ed., 1ª ed. de 1994), p.436 y ss.).

64 Se trata de un concepto que recibe las siglas de los tres autores que lo propusieron: A. Einstein, B. Podolsky y N. Rosen (Vid. EINSTEIN, A.; PODOLSKY, B.; ROSEN, N. «Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Completed?». *Physical Review*. Vol. 47, 15 de mayo, 1935, pp.777-780) y es producto de un experimento mental en el marco de la mecánica cuántica. A grandes rasgos y en una primera y somera aproximación, podríamos decir que parte de la constatación de que el estado cuántico (que representa matemáticamente la información que disponemos de un sistema físico) de dos o más partículas no puede ser descrito de forma independiente para cada una de ellas, lo cual implica que ambas forman una unidad independientemente de la distancia que las separe en el espacio-tiempo. La teoría –que ha representado un gran desafío conceptual y se ha revelado muy sugerente desde el punto de vista filosófico– ha generado investigaciones y debates que en la actualidad siguen abiertos.

65 SOLER, Josep. *Tiempo y Música...*, p.403. Aunque la cuestión desborda el espacio del presente trabajo, hay que reseñar que la afirmación de dicha unidad no se fundamenta únicamente en este concepto. También se derivará de una determinada lectura de la tradición metafísica occidental, donde destacan los nombres de Parménides, Eckhart, Espinosa y Heidegger.

~ La consciencia, al no estar afectada por la Segunda Ley de la Termodinámica,⁶⁶ permite el proceso humano creativo hacia un establecimiento del *orden* y la *complejidad*: en ese proceso consiste la historia del arte.

~ La concepción soleriana de la Historia sigue un *determinismo* cimentado en conceptos procedentes del pensamiento matemático y la física moderna.⁶⁷

~ La Música es un lenguaje decisivo en los procesos históricos porque es:

1. El único lenguaje que impone un Tiempo.⁶⁸
2. Un objeto con «Semántica Límite»⁶⁹ y sustancia simbólica, al que tiende el lenguaje humano.⁷⁰
3. El Horizonte final de la Historia en la medida en que unifica los tres aspectos del Mundo Platónico (matemática-estética-ética).

66 En su enunciado original: «La cantidad de entropía del universo tiende a incrementarse en el tiempo». En el campo de la Termodinámica –rama de la física que estudia las transformaciones de la energía– la Segunda Ley introduce la magnitud física y el concepto de *entropía*, que expresa la medida de desorden de un sistema físico, afirmando que la entropía de un sistema aislado (en el que no se produce un intercambio de masa ni de energía con su entorno) aumenta con el tiempo. Mientras que la Primera Ley de la Termodinámica sobre la conservación de la energía deriva de la mecánica newtoniana y contempla sólo fenómenos reversibles, la Segunda Ley ofrece el sostén teórico y el sentido físico para la asimetría temporal, para los fenómenos irreversibles; es decir, para la flecha del tiempo y la distinción entre pasado y futuro. Esta distinción introducida en el desarrollo de la Termodinámica durante el siglo XIX y el concepto mismo de entropía son debidos principalmente a los trabajos de Rudolf Clausius (MASON, Stephen F. *Historia de las ciencias. 4: La ciencia del siglo XIX, agente del cambio industrial e intelectual*. Alianza. Madrid, 2001 (4ª ed., 1ª ed. de 1986), p. 140).

67 Fundamentalmente para respaldar una ontología platónica, en muchas ocasiones partiendo del tratamiento de dichos conceptos en el estudio científico de la conciencia que lleva a cabo Penrose, en otros por su impacto en los procesos de transformación radical del pensamiento. Los principales son: los Teoremas de Gödel, la ecuación de Schrödinger, el entrelazamiento cuántico, el Infinito Absoluto de Cantor, la curvatura del espacio-tiempo y la Reducción del vector de estado (SOLER, Josep. *Música enchiradis...*, p.376 y ss.).

