



ESCUCHAR LAS MÚSICAS DE ADORNO

Antonio Notario

En este breve ensayo propongo una doble aproximación: a las músicas que más influyeron en el pensador francfortiano Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) y al problema de la escucha, que ocupa un lugar central en sus textos teóricos. Desde el comienzo de mi investigación en el ámbito de la estética musical, defiendiendo la necesidad de estudiar a Adorno como un compositor, un instrumentista, en definitiva, como un músico¹. Esto no implica, de ningún modo, dejar de lado su filosofía, sino, más bien, conceder la importancia que merece al aspecto que se suele soslayar, tomar como anecdótico, e incluso menospreciar. Y es que, en mi opinión, Adorno fue antes músico que filósofo y, además, sólo se ocupó de los problemas filosóficos con una mayor exhaustividad cuando las circunstancias le impidieron seguir simultaneando la música y la filosofía². La recepción de Adorno, en general, no ha hecho justicia a esa doble dedicación. No ha sido, especialmente en España en los años sesenta y setenta, la recepción de un compositor, sino la de un filósofo cuyo pensamiento apenas tenía, tal como era presentado, puntos de contacto con la situación filosófica, musical y política española. Un pensamiento que tampoco encaja demasiado bien en la actualidad con la globalización y el reinado de lo políticamente correcto. En cualquier caso, no parece que hubiera sido mucho más favorable esta recepción si se hubiera producido en su faceta de compositor perteneciente a la escuela de Viena, teniendo en cuenta la escasa fortuna de que han gozado tanto los tres maestros de la primera generación —Schönberg, Webern y Berg— como el resto de los compositores de esa estética, incluido Robert Gerhard, en mi opinión, uno de los mejores compositores españoles del siglo XX. Por otra parte, durante muchos años no ha existido una biografía de Adorno que hiciera justicia al lugar que la música ocupó en su obra y en su vida. Sólo con la aparición de las de

Detlev Claussen y Stefen Müller-Doohm³ ha cambiado esa situación. Las inexactitudes y los tópicos sobre las actividades musicales de Adorno ya no se sostienen, con lo cual es mucho más viable la reivindicación de su obra desde la estética de la creación sonora y de la música.

Para comprender el papel de la música en la obra y la vida de Adorno hay que repasar brevemente algunos datos de su biografía. La relación de Adorno con el sonido y con la música se remonta a su infancia. Y menciono el sonido porque, habiendo sido su madre soprano, no es difícil sospechar que estuviera dotada de una bella voz. Adorno creció ya en un ámbito sonoro peculiar, potenciado por otra presencia sonora y musical: la de Agathe Calvelli-Adorno, hermana de su madre, pianista especializada en el repertorio vocal camerístico y operístico, que vivió hasta su fallecimiento en 1935, en el hogar de los Wiesengrund Adorno. Desde ese paisaje sonoro originario, Theodor pasó a la música doméstica como espectador, como colaborador —pasando las hojas de las partituras cuando tocaban los adultos en las veladas musicales— y, en poco tiempo, también como instrumentista. Su infancia nos ofrece estampas de la vida burguesa decimonónica que se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Imágenes que Adorno evocó en multitud de ocasiones a lo largo de su vida, asociadas a algo muy similar a la felicidad y también, tal vez por la misma razón, a la utopía. Ese ambiente familiar no determinó el futuro de Adorno —no todos los burgueses acabaron dedicándose a la música—, pero sí lo condicionó favorablemente. De forma que cuando Kraauer leyó con él la *Crítica de la Razón Pura*, Adorno llevaba muchos años escuchando música, sólo pocos menos ejecutándola al piano y con vocación temprana de compositor.

Con esas experiencias como punto de partida y después de años de actividades musicales ininterrumpidas, no es de extrañar que Adorno intentara elaborar una teoría de la escucha, una teoría de la reproducción musical,

una teoría de la composición y también una teoría del análisis musical⁴. En todas ellas, por más o menos conseguidas que llegaran a estar y a pesar de todo lo que requiera ser puesto al día, late una preocupación por el individuo concreto, por los seres humanos que, también en la música y en la escucha ven limitada su libertad, amenazada su fantasía y estandarizada su forma de escuchar. Ninguna de esas teorías se encuentra expuesta en forma de tratado sistemático, al modo de la filosofía y la teoría tradicional. Antes bien, el pensamiento adorniano es asistemático, fragmentario y tentativo. Su modelo quedó claramente expuesto y establecido en *La actualidad de la filosofía*⁵:

La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse.

Por lo tanto, tiene sentido y fundamento documental y textual, presentar a Adorno desde esta perspectiva, como compositor y músico antes que filósofo. A partir de esa interpretación, propongo un recorrido por la escucha de las músicas de Adorno que, al mismo tiempo quiere ser una invitación a una escucha y a una lectura diferente de su obra. ¿A qué músicas me refiero? A las que escuchó Adorno en sus años de formación inicial; a las vanguardias históricas que conoció en Francfort y especialmente a las que conoció desde su incorporación a la Escuela de Viena en 1925; a las que compuso, y a las que destacan por su protagonismo en los ensayos adornianos.

