

CLASICISMO, ROMANTICISMO, NUEVA MÚSICA*

Theodor W. Adorno

Existe una opinión ampliamente extendida que sitúa la nueva música en simple oposición al romanticismo, como sucede con el cambio de actitud que Schönberg ha parodiado en sus *Sátiras para coro*:¹ "Ya no escribiré por más tiempo como un romántico ¡Odio lo romántico!". Este punto de vista concibe el romanticismo como un culto exagerado, casi como una embriaguez del yo: su contingencia y su arbitrariedad, se dice, habrían hartado a los compositores, que se interesarían de nuevo por la objetividad y el rigor de la composición musical relegados durante el siglo XIX y a principios del XX. Esta *fable convenu*, hecha a la medida de Stravinsky y Hindemith, extendida después a la técnica dodecafónica y serial, constituye también en gran medida la actitud crítica hacia la música nueva. Todo lo que supuestamente recordase al romanticismo estaría pasado de moda, *passé*, con olor a naftalina;² por lo tanto, resultaría prácticamente intolerable, por muy desarrollada que estuviera la estructura musical en lo demás. Y viceversa, amparadas en esta concepción del cambio estilístico, hasta las más burdas recuperaciones de estadios muy anteriores en el tiempo pasarían por nueva música. Tales hábitos de pensamiento consideran romántico todo lo que hay desde Schubert hasta Mahler y Richard Strauss, y, como mucho, lo articulan de manera esquemática en diversas fases de desarrollo, como romanticismo temprano, romanticismo pleno, romanticismo tardío e impresionismo. En cierto modo, este concepto de romanticismo se ha tomado sin más de la poesía o de la pintura. De manera tácita, se ha seguido así el principio que formuló probablemente por primera vez Schumann y que después defendieron filósofos como Croce: la estética de una de las artes sería también

* *Classik, Romantic, Neue Musik*. T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften Bd. 16. Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt. Suhrkamp Verlag, 1978; págs. 126-144.

1. Adorno se refiere a la breve "Cantata" *Der neue Klassizismus op. 28 núm. 3*, para coro mixto, viola, violonchelo y piano de 1925. [N. del T.]

2. Adorno utiliza la palabra 'Makart', que alude al pintor austriaco Hans Makart (1840-1884) y sus ramos de flores secas. [N. del T.]

la de todas las demás;³ es decir, las categorías estéticas de una de ellas podrían transferirse sin más a las otras.

Este punto de vista tiene a la vez su parte de razón y su parte de falsedad. Sigue una concepción de lo artístico que lo refiere a lo poético, tal y como se manifiesta en el término “*Tondichter*”,⁴ compositor y poeta de los sonidos, que Beethoven reclamó para sí. Ciertamente resulta inatacable la sospecha de que su esencia sería romántica. Tiene su parte de razón en que, de hecho, las artes han manifestado la tendencia a una aproximación recíproca ocasionada por el proceso de creciente subjetivación del arte que afecta a los diferentes materiales y por el proceso complementario –y en cierto modo racionalizador– de dominio del material. El plural “artes” suena ya anticuado. Cuanto más se apodera el sujeto –a lo largo del proceso de su maduración histórica– del arte como medio propio, tanto más se convierte cada arte particular en su propio lenguaje y en portador de su expresión. De este modo, se intensifica lo que los filósofos han llamado la apariencia estética: el arte simula algo real y a la vez se convierte en un signo del sujeto que lo gobierna. El concepto de *musica ficta* ofrece en el ámbito musical el testimonio más temprano de esta tendencia. En su faceta objetiva, la del dominio del material, supone una progresiva pérdida de lo cualitativo, una liberación de la supuesta contingencia de la materia estética.

3. Palabras casi literalmente idénticas a las que pone Schumann en boca del imaginario Florestán; cf. *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1914); passim. [N. del T.]