68 Es decir, una percepción determinada del transcurrir del tiempo, que sin embargo implica algo más que «duración», ya que teniendo en cuenta que la experiencia humana se desarrolla en el espacio-tiempo, éste es *trascendente* (permite la manifestación de Ideas, entidades situadas más allá de una dimensión física) y *trascendental* (hace posible el conocimiento y las operaciones de la conciencia que efectúan artistas y científicos). Soler parte de la afirmación de Espinosa (seguiremos la grafía que propone Soler –utilizada por Vidal Isidro Peña desde su tesis doctoral *El materialismo de Espinosa* (1972), traductor de Espinosa y antiguo Catedrático de filosofía de la Universidad de Oviedo–, que aunque menos frecuente que la de Spinoza, tiene en cuenta el origen sefardí del filósofo holandés): «el tiempo no es, pues, una afección de las cosas, sino un simple modo de pensar» (SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos*. (Trad. de Atilano Domínguez) Alianza. Madrid, 2006, p.256), para establecer la ecuación entre Tiempo, Música y Pensamiento: «(...) si el "tiempo es una forma de pensar", la duración de la música –es decir, la *música*, ya que sólo como duración tiene sentido completo para el hombre– es, también, un modo de pensar.» (SOLER, Josep. «Non coerciri maximo, contineri minimo, divinum est» en *Escritos sobre música...*, p.385). La música, por otra parte, no se inscribe en el tiempo como algo externo a éste, sino que es *tiempo* ella misma, y debido a que la misma composición musical implica una expresión del tiempo mediante la organización y manipulación de éste, revela las estructuras y propiedades esenciales que paralelamente expresa la investigación teórica sobre el tiempo, desde Platón, pasando por Galileo y Newton, hasta las implicaciones de la física y el pensamiento matemático del siglo XX (SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación al oficio*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2003, pp.86 y 87).

69 SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.387.

70 Más allá del impulso metafísico del símbolo tal y como lo concibe Soler, éste articula la vinculación de física y metafísica y no agota en su interpretación la potencia significante.

En este sentido la estética de Soler, particularmente desde principios de los años noventa,⁷¹ acude a la ciencia más que en busca de un estímulo lingüístico que en ocasiones imita los procedimientos de la ciencia experimental, de un *fundamento* teórico que en la medida que proporciona un marco epistémico al fenómeno artístico, confirma una concepción historiográfica ya prefigurada anteriormente en su encuentro como compositor con el material musical. Más allá de las características que adquiere en la apropiación personal de Soler, uno de los rasgos que comparten muchos de los compositores del siglo xx (especialmente en la segunda mitad) es la búsqueda de referentes en la historia de la ciencia, incorporándolos sustancialmente tanto a su discurso teórico como a técnicas creativas que en ocasiones recurren a la exploración y administración de los parámetros sonoros, volviendo a alimentar un diálogo entre música y ciencia que ya había existido en siglos anteriores.

MÚSICA Y CIENCIA EN LA PROPUESTA DE SOLER

En la obra de Soler hay una filosofía de la historia indisociable de una teoría del conocimiento y a su vez de una cosmología, por eso las transformaciones en el ámbito de las ciencias –que modifican los conceptos fundamentales proyectados por el sujeto trascendental para organizar la experiencia, y que constituyen una *cosmovisión*– tienen una presencia decisiva en el corpus de su pensamiento estético. Asimismo, la responsabilidad ética del compositor radica en su grado de integración con el resto de ámbitos de la actividad humana, en su capacidad de ampliación de las posibilidades lingüísticas de acuerdo con el desarrollo histórico del pensamiento y la ciencia.⁷²

Anteriormente hemos hecho referencia al lento proceso de establecimiento de *orden y complejidad* en el que consiste para Soler la historia del arte, mediante la intervención de la consciencia. En el caso de la música se concreta