Escuchar la tradición

Gracias a la situación musicalmente privilegiada de su familia, Adorno se encontró inmerso en la historia de la música como protagonista: en la escucha, en la ejecución y en la escritura. La música doméstica en torno al piano familiar le permitió conocer el repertorio clásico y romántico de primera mano. Un repertorio que le impresionó como experiencia muchos antes de que procediera a su racionalización. De esa forma, Adorno creció en una determinada tradición: Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Wagner y Wolf. Cuartetos, lieder, sinfonías y sonatas. Todo con la mediación del piano: piano solo, piano a cuatro manos, piano en música de cámara vocal o instrumental. De esos años y de esas experiencias es Beethoven el compositor que le dejará una huella indeleble personalmente, que trascenderá a su obra teórica⁶. A pesar de esta preferencia por Beethoven, el resto de los compositores que menciono también aparecen en los textos adornianos. No a todos, ciertamente, dedicó un artículo o un ensayo largo, aunque ese dato no tiene que ver tanto con la importancia que Adorno concede a cada uno de ellos como con la posibilidad de agrupar algunas ideas que, tentativamente, ayuden a comprender problemas musicales concretos. Por ejemplo, sobre Johannes Brahms no escribió nada extenso

y, sin embargo, sólo por ser miembro de la Escuela de Viena, sería indudable que habría analizado en profundidad sus obras y que conocería y valoraría su delicado y preciso trabajo formal, pero además, tanto sus composiciones como las alusiones y referencias que le dedica, evidencian ese conocimiento.

Otro ejemplo puede ser el de Johann Sebastian Bach. Adorno sí le dedica un artículo pero, si se permite la expresión, lo hace en legítima defensa de Bach⁷. Adorno se enfrenta al recuperacionismo neoclasicista y neotonal desde los años veinte y lo considera nefasto no sólo artísticamente sino —y sobre todo— políticamente. En Bach, el neoclasicismo desactiva los contenidos bachianos radicales mediante un entusiasmo y un fervor que nada tienen de musicales y que consiste en enfatizar su carácter de gran músico, los grandes temas, las obras maestras frente a fragmentos y obras menos vistosas. Y cita algunas como la Fuga en Do sostenido menor del primer volumen de *El clave bien temperado*, las Fugas en Mi Mayor y en Mi bemol Mayor del segundo volumen o el *Concierto italiano*. Adorno intenta defender, por tanto, a la música misma, sí, pero como defensa del oyente, es decir del individuo concreto. No es una defensa de una supuesta élite musical o del pasado glorificado frente al presente devastador ni, mucho menos, de «los grandes compositores». Adorno defiende en Bach, y en todos los compositores que han aportado algo a la historia de la humanidad, la posibilidad de una experiencia emancipadora a través de la escucha.

Esa emancipación tiene un carácter utópico que, en Adorno enlaza con el tema filosófico, literario y musical de la infancia. Se trata de una de las facetas más entrañables de Adorno. Porque en todos los momentos de su producción, independientemente de las ideas o de las expresiones que utilizara en sus escritos, Adorno cambia el tono cuando se refiere a la infancia, muchas veces de forma autobiográfica más o menos explícita. De hecho, la infancia ejerce en sus artículos un auténtico papel como tema-personaje relacionado con la utopía, con lo inalcanzable⁸. Ya comentaba al principio de este artículo la importancia de la formación musical inicial, sobre todo como fuente de experiencias personales irrepetibles en todos los sentidos. Es esa «primera vez», ese primer contacto desde la absoluta ingenuidad, que Adorno distingue y analiza posteriormente en muchos pasajes mahlerianos, la que ejerce como contrapunto literario del Adorno más radical filosófica y políticamente.

En el artículo *A cuatro manos una vez más*, por ejemplo, es la evocación de la costumbre ya citada de hacer música en el hogar la que ofrece alguna pincelada de la mirada de Adorno a la niñez, mirada de la ternura que impregna la pretensión, siempre ingenua, de un mundo más humano⁹.

Cuando algunos solitarios que ni han de abrigar la esperanza de tener oyentes ni necesitan tenerlos, hacen ocasionalmente ensayos con el tocar el piano a cuatro manos, esto

no tendría por qué irrogarles ningún prejuicio. A la postre siempre se encuentra también un niño para pasarles las páginas¹⁰.

La imagen del niño pasando las páginas desprende el aroma de seguridades precarias que sólo aparentemente tuvieron vigencia, del mundo burgués de la infancia que iba a desaparecer en los vaivenes del llamado siglo corto.