4. En la palabra alemana “*Tondichter*” conviven matices de sentido diversos a los que aluden estos párrafos y con los que Adorno juega. Por una parte, la palabra se refiere de forma general al compositor, a su producto, “*Tondichtung*”, y a su labor compositiva. Pero, por otra parte, y sobre todo, por medio de su raíz (“*Dichter*”, “poeta” pero también “literato”, “*Dichtung*”, “poema” o “literatura”, “*dichten*”, “componer versos”, incluso diríamos aprovechando ciertas resonancias heideggerianas, “poetizar”) introduce un matiz especial que, como es sabido, fue desarrollado sobre todo por una corriente de la estética romántica, y que sugiere toda una concepción acerca de la música y su relación con el lenguaje y la poesía. Naturalmente, “*Tondichtung*”, en alemán, es también “poema sinfónico”. Pero se alude aquí a algo más esencial que los tradicionales puntos de vista acerca de la música programática. Acerca de todo esto, remitimos aquí, un poco al azar, a los caps. X y XI del libro de Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, (trad. de Carlos Pérez de Aranda, Alianza Ed., Madrid 1990); los caps. 3 y 7 de la primera parte del libro de Alfred Einstein *Music in the Romantic Era* (W. W. Norton, New York; 1947); el capítulo II de la segunda parte del libro de Friedrich Blume *Classic and Romantic Music* (traducción del alemán al inglés de H. Norton, ed. Faber and Faber [Londres, 1979]); o al cap. 6, sobre Schopenhauer y el romanticismo, del libro de Terry Eagleton *The Ideology of the Aesthetic* (Basil Blackwell; Oxford, 1990).

Se ve con claridad ya adónde apunta el argumento de Adorno: los neoclásicos, neobjetivos, o como se los quiera llamar, al negar de forma no dialéctica lo romántico, no sólo no lo han superado (“aufgehoben”, superado como debería superarse, es decir, asumiendo el momento de verdad que hay en ello), sino que en cierto modo lo están conservando en su forma más inauténtica y anquilosada, y hasta le rinden pleitesía inadvertidamente.

Digamos también de pasada que recorre todo el texto de Adorno un diálogo, a veces implícito, a veces más directo, con el celeberrimo artículo de Arnold Schönberg *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, publicado en 1946 en inglés, al que remitimos aquí en alguna de sus muchas ediciones (en castellano, en *El estilo y la idea* [ed. Taurus; Madrid, 1963; versión de J. Esteve, págs. 67 y ss.]). [N. del T.]

Como en todos los aspectos de la vida social, también aquí la racionalización artística, la disposición planificada de los medios, implica una unificación y una semejanza cada vez mayor entre ellos, tanto en cada ámbito artístico particular como entre las diversas artes. Resulta evidente que en los últimos tiempos puede establecerse una relación entre las técnicas de las diversas artes: entre el clasicismo musical en torno al cambio del siglo XVIII al XIX, por ejemplo, en Cherubini y Beethoven, y la pintura y arquitectura contemporáneas; entre la emancipación del color en Berlioz y en Delacroix; entre las maneras impresionistas de la pintura y los procedimientos compositivos de Debussy; entre Strauss y las variantes del impresionismo que produjo el *Jugendstil*; y finalmente entre Webern y Klee o, en otros respectos, Mondrian. Hay algo de verdad en todas estas afinidades electivas, pero ninguna está libre de las sombras de la mera analogía y en ningún caso valen en sentido completamente literal. Además, la música, que, como arte joven, suele andar cojeando tras las otras en el proceso global de desarrollo, a menudo recupera y se apropia ciertos hallazgos técnicos de la pintura antes de descubrirlos de forma totalmente autónoma; esto sucedió, hasta cierto punto, ya con Debussy, pero mucho más claramente con el neoclasicismo stravinskiano, que se obstinó en seguir el ejemplo de un cierto periodo de Picasso durante treinta y cinco años. En qué medida la atonalidad libre de Schönberg fue inspirada por Kandinsky en torno a 1910 es algo que todavía requiere una investigación; en ambos se puede poner de manifiesto la misma transformación de la función del ornamento del *Jugendstil* en un principio constructivo. Sin embargo, y a pesar de todas las complicaciones, es incuestionable que durante los últimos siglos las diversas artes se han mostrado cada vez más capaces de expresar y objetivar de forma similar las experiencias comunes y fundamentales del sujeto social.