71 En los años ochenta ya encontramos breves referencias a la historia de la ciencia que, cada vez con mayor insistencia, anuncian las propuestas teóricas que se consolidarán en la década siguiente. Entre ellas, destaca el discurso de ingreso a la *Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* en 1983, «El Significado del Artista en la Sociedad Actual», donde Soler sitúa, sin argumentar todavía su inclusión, Einstein y Heisenberg en paralelo con la historia del arte (SOLER, Josep. *Escritos sobre música...*, p. 139). También en la segunda parte de su ensayo «Espacio y Símbolo en la obra de Wagner» –publicado por primera vez el año 1985 en la revista *Recerca Musicològica*– Soler se refiere a la revolución einsteiniana y a la transformación de tiempo y espacio, poniéndola sucintamente en relación con el destino histórico de la obra de Wagner (*Ibid.*, p.196).

72 SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.98.

en la ampliación y la agregación del lenguaje armónico –material *vertical*– así como en el desarrollo de la técnica contrapuntística –material *horizontal*– y en la manipulación del parámetro tiempo –material *trascendental*–.⁷³ De este modo –y siguiendo una esquema ontológico platónico– toda la historia de la música es producto del esfuerzo por patentizar, objetivar, la unidad de Ser, Verdad y Tiempo a través de la actividad del artista. Por lo tanto, el establecimiento paralelo de conceptos artísticos y científicos nace del impulso por «especificar qué es el mundo»,⁷⁴ de modo que la misma historia constituye una imagen física – en el espacio-tiempo– del Mundo Platónico. El hecho de que sea así, vincula a lo largo de la historia a artistas, pensadores y científicos, quienes trabajan en el desvelamiento de las estructuras profundas del mundo, ya prefiguradas en el Mundo Platónico como objetos que con la mediación de la consciencia, experimentarán un trasvase hacia el Mundo Físico. Este proceso hacia una mayor abstracción y complejidad teórica implicará una paulatina ampliación de la configuración lingüística en arte, ciencia y pensamiento que la puedan recoger, de manera absolutamente paralela:

La interrelación del artista, del filósofo y el científico, en la expresión de su modo de ser, es cada día más compleja y unitaria: los científicos se ven impulsados, ante la evidencia de sus análisis, a darnos, cada vez más y más, una descripción irracional del micro y del macrocosmos: la «lógica» y el «vocabulario», la sintaxis racional y los procesos lógico-matemáticos devienen símbolos de lo inconcebible y el principio de causalidad desaparece en la frontera entre *phenomenon* y *noumenon*.⁷⁵

En esa equivalencia encuentra su sostén las correspondencias históricas entre la historia de la música y la historia de la ciencia. En ella se recoge una concepción dialéctica de la historia que avanza mediante profundas crisis de carácter epistemológico –paralelas a la evolución y ampliación del lenguaje musical– que en su mecanismo de despliegue integran todos los aspectos. Ese despliegue, teniendo en cuenta la ontología platónica que sigue la estética de Soler, tiene lugar en forma de objetivación de las Ideas, ya sean artísticas o matemáticas, porque:

73 Y objeto de comprensión de la obra que trasciende el análisis musical y al que más adelante nos referimos.

74 SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo-Machado Libros. Madrid, 2004, p.66.

75 SOLER, Josep. «Sobre la estructura del acto creador en música» en *Escritos sobre música...*, p.63.

Lo que recibimos, como artesanos como «artistas» (...) a través de la intuición, hace que, si admitimos (...) la equiparación de las intuiciones matemáticas a las percepciones sensibles, debamos, asimismo, considerar que el objeto platónico que a nosotros se acerca como intuición creadora (...) es algo, asimismo, realmente existente; es algo que obliga, de ser existentes las entidades matemáticas, equiparables a la existencia de la realidad del mundo externo, a que también las *entidades* artísticas deban también serlo, por lo que, repetimos, pensamos que entidades matemáticas y obra de arte son una misma cosa, por lo menos en su operación y en su manera de *entrar* en la consciencia que es, asimismo, la misma, como es la misma su manera de ser manifestada después de la operación del artesano, sea éste matemático, físico, poeta o músico.⁷⁶