El artículo sobre Maurice Ravel¹¹, uno de los más hermosos literariamente hablando, le brinda la oportunidad para dirigir la mirada a la música francesa y distinguir en el compositor vasco-francés el mismo gusto por la estética de la nostalgia de la infancia que le animaba a él. Las obras de Ravel, mucho más que las de Debussy, despiden directamente las armonías, las formas y las melodías de lo burgués musical que no puede sobrevivir en el nuevo mundo de la técnica, de las masas emergentes y del capitalismo sin freno posible. El acento de la despedida establece la diferencia entre la lengua burguesa hablada por última vez con coherencia y sentido y los dialectos artificiales que articularon los neoclasicistas. La distancia de *La Valse* o los *Valses nobles et sentimentales* con cualquiera de los efectismos del grupo de Francis Poulenc es la misma que separa socialmente al mundo burgués de la impostura pseudo vanguardista.

Por otra parte, Ravel también suena como un niño. Un niño triste y un niño prodigio, con una tristeza de adulto que sueña una infancia que no habría estado libre de ataduras —una dulce infancia burguesa— que no habría sido nada similar a un paraíso, pero todavía no habría llegado a la escisión —¿a la conciencia de la escisión?— todavía no a la certeza del dolor y del sufrimiento.

Ravel, niño triste y prodigio que contempla la foto de familia —¿es otra cosa la historia?— pero sin nostalgia ni pretensiones. Mirando de tú a tú al cadáver, inevitablemente no hermoso, pero familiar al fin y al cabo, del ayer. Y así lo trató en sus obras: sin perder la compostura, respetando su final, con ternura.

Por eso mismo, Ravel consciente y digno. Músico del adiós latino a un refugio que tal vez no lo fue nunca del todo, pero que en ningún caso volverá a aparecer en la música como tal: la práctica común, el tonalismo, la vieja música burguesa europea. Una vieja música —arte pasado de moda— que, como percibe Adorno, todavía puede confiar algún secreto, pero lejos de las salas de concierto y de las formas groseras del mercado:

[...] muchas obras [...] se revelan tan sólo al tímido gesto del recuerdo que con ellas comparte el secreto: participar de la sociedad como hombre más humano¹².

Sin embargo, fue años más tarde, en la monografía sobre Mahler donde aparecieron ligadas claramente la infancia y la utopía:

Las huellas de los recuerdos de la infancia, cuyo brillo es tal que parece como si sólo por ellas mereciese la pena vivir, son el lugar en donde la música mahleriana se aferra a la utopía.

Mas para Mahler no tiene menos autenticidad la conciencia de que esa felicidad es una felicidad perdida y de que sólo en cuanto tal se convierte en lo que nunca fue¹³.

Adorno persigue esa mirada hacia atrás «*con una ternura abismal*» en las obras de Mahler. Como en otros textos comentados, no es difícil ver al propio Adorno mirando

hacia atrás, hacia el territorio de la felicidad perdida e inalcanzable¹⁴.

Escuchar las vanguardias históricas

Adorno vivió el final de la época burguesa y lo escuchó en los conciertos y las óperas que frecuentó desde niño. Gracias a su inmersión familiar en la tradición de lo que Wilhelm Dilthey denominaba como la gran música europea, percibió las novedades con criterios muy exigentes: no es lo nuevo sin más lo que atrae a Adorno en los compositores de las vanguardias, sino que, ya entonces, buscaba la música que estuviera a la altura de su tiempo. De ahí su disgusto con todas las pseudo vanguardias o con la ausencia de radicalidad de muchas de las propuestas que se disfrazaban de modernidad. Especialmente desafortunadas le parecieron las obras neoclásicas y sobre todo las del inspirador de las mismas: Igor Stravinsky. Él exigía una música acorde con las perspectivas emancipadoras que hasta la década de los treinta animaron a tantos intelectuales de su círculo de amistades: Benjamin, Bloch, Brecht, Eisler, Horkheimer...

Durante los años de formación de Adorno, la música alemana —que en un sentido amplio abarcaba también a la música austriaca y a una parte de la música checa— comenzaba a manifestar las diferentes tendencias que en las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial iban a ser referenciales. Lo señalaba así Anton Webern al recapitular lo sucedido durante esos años en una de sus conferencias de los años treinta:

¡Observemos la música de nuestros días! La confusión parece ir en aumento y lo que pasa ahora no tiene precedentes. Se habla de «tendencias», para preguntarnos después: ¿En qué tendencia hemos de creer y de confiar?...¹⁵.

