

RESEÑA

Theodor W. Adorno, *Impromptus: Serie de artículos musicales impresos de nuevo.* (Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Laia, 1985.)

Por Julio César Moran

Los ensayos reunidos por Adorno en 1968 con el título de *Impromptus*, permiten apreciar la pulcra formación musical del autor y la coherencia de su pensamiento filosófico. Se trata del no muy frecuente caso de un filósofo que domina la técnica musical y conoce la historia de la música. Es también un pensador que otorga importancia a la música en su teoría general de la sociedad. Finalmente, estos estudios están inspirados por la dialéctica hegeliano-marxiana, pero se fundamentan en las exigencias propias de las características singulares de las composiciones estudiadas.

Hay, sin duda, dos trabajos de importante valor teórico-crítico: son ellos "Anotaciones sobre la vida musical alemana" y "Dificultades" (I "Para componer música" y II "Para comprender la nueva música"). En ambos Adorno retorna y profundiza su estudio "Sobre el carácter fetichista de la mercancía y la regresión del oído" (1938).

En "Anotaciones sobre la vida musical alemana" (1967), Adorno considera la relación entre vida musical y vida social. La industria dirigista de la cultura y de la diversión administra la cosificación de la música y la masificación de la vida musical. Pero destaca Adorno el carácter estructural de este fenómeno: la música es mercancía porque como hecho social participa de la problematización estructural de la sociedad burguesa entera. Aclara que los compositores "...se vieron obligados a convertirse, hasta lo más íntimo de sí mismos, en órganos del mercado; esto hizo que los deseos del mercado irrumpiesen hasta el centro mismo de la producción de los compositores..." (p.19). Como se advierte, la conversión de la música en mercancía no es un problema de sociología externa a la obra artística, sino inmanente al desarrollo musical. Por ello las usuales críticas a la comercialización de la vida musical resultan superficiales: "...la lógica autónoma de la música y las necesidades expresivas de las composiciones absorben las coerciones sociales que en apariencia se ejercen sobre la música desde fuera y transforman tales coerciones en necesidad artísticas: en niveles de una conciencia recta." (p. 19). El fetichismo en la música es, entonces, obstáculo y humillación, pero también progreso musical (variedad, dinamización, originalidad, etc.). Por otra parte, el dirigismo reproduce y endurece la conciencia musical cosificada y excluye lo cualitativamente diferente. Por

consiguiente, convalida la tonalidad y combate la atonalidad libre o las composiciones dodecafónicas. Y sintetiza Adorno con profundidad crítica: "En la vida musical en su conjunto se da la paradoja siguiente: aquello que a los hombres les resulta familiar, aquello de que los hombres suponen que se les asemeja, eso, objetivamente, les continúa siendo ajeno del todo, como producto que es de una conciencia cosificada: en cambio, está objetivamente próximo a los hombres, los atañe aquello que les resulta ajeno y chocante. Los hombres ejercen una represión sobre eso, y lo que con ello hacen es reforzar constantemente su propia conciencia falsa también en la música. Cuanto menos se tiene una experiencia verdaderamente concreta de la música -los incapaces de lograrlo son los que más chillan contra su carácter abstracto-, tanto más se agota la música en su función ideológica." (pp. 23-24).

En la primera parte de su artículo "Dificultades": "Para componer música" (1964), Adorno discute algunas ideas de Brecht sobre las dificultades para escribir la verdad. Destaca Adorno que el arte no se reduce a la representación de intereses sociales con independencia de su verdad y legitimidad propias como arte. El compositor no tiene motivos para ser optimista con respecto al mundo. Por ello, si compone sin reflexión, repite. Confirma lo dado y dota de un aura de inmodificabilidad al mundo. También la música, pues, si elude las dificultades, se contamina ideológicamente. Todo compositor de valor se ha visto afectado de inseguridad porque: "...lo que está trastornado es, antes bien, la adecuación entre la música y su lugar social. Se ha vuelto incierto qué es lo que la música significa para la experiencia de los hombres a quienes es ofrecida. A la inversa, la música no puede ya en absoluto acoger dentro de sí misma esa experiencia" (p.119). Según Adorno el desarrollo de la música serial y experimental ha conducido a una extirpación del compositor como sujeto que controla críticamente la objetividad. La música se encuentra hoy ante una alternativa, ninguno de cuyos términos satisface a Adorno: "...por un lado, el fetichismo del material y del procedimiento, por otro el azar dejado en libertad." (p. 132).

El tono pesimista con que concluye la primera parte del artículo "Dificultades" podría llevar a incluir a Adorno en la categoría propuesta por Umberto Eco de "apocalíptico ante la cultura de masas", en oposición a la categoría antagónica de "integrado". Sin embargo, en la segunda parte de "Dificultades" titulada "Para comprender la nueva música" (1966), Adorno abre otras posibilidades referidas a la "nueva música". Esta es la de la época heroica de Schönberg, Webern y Berg, antes de los desarrollos seriales que sistematizaron las posibilidades del dodecafonismo y del sometimiento al azar de algunos músicos experimentales. Destaca Adorno el carácter crítico y antitético de la "nueva música" con respecto a la sociedad y a la conciencia cosificada. La época de oro de la tonalidad - de Bach al primer romanticismo- sintetizó el aspecto general y el aspecto

particular de la música. Por un lado, el material, la técnica, el idioma y, por otro, el impulso individual, subjetivo y crítico. El clasicismo vienés superó las contradicciones y desarrolló la multiplicidad en unidad. La "nueva música" no es comprendida por su divergencia contra el dirigismo autoritario que anula el gusto musical. Es rechazada porque su verdad consiste en la libertad crítica del compositor en lucha contra las convenciones de lo positivo-dado y contra el predominio de lo ideológico (en su sentido marxiano originario de deformación y falsa conciencia). Sin embargo, esta autonomía de la conciencia que se crea a sí misma se asienta, a su vez, sobre la transformación de la realidad que la condiciona. Esto descubre Adorno fundamentalmente en Schönberg. La situación del nuevo compositor frente al clásico es firmemente diferenciada por Adorno: "La idea de la compensación de las tensiones, es decir de la armonía en sentido artístico, se vuelve más y más ideológica a medida que la realidad proporciona cada vez menos a lo individual, mediante lo universal, aquello que a lo individual le está prometido y que lo individual mismo promete. En una situación general en la que se ha vuelto completamente dudoso que esa situación posea todavía un sentido, un proceder artístico que, aunque sea de un modo indirecto, presenta el todo como lleno de sentido y lo glorifica se convierte en un proceder insoportable." (p. 144).