Y en esa medida, la historia no responde a un azar ni a construcciones subjetivas, sino que está sujeta a leyes objetivas porque no es más que un proceso de paulatino descubrimiento y organización⁷⁷ de éstas, ya sea en el caso del arte, la física o la matemática.⁷⁸ Emplazada en un marco cultural más amplio desde la Grecia antigua, la evolución de la música es el producto necesario del pasado tal y como lo es el cociente de una operación matemática, a cuyo resultado se llega lógica y forzosamente.⁷⁹ Así, la evolución de la historia, concebida como un inmenso cuerpo biológico⁸⁰ con su propia vida orgánica, tiene cinco grandes momentos a través de los cuales se manifiesta y organiza el corpus global que constituye el mundo platónico, el cual constituye la fuente constante de arte, ciencia y ética.

76 SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.449 (Los destacados pertenecen al texto original).

77 Recordemos que Soler insiste en muchas ocasiones en la designación medieval de *organista* para lo que nosotros entendemos por compositor, derivado del concepto de *organización* (Vid. por ejemplo, SOLER, Josep. «Sobre la estructura del acto creador en música» en *Escritos sobre Música...*, p.66; así como: *Música y ética...*, p.18).

78 SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.30.

79 SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.60.

80 SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.206. También presente en *J.S.Bach. Una estructura...*, p.39.

Sistemas armónicos	Sistemas y Teorías físicas	Obras y corrientes musicales
<i>Modalidad</i>	Teocentrismo/Geocentrismo	Escuela de Notre-Dame
<i>Modalidad-Tonalidad</i>	Heliocentrismo Galileo/Kepler	Renacimiento G. P. Palestrina/ C. Monteverdi/ T.L. de Victoria/J.S. Bach ¹
<i>Tonalidad</i>	Leibniz/Kant/Newton	Ilustración. J.S. Bach J.P. Rameau, <i>Traité de l'Harmonie</i> (1722)
<i>Crisis Tonal</i>	Maxwell	Romanticismo F. Chopin/R.Wagner/ F. Liszt
<i>A-Tonalidad</i>	Relatividad Mecánica cuántica Planck/ Einstein/Gödel	Segunda Escuela de Viena
<i>Metalenguaje musical</i>	Teorías Unificadoras	Redescubrimiento de Bach Logos Musical

A la izquierda del cuadro se encuentran las cinco principales etapas y sistemas en la evolución del lenguaje armónico occidental tal y como se deducen de la lectura histórica de Soler, con una hipotética culminación en la sexta. A la derecha las obras, corrientes o compositores que las protagonizan,⁸¹ situadas en el contexto del desarrollo paralelo de teorías físicas que han ampliado y transformado sus conceptos fundamentales y con ello, la historia del pensamiento. Si observamos el desarrollo global, las transformaciones en ambos casos se aceleran a medida que avanzan hacia el presente: los periodos de tiempo en las primeras etapas (entre la modalidad, el teocentrismo... y la transición hacia la tonalidad, la ciencia del Renacimiento...) son mucho mayores que en las últimas, desde la crisis tonal hacia la denominada *a-tonalidad*. No es casual ni responde a un azar, puesto que para Soler la historia de la ciencia y la historia de la música se integran en un desarrollo más amplio. Por una parte, éste es coherente con la aceleración que implica la concepción del *tiempo lineal* durante la modernidad que describe Han. Por otra parte, en el caso de Soler la evolución se integra en un modelo cosmológico en el que el papel de la conciencia es determinante: ambos desarrollos históricos son considerados por Soler como proce-

⁸¹ No de manera exhaustiva, sino incluyendo simplemente los que tienen mayor impacto en la estética de Soler.

sos de descubrimiento de estructuras preexistentes –gobernadas por un mecanicismo sujeto a leyes objetivas– que se aceleran al aproximarse a un colapso final.