Las tendencias a que se refiere Webern son el impresionismo, preferentemente francés, aunque con desarrollos periféricos importantes en España e Italia; el neoclasicismo francés del «Grupo de los Seis», entroncado con Stravinsky; el folklorismo de los compositores de la periferia europea, especialmente los húngaros y los checos; la «Escuela neoalemana» heredera de Liszt, representada por Richard Strauss y el atonalismo libre y el atonalismo sistematizado de la «Escuela de Viena». Esas tendencias no eran sólo tales sino que expresaban las tensiones existentes en la sociedad y que se manifestaban violentamente. Lo recuerda así Adorno:



Hace treinta años existía algo así como una resistencia violenta. Por ejemplo, el estreno de la *Segunda Sinfonía* de Krenek en Kassel todavía levantó un escándalo; por no hablar de los escándalos producidos por los estrenos de los *Altenberg-Lieder* de Alban Berg o de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky¹⁶.

Adorno estudió piano y diferentes materias teóricas. Pero además de la experiencia musical desde la infancia, conoció todas esas tendencias desde muy temprana edad. De la exhaustividad de su formación musical nos da idea él mismo en diferentes textos. Por ejemplo, en uno de los *Motivos* recogidos en *Quasi una fantasia*, lo narra así:

Ya conocía a Berlioz, Liszt y Wagner, estudiaba los tratados de orquestación; la descripción de un clarinete bajo, de un corno inglés o incluso del difunto «serpentón» me procuraba las mismas sensaciones que me había producido la maquinaria inaccesible de la lejana *Elektra*; y nada me interesaba más, al escuchar *Don Juan* y *Una vida de héroe*, que reencontrar la identidad de estos instrumentos¹⁷.

Aunque está hablando de Richard Strauss, lo que resulta sorprendente es que habla retrospectivamente de sus conocimientos cuando sólo contaba quince años. En pasajes similares nos da cuenta de sus conocimientos, al

hilo de las obras de Schreker y, en concreto de su ópera *Estigmatizados*, estrenada en Francfort en 1918¹⁸. Precisamente de ese año data la primera composición de Adorno que, curiosamente, es una obra vocal: los *Cuatro poemas de Stefan George para canto y piano opus 1.0* Por las mismas fechas, comienza Adorno a anotar sus impresiones de los conciertos de Francfort.

Aparte de las experiencias musicales de su infancia, tal vez la que más marcó a Adorno fue *Wozzeck* tanto en el formato de los *Tres fragmentos* o en el de la ópera. Quedó literalmente atrapado por la música de Berg que alcanza en esa partitura una de las cumbres de la historia de la música occidental. Adorno estuvo años analizándola y la escuchó todas las veces que pudo en las escasas primeras representaciones. Para él, *Wozzeck* representaba *el primer modelo de una música del auténtico humanismo*¹⁹. A Adorno le sedujeron varias características de la ópera. La relación entre la obra musical y la literaria, por supuesto. Pero además de la profunda compasión de Berg con el sufrimiento, le fascinó la calidad de la orquestación. Y es que Berg no va a la zaga de Ravel o de Stravinsky en cuanto a la capacidad de pintar con colores sonoros, con unas combinaciones absolutamente originales frente a las de Schönberg o

Webern y, sin embargo, perfectamente convenientes para sus modalidades del atonalismo. La energía de ese humanismo que menciona Adorno atraviesa cada nota, cada compás, alcanzando en la muerte de *Wozzeck* un momento expresivo que no tiene parangón en la música de la Escuela de Viena ni en una buena parte de la del siglo xx.

Escuchar las composiciones de Adorno²⁰

Entre enero y marzo del año treinta y cuatro, Adorno y Benjamin debaten en su correspondencia sobre *El tesoro del indio Joe*, el proyecto de singspiel que iba a cerrar prácticamente la actividad compositiva de Adorno²¹. No llegaron a ningún acuerdo: Adorno pensaba que su proyecto estaba muy relacionado con la imagen de la infancia que aparecía en algunos textos de Benjamin, pero éste no lo entendió así. Los acontecimientos políticos del momento y la necesidad de salir de Alemania impidieron a Adorno concluir ese intento operístico, quedando el singspiel reducido al libreto —escrito por el propio Adorno— y sólo dos números compuestos y orquestados²².

Adorno había comenzado a componer muy temprano, al mismo tiempo que empezaba también a escribir los comentarios y críticas de conciertos. Desde su juventud, por tanto, aparecen unidas la actividad teórica y la práctica. Esa práctica consistió a lo largo de su vida en el análisis musical, la ejecución instrumental y la composición. La actividad teórica estaba centrada en la lectura y la redacción de artículos en los que Adorno incorporaba los resultados de los análisis musicales. Esa división de actividades se mantuvo en la etapa vienesa aunque en la correspondencia ya mencionada con su maestro Alban Berg, Adorno sitúa la composición musical como la cima de la actividad intelectual y como su objetivo principal. Incluso cuando está preparando su habilitación en Filosofía sigue afirmando su voluntad de dedicarse a la composición. Sólo la conjunción de varios tropiezos profesionales y de la toma del poder por Hitler en 1933 consiguió silenciar al compositor Adorno.