Con todo, el discurso acerca de la unidad de la estética de las artes es a la vez también falso. Refleja esa neutralización que sufrieron todas las diferentes facetas del espíritu que engloba el concepto superior de cultura a causa de la irrevocable separación de la producción intelectual de sus funciones inmediatas en la realidad. Lo mismo que sucede cuando cosas tan diferentes e incluso antagónicas como la religión, la filosofía, la ciencia, el arte, el derecho y otras más -dicho brevemente, el conjunto de aquello que no sirve sin más a la reproducción de la vida- quedan reducidas a una fórmula por medio de la palabra "cultura", sucede con la subsunción de las diversas artes bajo el concepto de arte. A la vez que esta subsunción refleja una tendencia real a la integración del espíritu, permanece limitada al sujeto que la motiva y la realiza. Pero se olvida así que el arte implica ya una relación dialéctica de aquel sujeto con lo que se encuentra frente a él, con su material. Su objetividad tan sólo puede surgir de esta relación, mediada de múltiples formas. Los materiales artísticos enfrentan al sujeto que los somete a las exigencias que, a su vez, son fruto de la situación histórica concreta, del mismo

modo que él reclama sus derechos a ellos. Si el arte tiene sus raíces en la conducta mimética prerracional; si representa la reminiscencia de ésta en el seno del proceso de racionalización, entonces también manifiesta siempre las reivindicaciones de todo aquello que no puede ser completamente asimilado por la racionalización, es decir, lo cualitativo, lo diferente. Cuando en nombre del espíritu el arte se espiritualiza completamente, no hace otra cosa que atentar contra su propio espíritu: la memoria de aquello que no puede agotarse en la racionalidad y que fue sometido por ella. La unidad del arte es siempre también enemiga de lo artístico. La consecuencia más evidente y caricaturesca de este efecto negativo es esa especie de batiburri- llo cultural que incorpora las más diversas manifestaciones artísticas en una gran programa- ción global de los festivales de una temporada para que un turista pueda engullirlas indiscri- minadamente. Todo lo que las artes pudieran haber ganado en profundidad subjetiva y en rigor objetivo con su subsunción bajo la idea integral de arte, amenazan con perderlo en rigor específico por la misma razón.

De forma casi obsesiva, Rudolf Borchardt ha reconocido esto en la literatura. Pero no es menos válido para la música. En primer lugar, ésta no es en absoluto "apariciencia estética", no es imagen de nada, sino un ente espiritual *sui generis* que *a priori* no hace referencia a otra cosa. Si en el curso del proceso histórico global ha ido pareciéndose cada vez más a las otras artes en muchas cosas, este proceso -esencialmente el de adquisición de las característi- cas de un lenguaje- ha dejado cicatrices en la música. Entre las razones de la sublevación con- tra este proceso de imitación del lenguaje -patente desde los comienzos de la nueva música- el sufrimiento inconsciente a causa de estas cicatrices es claramente una de las principales. Éste se manifiesta drásticamente en la inadecuación de los conceptos estilísticos que tienen su origen en otras artes y que fueron aplicados por las buenas a la música, como sucedió con el de Barroco. Según demuestra un estudio demasiado poco conocido de G. F. Hartlaub, titu- lado "*Fragen an die Kunst*" ["Cuestiones sobre arte"], no es correcto hablar de música barro- ca; se trataría sobre todo de un recurso de los historiadores de la música para investir a los objetos de los que se ocupan -los creados durante el siglo XVII o a comienzos del siglo XVIII y que a menudo no resultan demasiado interesantes- de parte de la autoridad que posee la gran pintura contemporánea. La música de los albores de la época del bajo continuo, en gran medida carente de refinamiento, primitiva, rudimentaria e indiferenciada, no tiene nada en común con la pintura -de acuerdo con el término usado por Hartlaub- "tardía" y extremada- mente subjetiva del Manierismo, aunque tampoco con la espléndida riqueza de formas de la arquitectura del periodo -como no sea la mera contemporaneidad-, exceptuando ciertos leves rasgos de suntuosa grandeza en Purcell o en Händel. Si de todos modos se quiere encon- trar algo así como un Barroco musical, se haría mejor en buscarlo unos 150 años más tarde en

un autor como Bruckner, que no en balde quiso ser enterrado en San Florián. En él, muchos de los rasgos característicamente barrocos resultan ser aspectos genuinos de la composición, y no mero intento de congraciarse con otro medio artístico.

Pero para la música no son menos problemáticas las categorías estilísticas de lo clásico y lo romántico, a pesar de que, en relación con ella, su uso se había generalizado mucho antes. Probablemente sería una tontería tratarlos en abstracto tomando por referencia ciertos supuestos fenómenos de transición. Los conceptos se constituyen a partir de sus valores extremos y no de sus zonas limítrofes. Que los seis cuartetos de Mozart dedicados a Haydn tengan un cierto carácter clásico -aunque sea ésta una afirmación que necesite ser desarrollada- es tan innegable como el parentesco específico que se percibe inmediatamente entre las grandes obras de Schumann -la *Fantasía para piano*, la *Kreisleriana*, los ciclos de canciones sobre poemas de Eichendorff- y la idea de romanticismo de la literatura de la época. El concepto de clasicismo se podría utilizar con mucha mayor propiedad en relación con Mozart que en literatura, por ejemplo, para Goethe o Alfieri, precisamente porque en él falta lo que es mera consecuencia de la tradición cultural: la rememoración programática de la antigüedad que domina el clasicismo literario; el clasicismo de Mozart se puede tomar tanto más literalmente cuanto menos se postula de forma reflexiva. Y sin embargo, en música, clasicismo y romanticismo son conceptos estilísticos problemáticos.