Esto fundamenta una concepción paradigmática del arte en su despliegue histórico que se articula de manera similar al paradigma kuhniano en el ámbito científico, aunque con algunos matices. Kuhn –en su ya clásica obra para la historiografía y la filosofía de la ciencia⁸² *La estructura de las revoluciones científicas* (1962)– propone el concepto de *paradigma* entendido como un amplio marco epistémico general dentro del cual se desarrolla la ciencia *normal*, la cual delimita los problemas y el ámbito de lo científico (excluyendo otras alternativas) hasta que la multiplicación de *anomalías* (cuya aparición es constante) conduce a una *crisis*, esto es, a un cuestionamiento global del paradigma tras el cual se produce una *revolución*, y los científicos adoptan una nueva teoría. Antes de las revisiones y matizaciones que haría Kuhn a algunos aspectos de su propia propuesta, en su forma original y de mayor influencia, tal y como se expone en *La estructura de las revoluciones científicas* ésta se encuentra próxima a una postura *rupturista*. En el debate entre rupturismo y continuismo como las dos grandes posturas respecto al concepto de *revolución científica* en el campo de la historiografía de la ciencia, la rupturista (o discontinuista) procede principalmente de la obra de A. Koyré⁸³ y de H. Butterfield,⁸⁴ y pone el acento en el carácter radical, brusco y súbito de las transformaciones científicas. Por su parte, el continuismo tal y como se encuentra expuesto en la obra de S. Shapin⁸⁵ cuestiona la misma idea de *revolución científica*, afirmando que se trata más bien de una construcción ficticia o mistificadora por parte de la historiografía del siglo xx. No obstante, la concepción rupturista –especialmente respecto al gran paradigma de revolución científica, la de los siglos xvi y xvii– tiene una larga tradición.

De hecho, a partir del xvii, las más influyentes lecturas históricas del pensamiento y la cultura científica consideran que la condición de posibilidad del nacimiento de la ciencia moderna radica en una ruptura con el mundo medieval al que no debe nada; el único vínculo con el pasado consiste en un redescubrimiento de la antigüedad griega durante el Renacimiento. Es así en la caracterización de F. Bacon (1620) que describe la edad teocéntrica, entre la antigüedad clásica y la suya, como un desierto para las ciencias,⁸⁶ pasando por *L'Encyclopédie*

82 KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. México, 2006 (3ª ed., 1ª ed., 1971).

83 Principalmente *Estudios galileanos* (1940) y *Del mundo cerrado al universo infinito* (1957).

84 *Los orígenes de la ciencia moderna* (1949).

85 *La revolución científica. Una interpretación alternativa* (1996).

86 BACON, Francis. *Novum Organum*. Sarpe, Madrid, 1984, aforismo 78, p.70.

de D. Diderot y J. d'Alembert, hasta la segunda mitad del XIX, cuando J. Burckhardt en el clásico *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) identifica el Renacimiento con un renacer de la cultura griega, que frente al dogmatismo medieval al que anula, libera la investigación y el análisis empírico.⁸⁷ La clásica lectura de Huizinga (1919) acerca de la cultura medieval tardía,⁸⁸ como la de Lindberg (1992) en el campo estrictamente científico,⁸⁹ son dos aportaciones que subrayan sin embargo las continuidades históricas respecto a la Edad Media. En el caso de la historiografía musical, la actitud de ruptura con el mundo medieval es paradigmática en el caso del compositor y teórico Vincenzo Galilei, padre del astrónomo y miembro de la *Camerata* florentina. En su *Diálogo de la música antigua y de la moderna* (1581) su narración histórica describe todo el período medieval como el de decadencia y pérdida de los valores y la teoría griega, que el Renacimiento rescataría.⁹⁰