Más tarde, al retraso en conocer buena parte de su producción teórica, se ha añadido uno todavía mayor en conocer sus composiciones. Sólo la tenacidad de sus alumnos Metzger y Riehn, de su editor Rolf Tiedemann y de la pianista María Luisa López Vito han conseguido poner a disposición de los aficionados y los profesionales una creación musical que permite comprender mejor a Adorno. En 1983 se pudieron escuchar algunas de sus obras en Stuttgart y Palermo, más tarde en Berlín y Hamburgo y así, poco a poco se han incorporado mínimamente a la vida concertística. Hay posibilidad de escuchar a Adorno, que no sólo no puede seguir siendo calificado como compositor frustrado sino que alcanzó a adquirir una voz propia también compositivamente hablando. No desmerece de otros compositores de la escuela de Viena y es de lamentar que no continuara componiendo. Personalmente, creo que

sus obras camerísticas son especialmente interesantes, aunque alguna de las partituras para piano estén también muy logradas y muestren ese acento personal a la vez que muy vienés. Entre las primeras destacaría los *Sechs Studien für Streichquartett* (1920) y los *Zwei Stücke für Streichquartett op. 2*, de 1925 y 26. De las obras para piano, la *P.K.B.-Eine kleine Kindersuite für Klavier* (1933), poco tributaria del lenguaje vienés radical, pero buena muestra de la maestría técnica adorniana también sobre el papel pautado.

Pensar desde la escucha

En uno de los artículos de Helmut Lachenmann recopilados y publicados en el año 2004, aparece como título *la escucha indefensa*, que, al igual que el tema que menciona, hunde sus raíces en la versión adorniana de la teoría crítica. En la escucha, como en el trabajo y en el ocio, es el individuo el que está indefenso. En la escucha la indefensión es mayor por ser más difícilmente demostrable primero, al propio oyente. Es un tema adorniano, sin duda, pero está también en Barthes y en Quignard, en Szendy y en Lachenmann, en Nancy y en Ansermet. El pensamiento occidental ha preferido la visión como modelo. Pero el mundo de la escucha no se debería soslayar ni en la estética, ni en la filosofía, ni en la literatura.

En una cultura centrada durante siglos en lo visual, la escucha y el sentido del oído ha ocupado un lugar secundario, cuando no completamente marginal. En la escucha perviven rasgos psicosociales que en la vista han desaparecido o no han existido. La condena platónica de algunos modos musicales es un claro ejemplo de la prevención y el rechazo que llega a despertar el mundo sonoro. Una prevención que con el cristianismo rozará los límites de lo pecaminoso y conservará la ambigüedad agustiniana pero que todavía en Kant margina a la música a la esfera del goce y la sensualidad excluyéndola de la cultura.

La escucha es un tema, por lo tanto, ligado con la convicción de que *lo que importa hoy es preservar la libertad, extenderla y desarrollarla, en lugar de acelerar, igual a través de qué medios, la marcha hacia el mundo administrado*²³. Adorno fue progresivamente consciente de esta situación no sólo en relación con la música, pero sí a través de sus experiencias musicales en el Estudio de Música del Princeton Radio Research Project, publicadas recientemente²⁴. Mediante la propuesta de una nueva escucha, de una escucha estructural, Adorno está defendiendo la posibilidad misma de una forma de comportarse e incluso un nuevo tipo humano. Su intento es, en definitiva, contrarrestar lo que percibe claramente en los Estados Unidos y que lleva la marca de convertirse en «global»: *La liquidación del individuo constituye la signatura típica y característica de la nueva situación musical*²⁵.

La preocupación por el hundimiento de la humanidad en un nuevo género de barbarie que preside *Dialéctica de la Ilustración* se encuentra presente en los artículos

musicales de Adorno desde algún tiempo antes. Y está presente en esos artículos de dos maneras complementarias.

Por una parte aparecen continuamente elementos de un humanismo positivo en varios aspectos: la afirmación de la fantasía como parte fundamental en la creación y en la recepción; la posibilidad de una experiencia lúcida del objeto en lugar de la percepción fragmentaria que viene impuesta por la constitución enfermiza de las creaciones pretendidamente vanguardistas, como las de Stravinsky, o por las canciones de moda que produce la industria del entretenimiento; la necesidad de una escucha estructural frente a la escucha atomizada —también denominada como regresiva— que detiene a los oyentes en una falsa infancia acústica, sólo capaz de la «degustación culinaria» y reduccionista, inevitablemente incompleta, de las creaciones sonoras; o la defensa en general de la nueva música como cauce de expresión frente a los que la reducen a mera sucesión de eventos sonoros articulados con cualquier gramática.