Adorno dedica dos trabajos a Schönberg: "El compositor dialéctico" (1934) y "Sobre algunos trabajos de Arnold Schönberg" (1963); uno a Webern: "Anton von Webern" (1932); uno a Mahler: "Para una selección imaginaria de *Lieder* de Gustav Mahler" (1964); uno a Steuermann, maestro de Adorno: "Tras la muerte de Steuermann" (1964) y uno a Zillig, discípulo fiel de Schönberg: "Winfried Zillig" (1964). También hay trabajos críticos sobre Sibelius: "Glosa sobre Sibelius" (1938) y sobre Hindemith "Ad vocem Hindemith. Una documentación" (1922-1926-1932-1939-1962-1968, fechas de sus diversas partes). Estos dos últimos autores, por distintas razones, no responden al ideal de la "nueva música". Completan los pequeños ensayos: "Ladrones musicales, jueces no musicales" (1934), "Pequeña herejía" (1965), "A cuatro manos, una vez más" (1933) y "Metronomización" (1928).

En "El compositor dialéctico" (1934), Adorno sostiene que, lo que en verdad caracteriza a Schönberg, es su modo de comportarse con el material: "...el compositor no alardea ya de ser el creador de su material; pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material." (p. 51). En Schönberg, dice Adorno en una variación de la frase de Stefan George, coinciden suma rigurosidad y suma libertad. Y agrega: "Pero es lícito calificar de dialéctico ese sentido. En Schönberg la contradicción entre rigurosidad y libertad no queda ya superada en el milagro de la forma. Esta contradicción se transforma en energía productiva". (pp. 51-52). Dice Adorno que la contradicción es dialéctica, porque se produce entre la fuerza del artista y la fuerza de la realidad dada, con la que el

artista se encuentra. En rigor es una contradicción de conocimiento, esto es entre sujeto y objeto. Por otra parte, si Schönberg no es un subjetivista caprichoso, tampoco es un artesano ciego. Su misión es la vieja tarea del arte: la resolución de enigmas. El miedo a Schönberg se debe a (cm) después de él, la historia de la música no será ya un destino fatal, sino (pe estará subordinada a la conciencia humana, que ha emergido produciéndose a sí misma, al modificar la realidad de la que sabe que depende.

En el artículo "Anton von Webem" (1932), dice Adorno que este gran músico ha tenido una intención musical: "expresar una felicidad mediante una sola respiración" según la afortunada frase de Schönberg. La música de Webem, dice Adorno, tiene "...como meta única e ineludible el instante lírico en el que el tiempo se acumula y desaparece: por ello esa música no tiene evolución...". Esa música "...no quiere más que descender al puro sonido y sumergir en él toda forma, bajo la constricción de la propia ley formal del sonido." (pp. 59-60). Este sonido "desasido, no desfigurado, creatural" se opone tanto a lo que Adorno critica en la repetición incesante del mismo pensamiento musical, como a la mecanización musical (pp. 59-60).

Adorno señala con sutileza el encanto y el impulso precursor de los *Lieder* de Gustav Mahler, en su artículo: "Para una selección imaginaria de *Lieder* de Gustav Mahler (1964). El sentido revolucionario de algunas modificaciones técnicas en la obra de Mahler, había sido advertido por Schönberg (en *El estilo y la idea* y en la correspondencia con Gustav y Alma Mahler editada por Donald Mitchell). En contraposición, el carácter mercantil de la música se manifiesta para Adorno en la falta de progreso y vulgaridad de la música sinfónica de Sibelius. La figura musical de Hindemith es seguida desde los tempranos encuentros con Adorno, hasta la crítica al academicismo tardío del compositor.

En conclusión, en los trabajos comentados se nota que Adorno es un filósofo que utiliza categorías marxianas (fetichismo de la mercancía, ideología) y de la dialéctica hegeliana de la producción de la conciencia, pero que está en radical oposición a las posturas del llamado "realismo socialista" y a toda simplificación que sacrifique la verdad específica del arte a la ideología, a la pedagogía, al autoritarismo. En este sentido, para él sólo hay arte y gusto estético en la divergencia frente al pseudo arte que es "tautología del mundo".

Una segunda conclusión se refiere a la admirable síntesis entre referencias sociológicas e históricas y el análisis musical escrito y original de obras fundamentales o de autores importantes. Un ejemplo especial son las consideraciones sobre John Cage y la importancia de su música experimental.

Una tercera conclusión acentúa la importancia que el autor asigna a la recta valoración y al gusto estético serio del verdadero arte (como la música de cámara de Bach a

Webern), en relación con la vida social y sus posibilidades de transformación. La conciencia artística lucha contra la conversión ideológica de lo dado en lo que debe ser naturalmente.

Por último, una cuarta conclusión permite afirmar la acertada comprensión por parte del autor de la concepción de la forma de la época de Schönberg, George, Loos, Kraus, en la que se definió la singularidad esencial del arte contemporáneo.