Entre el rupturismo y el continuismo como dos posturas extremas, en el pensamiento de Soler se adopta una postura intermedia tanto respecto a la historia de la ciencia como a la historia de la música. Las transformaciones tienen un carácter revolucionario en el sentido de que Soler las caracteriza como radicales y sistémicas ya que afectan al descubrimiento de las estructuras profundas del mundo,⁹¹ determinando cada una de las etapas de forma global y las «edades de la razón» posteriores a la modalidad en particular. Pero de ningún modo estas transformaciones se producen de forma brusca o violenta⁹² —lo cual estaría en contradicción con su concepción de la historia como cuerpo biológico que crece y se amplía paulatinamente mediante el lento proceso de establecimiento de *orden y complejidad* a través de la intervención de la consciencia— sino que siguen un lento desarrollo. Soler subrayará el carácter paulatino de ese proceso también respecto a la revolución científica de los siglos XVI y XVII que dio lugar a las ciencias modernas, y en cuya narración histórica se subraya la obra

87 BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal. Madrid, 2012 (2ª reimp., 1ª ed., 2004), p.413.

88 HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza. Madrid, 2012 (7ª reimp., 1ª ed., 1978).

89 LINDBERG, David C. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*. Paidós. Barcelona, 2002.

90 WALTER HILL, John. *La música barroca*. Akal. Madrid, 2010 (1ª reimp., 1ª ed., 2008), p.40.

91 Hasta tal punto que historiadores de la ciencia como B. Cohen han llegado a comparar el cambio de adhesión de un paradigma a otro con una «conversión religiosa» (COHEN, Bernard. *Revolución en la ciencia*. Gedisa. Barcelona, 1989, p. 405 y ss.).

92 Algo que el mismo Kuhn niega cuando se refiere los paradigmas de revolución científica (Copérnico, Newton, Lavoisier, Einstein), subrayando que no están en manos de un científico ni se producen de manera brusca, sino en base a las teorías y hechos anteriores. (KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones...*, p.29).

de Copérnico y Galileo como artífices de ese cambio profundo en la cosmovisión occidental.⁹³ De hecho en la historiografía soleriana podemos hablar de una *revolución constante*, ya que sus transformaciones siguen operándose en la actualidad.⁹⁴ Ésta consiste en una ampliación o refinamiento de teorías ya existentes.⁹⁵

En la misma medida Soler combate la noción de revolución lingüística en la música, usualmente aplicada a Schoenberg y a la Segunda Escuela de Viena en el contexto de las vanguardias históricas. Por esa razón, insiste en su imbricación con la tradición desde la Edad Media, antecesora y fundamento para Soler en varios aspectos, hasta el punto de establecer un paralelo exacto entre el proceso de sofisticación estructural de la Escuela de Notre Dame hasta el *Ars Nova*, y el de la Segunda Escuela de Viena hasta la obra de Webern.⁹⁶ Esto puede hacerse extensivo a toda la historia de la música, caracterizada insistentemente por Soler como el lento crecimiento de un organismo vivo.⁹⁷

Teniendo en cuenta estos matices, las implicaciones teóricas de la división paradigmática para la historia de la música resumida en el cuadro son:

~ Una delimitación de lo artístico –límites y posibilidades– en cada periodo y en la historia.

~ Los criterios lógico-constructivos y formales, igual que la racionalidad epistémica, son relativos a una época.

~ Estética normativa en su crítica de la interpretación y la recepción de las obras.

~ Concepción esencialista del arte, que persigue los elementos que se sus traen a las transformaciones históricas.⁹⁸

~ Integración de la historia de la música en un marco más amplio, buscando las correspondencias con otros ámbitos.

Respecto a las más recientes etapas de la historia, la propuesta de Soler parte de la constatación de que los descubrimientos que dan lugar a la física moderna –la física cuántica y la teoría de la relatividad– exigen un nuevo lenguaje musical en la medida en que dichos descubrimientos han transformado la concep-

93 SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.93.

94 SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.20.

95 SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación...*, p.87.

96 SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.67. También en *Otros escritos...*, pp. 27 y 28.

97 SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.60.

98 Más reforzada no obstante, por su tendencia al idealismo.

ción global del mundo y sus estructuras fundamentales, y por lo tanto, también los parámetros con los que trabaja la música. Esto sucede porque el compositor trabaja con un material en el que mediante sus operaciones manifiesta y materializa una determinada concepción del espacio-tiempo. De la misma manera, la transformación de las leyes fundamentales en la física implica una transformación de las convenciones lingüísticas.⁹⁹