La crítica de la industria cultural diseña, por su parte, el negativo de un programa humanista: la amenaza de la nivelación de la conciencia musical, que además lleva aparejada la creación de una conciencia falsa; la opresión de los hombres por una «racionalidad ciega y opaca» que les priva de la libertad de elegir, pero también de la de escuchar; la regresión a un estadio primario a través de los ritmos mecánicos; la ampliación de la esfera del trabajo a la diversión o a la relación con el cuerpo y la crisis del lenguaje que lo ha privado de toda capacidad de expresión. Todos estos elementos, junto con la crítica del antiintelectualismo y del mero hedonismo, configuran, en nuestra opinión, el humanismo musical adorniano.

Adorno cree y piensa en la necesidad de mejorar las condiciones de vida de los individuos oprimidos por la falta de libertad, amenazados por el enmudecimiento, manipulados por las modas, alejados de lo espiritual. Y la música puede y debe oponerse a esas tendencias del funcionamiento universal. Adorno ha conocido desde dentro el funcionamiento de la música radiofónica y ha visto cómo muchas de sus críticas anteriores a las músicas reaccionarias se hacían realidad en forma de programa de actuación de los poderes económicos que invierten en música. Lo que en el análisis técnico puede quedar siempre sin falsar, se puede comprobar al acudir a las prácticas de la industria cultural. Si algunos veían excesivo el tipo de conclusiones que Adorno se permitía extraer de la música de Stravinsky, ahora no tendrían argumentos frente a lo que es constatable en cada canción de moda o en cada banda sonora cinematográfica.

El humanismo musical adorniano, por otra parte, no se quedaba en el plano teórico de las palabras mejor o peor engarzadas, sino que llevó a Adorno hasta la defensa apasionada de una posibilidad concreta de que todo sea de otro modo: la música de la escuela vienesa de Schönberg y, sobre todo, la del período atonal. Es ahí donde Adorno

encuentra - con ambigüedades y titubeos - el paradigma de lo posible que, tal vez, sólo sea el del mensaje en la botella.

La defensa de lo humano en la música se convertirá a partir de este momento en un elemento programático, bien sea en polémica con los neo-conservadurismos estéticos de derechas o de izquierdas, bien sea en polémica con las músicas que heredan lo peor de la nueva música —la esclerotización del serialismo integral o el infantilismo de algunas propuestas neodadaístas—. La dialéctica parece quedar establecida a partir de ahora entre la utopía y la amenaza de silencio del arte, que sería no sólo el silencio del decir, sino también el del escuchar.

Coda

Escuchar después de Adorno. Escuchar desde Adorno. Pero no como Adorno. Sólo como punto de partida y tomado críticamente tiene sentido acercarse a la obra adorniana. Sería interesante analizar cual fue su jerarquía de valores compositivos, por ejemplo. Si hubiera que contestar a una encuesta imaginaria que preguntara por el compositor preferido de Adorno, me atrevería a decir que fue Beethoven, especialmente el del estilo que Adorno denominaba tardío. Si se me permitiera añadir un compositor, yo elegiría a Alban Berg y, sobre todo, su ópera *Wozzeck*. Pero si se me diera la opción de añadir un tercer compositor, aunque pueda sonar extraño, me decantaría por Igor Stravinsky y su *Historia del soldado*.

Sobre la elección de Beethoven hay datos suficientes en la edición preparada por Rolf Tiedemann de la nunca finalizada *Filosofía de la Música* que Adorno proyectó durante años y que tenía a Beethoven como centro. Beethoven habría sido una presencia habitual en las veladas musicales familiares y durante toda su vida ocupó el pensamiento adorniano, aparte de interpretar al piano sus sonatas.

Tampoco parece muy difícil decidirse por Alban Berg. La experiencia de la escucha de los *Tres Fragmentos de Wozzeck* es, todavía hoy, muy especial. Y la ópera *Wozzeck*, incluso cuando es obstaculizada por puestas en escena que intentan desactivar su contenido crítico tras una gestualidad pretendidamente provocadora, sigue comunicando una energía como pocas entre las compuestas en el siglo XX. Es la energía del humanismo musical ya mencionado.

¿Y Stravinsky? Tal vez sería necesario un trabajo más amplio para exponer esta hipótesis que, por otra parte, no es fácilmente demostrable. Stravinsky es el polo dialéctico extremo frente a la Escuela de Viena que en *Filosofía de la Nueva Música* es representada por Schönberg. Pero la energía creativa de Stravinsky, su fantasía, su destreza con todas las técnicas compositivas sólo podían producir en Adorno la más completa admiración no por lo que había compuesto, sino por lo que había dejado sin componer. Adorno, desde el radicalismo estético y político de los años veinte —que son también sus veinte años— no puede

perdonar a Stravinsky todo lo que, incluso contemplado desde la actualidad, parece que habría podido hacer en la composición. De ahí la dureza de algunos juicios adornianos que, por cierto, nunca se dirigen a la persona Stravinsky. ¿Qué música podría haber compuesto Stravinsky de no haberse acomodado en lenguajes no radicales, en efectismos exitosos, en una vanguardia light que, pasado el susto de 1913 con *La consagración de la primavera*, le ganó el favor del público? Sólo es posible imaginarlo a partir de alguna de sus obras o de algún fragmento de ellas. Adorno, que había analizado la práctica totalidad de la producción stravinskiana, admiraba al compositor ruso como el músico que pudo haber sido y no fue.

Pero todo esto son hipótesis. Las músicas que escuchó Adorno pueblan sus textos. Acercarse a ellas con el apoyo teórico del propio Adorno puede redundar en beneficio de una escucha nueva y de una perspectiva más adecuada de la estética adorniana. Escuchar las músicas de Adorno en concierto, en escena. Dejarse inundar por lo tonal y por lo no tonal, por la armonía clásica o por la disonancia emancipada, dejarse tentar por Cage o Ligeti; detenerse en Bach, en Beethoven, en Berg, en Brahms, en Schönberg y en Stravinsky. Todos en profundidad, antes y después de leer los textos adornianos. En momentos diferentes, desde la heterodoxia adorniana, sumergirse también en un buen jazz: John Coltrane, Miles Davies, Bill Evans, Billie Holliday, Charlie Parker. O en un flamenco intemporal, de Camarón de la Isla, de Manolo Caracol, de Antonio Mairena, de Anica la Piriñaca. Desde ahí, analizar las músicas de hoy, y, sobre todo, escucharlas como paso imprescindible y previo para poder pensarlas.

NOTAS

¹ La literatura sobre Adorno como músico ha ido creciendo año tras año y se encuentra en un buen momento en cuanto a la calidad de los resultados. Cabe resaltar los siguientes estudios: Anne BOISSIÈRE, *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999. Robert HULLOT-KENTOR, *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*, Nueva York: Columbia University Press, 2006. Richard KLEIN y Claus-Steffen MAHNKOPE, *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Antonio NOTARIO RUIZ, *La visualización de lo sonoro*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001. Antonio NOTARIO RUIZ, «El mandarín maravilloso», en Mateu CABOT, (ed.), *Theodor W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma: Universitat de Les Illes Balears, 2007. Max PADDISON, *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

² En su correspondencia con Alban Berg aparecen numerosas referencias a su doble dedicación, musical y teórica, e incluso a su preferencia por la composición frente a la filosofía. Cfr. Carta de Adorno a Berg de 28 de junio de 1926, en *Theodor W. Adorno-Alban Berg Briefwechsel 1925-1935*. Henri LONITZ (hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 89.

³ Detlev CLAUSSEN, *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*. Trad. de Vicente Gómez. Valencia: Universitat de Valencia,

2006. Stefan MÜLLER-DOOHM, *En tierra de nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*. Trad. de Roberto Heraldo Bernet y Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2004.

⁴ Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Gessammelte Schriften, 14. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. Theodor W. ADORNO, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Henri LONITZ (hg.). Frankfurt: Suhrkamp, 2001. Theodor W. ADORNO, «El compositor dialéctico», en *Impromptus. Escritos musicales IV*. Trad. por Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008, pp. 211-218; Theodor W. ADORNO, «Sobre el problema del análisis musical», en *Quodlibet*. Madrid: 1999, 11: 106-119.

⁵ Theodor W. ADORNO, *Actualidad de la filosofía*. Traducción de José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Paidós, 1991.

⁶ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la Música: Beethoven, fragmentos y textos*. Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Salvador Brotons. Madrid: Akal, 2003. Muy interesante el análisis que aparece en ZURLETTI, Sara. *Il concetto di materiale in Th. W. Adorno*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2006, pp. 65-130. Otro adorniano heterodoxo en relación con Beethoven es Edward Said: SAI, Edward, *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. Trad. de Roberto Falcó Miramontes. Barcelona: Debate, 2007.

⁷ Theodor W. ADORNO, «Defensa de Bach contra sus entusiastas», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 142-156.

⁸ Cfr. Theodor W. ADORNO, «Quasi una Fantasia» en *Escritos musicales I-III*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006, pp. 269-270, 274, 337-338, 339.

⁹ La práctica de tocar el piano a cuatro manos suponía y supone un acceso al repertorio camerístico y sinfónico que, desgraciadamente, casi ha desaparecido de los hogares musicales actuales, que apenas se ve en los conservatorios y que sólo algunos docentes han mantenido, siempre con resultados muy satisfactorios. Gerardo Gombau en sus clases de acompañamiento y en sus consejos recordaba siempre la importancia de esta modalidad musical. También Pilar Montero, catedrática de Acompañamiento del Conservatorio Superior de Salamanca ha mantenido en su docencia esta práctica tan querida para Adorno.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, «A cuatro manos, una vez más», en *Impromptus. Escritos Musicales IV*, op. cit., 2008, p. 328.