En este sentido, en cada período que la tabla señala y delimita, existe un marco teórico de referencia dentro del cual se plantean cuestiones conceptuales y transformaciones lingüísticas, y esto ocurre tanto en el campo científico como en la teoría de la música y en las obras musicales, donde teoría y práctica están en absoluta correspondencia. Si el lenguaje de la física es el de las matemáticas y el desarrollo de ambos es paralelo, esto sucede también en música pero sólo en una dirección. Es decir, mientras que en ocasiones las investigaciones en el campo de la física han propiciado un nuevo lenguaje matemático y las matemáticas han ofrecido un estímulo a la física, en la historia de la música, las obras impulsan un nuevo lenguaje armónico que se disecciona y reconstruye a posteriori. Ambos procesos históricos desde una perspectiva global funcionan, en el pensamiento de Soler, de manera análoga. Es decir, como un proceso de descubrimiento de estructuras ocultas comprendidas desde una ontología y una gno-seología de raíz platónica, articulada mediante la intuición como categoría trascendental del conocimiento. Con todo ello, Soler intenta devolver la historia de la música al alveolo narrativo del cual se ha desencajado. Sólo así estaremos en condiciones de asistir al nacimiento de un nuevo ciclo en diálogo, como todos los anteriores, con su historia.¹⁰⁰ Y sólo así estaremos en condiciones de volver a formular la pregunta por la dimensión ética, social y política de la música en las sociedades occidentales.

99 POINCARÉ, Henri. *Ciencia e hipótesis*. Espasa. Madrid, 2002, p.138.

100 SOLER, Josep. *Música enchirradiada...*, p.108.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR (2011) «Dialéctica Negativa» en *Obra completa*, 6. Akal. Madrid.
- (2009) «Disonancias» en *Obra completa*, 14. Akal. Madrid,
- (2008) «Monografías musicales. Mahler. Una fisonomía musical» en *Obra completa*, 13. Akal. Madrid
- (2008) «Impromptus» en *Obra completa*, 17. Akal. Madrid
- (2008) «Prismas» en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal. Madrid
- (2007) y HORKHEIMER, Max. «Dialéctica de la Ilustración» en *Obra completa*, 3. Akal. Madrid
- (2004) «Teoría estética» en *Obra completa*, 7. Akal. Madrid
- (2006) «Filosofía de la Nueva Música» en *Obra completa*, 12. Akal. Madrid
- HAN, BYUNG-CHUL (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder. Barcelona
- (2014) *Psicopolítica*. Herder. Barcelona
- (2014) *La agonía del eros*. Herder. Barcelona,
- (2013) *La sociedad de la transparencia*. Herder. Barcelona
- (2012) *La sociedad del cansancio*. Herder. Barcelona, 2012.
- SOLER, JOSEP (2011) *Musica Enchiriadis*. Scherzo. Madrid
- (2011) *Música y ética*. Libros del Innombrable. Zaragoza
- (2004) *J.S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo-Machado Libros. Madrid
- (1999) *Otros escritos y poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza
- y CUSCÓ, Joan (1999) *Tiempo y Música*. Boileau. Barcelona
- (1998) *Fuga, Técnica e Historia*. Antoni Bosch. Barcelona (2ª reimp., 1ª ed., 1980).
- (1999) *Otros escritos y poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza,
- (1994) *Escritos sobre música y dos poemas*. Boileau. Barcelona
- (1987) *La Música* (2 vol). Montesinos. Barcelona, (2ª ed., 1ª ed., 1982)

Registro bibliográfico

CIVILOTTI, D.: «La estética de la música en la era postinmunológica. El replanteamiento de Adorno a la luz de Han, con el horizonte de Soler», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 84-113.

Descriptores / Describers

Adorno · Han · Soler