¹¹ Theodor W. ADORNO, «Ravel», en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales. Escritos Musicales IV*, op. cit., 2008, pp. 69-74.

¹² Theodor W. ADORNO, «A cuatro manos una vez más», op. cit., p. 328.

¹³ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognómica musical*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Península, 1987, p. 177. Cfr. también Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004, pp. 50-51.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído», en *Disonancias*. Trad. de Rafael de la Vega. Madrid: Rialp, 1966, p. 47. Cfr. también Theodor W. ADORNO, *Alban Berg*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1990, p. 11 y p. 30; Theodor W. ADORNO, *Impromptus*. Barcelona: Laia, 1985, pp. 325-328; Theodor W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognómica musical*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Península, 1987, pp. 25-26, 177, 178, 185; Theodor W. ADORNO, «Quasi una Fantasia» en *Escritos musicales I-III*, op. cit., 2006, pp. 267, 337-38, 339.

¹⁵ Anton WEBERN, *El camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch, 1982, p. 29. Conferencia de 27 de febrero de 1933:

«Observem la música dels nostres dies! La confusió sembla anar en augment y el que ara passa no té precedents. Es parla de “tendències”, per a demanar-nos després: “En quina tendència hem de creure y hem de confiar?”».

¹⁶ Theodor W. ADORNO y Karlheinz STOCKHAUSEN, «La resistencia frente a la nueva música», en *Revista de Occidente*, nº 151. Madrid, 1993, p. 127.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, «Quasi una Fantasia» en *Escritos musicales I-III*, op. cit., 2006, p. 287. Se refiere a varias óperas de Richard Strauss.

¹⁸ Theodor W. ADORNO, «Quasi una Fantasia» en *Escritos musicales I-III*, op. cit., 2006, pp. 377-378.

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Alban Berg. El maestro de la transición infima*, op. cit., 1990, p. 16.

²⁰ Th. W. ADORNO, *Kompositionen*. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Edition text + kritik, 3 v. 1980, 2007. Heinz-Klaus METZGER, Rainer RIEHN (hgg.), *Theodor W. Adorno als komponist*. München: Text+kritik, 1989, Heft 63/64. Rolf TIEDEMANN (hg.), *Fankfurter Adorno Blätter I-VIII*. München: Edition text+kritik, 1992, 2001.

²¹ Th. W. ADORNO y Walter BENJAMIN, *Correspondencia 1928-1940*. Trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998, pp. 40-46.

²² *Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten singspiel Der Schatz des Indianer-Joe (1932-33) (Libretto: Theodor Adorno nach Mark Twains Roman The Adventures of Tom Sawyer)*. 1. Totenlied für den Kater. 2. Hucks Auftrittslied, en Heinz-Klaus METZGER, RAINER Riehn (hg.), *Theodor W. Adorno Kompositionen*. München: Edition text+kritik, 1980, Band 2, pp. 63-72. Hay grabación discográfica en Theodor W. ADORNO, *Kompositionen*. Mainz: Wergo, 1990, WER 6173-2. El libreto fue editado por Rolf

TIEDEMANN: Theodor W. ADORNO, en Rolf TIEDEMANN (hg.). *Der Schatz des Indianer-Joe; singspiel nach Mark Twain*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Un análisis de este proyecto adorniano en Rolf TIEDEMANN, «Adorno's Tom Sawyer Opera Singspiel», en Tom HUHNS (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 376-394.

²³ Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1994, p. 50. En la órbita de esta problemática se encuentran varios de los textos adornianos del exilio: Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*. Madrid: Akal, 2004; «Escritos didácticos sobre la praxis musical», en *El fiel correpetidor*. Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007, pp. 160-259. Cfr. También Max HORKHEIMER, «Ascenso y decadencia del individuo», en *Crítica de la razón instrumental*. Trad. de Jacobo Muñoz. Madrid: Trotta, 2002, pp. 143-168.

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Currents of Music. Elements of a Radio Theory*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. Los «riesgos» del impacto de la técnica en las formas sociales de vida y en los individuos concretos dio lugar a abundante literatura en aquellos años: Béla BARTÓK, «Música mecanizada», en *Escritos sobre música popular*. Traducción de Roberto V. Raschella. México: Siglo XXI, 1979, pp. 222-235. José ORTEGA Y GASSET, en Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (ed.) *La rebelión de las masas*. Madrid: Tecnos, 2005. Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 15-57. Cfr. también Blanca MUÑOZ, *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos, 2000.

²⁵ Theodor W. ADORNO, «Sobre el carácter fetichista y la regresión del oído», en *Disonancias*. Trad. de Rafael de la Vega. Madrid: Rialp, 1966, p. 34.