Una característica esencial del clasicismo musical, de ningún modo un mero accidente, es que el impulso propio de su tipo no desemboca complacientemente en formas por así decir objetivas, dadas rígidamente de antemano, sino que sus formas son constituidas también por esa recalitrante subjetividad en conflicto con ellas. Tan sólo adquieren carácter obligatorio cuando la objetividad de las formas transmitidas y enajenadas⁵ a la conciencia se compenetra con la subjetividad crítica, es decir, precisamente con ese contenido que el cliché de los estilos atribuye al romanticismo. El momento romántico mismo constituye en sentido estricto un *a priori* de lo clásico. Del mismo modo que la alienación⁶ de Wilhelm Meister no tendría ninguna fuerza sin la contrafigura de Mignon; del mismo modo que la fenomenología hegeliana abraza la conciencia romántica a la vez que la critica en Schelling, así sucede también con

5. Nos topamos en este pasaje con la dificultad de verter algunos de los términos hegeliano-marxistas más importantes: "entfremden"/"Entfremdung", "entäussern"/"Entäusserung" -un poco más abajo- y eventualmente "veräussern"/"Veräusserung". Aunque en algunas traducciones se opta por mantener una distinción rigurosa entre las traducciones de estos dos pares de términos, vertidos generalmente como "alienar"/"alineación" o "extrañar"/"extrañamiento" -de manera algo más forzada- y "enajenar"/"enajenación", hemos preferido aquí, en aras de la elegancia y dado que el contexto concreto no es rigurosamente filosófico, ser más flexibles en el uso de estos términos castellanos y usarlos casi indistintamente, a no ser que la argumentación del texto aconseje establecer un contraste nítido entre sus funciones. En cualquier caso, reseñaremos en nota el término original alemán. [N. del T.]

6. "Entäusserung", en el original. [N. del T.]

la gran música, sobre todo en Beethoven. El ejemplo más evidente, si no el más importante, es el célebre primer movimiento de la *Sonata en do sostenido menor "Claro de luna"*. Éste define el carácter de los posteriores nocturnos de Chopin de una vez por todas. De forma más sutil y sublimada, sin embargo, este momento se encuentra también entreverado en toda la obra de Beethoven. Sobrevive incluso en las rudas y nada conciliadoras obras tardías. Los biógrafos de Beethoven de inspiración wagneriana, como Ludwig Nohl, no dejaron de reprochar a las formas breves, como la "cavatina" del gran *Cuarteto en si bemol mayor*,⁷ que se aproximaban en exceso a la pieza de carácter romántica del tipo de la romanza sin palabras. Ciertamente, se trataba de un malentendido provocado por el exceso de fervor de una actitud militante. Pero el allegretto del *Cuarteto en do mayor op. 59 núm. 3*, contiene en su pasaje más característico una figura temática que suena inconfundiblemente como una idea schubertiana; y los movimientos intermedios del Cuarteto –como también el adagio del op. 74–⁸ son especialmente ricos en giros semejantes. Específicamente romántico sería además el carácter lírico de ciertas obras para piano como, por ejemplo, el primer movimiento de la *Sonata en la mayor op. 101*, incluso el rondó de la pequeña *Sonata en mi mayor op. 90*, caso de haber quedado como movimientos independientes y no subsumidos y superados⁹ en la objetividad –producida subjetivamente– de la totalidad de la forma. El ciclo *An die ferne Geliebte* recorre el camino desde el lied romántico hasta el carácter sinfónico del postludio.

Todo esto tiene una consecuencia esencial para la interpretación de la nueva música como reacción contra el romanticismo. Esta interpretación recorta el concepto de lo clásico y lo despoja de un elemento decisivo con el fin de adecuarlo a la antítesis de la polémica. Esto explica probablemente por qué el neoclasicismo musical en el sentido más amplio se adhirió al llamado preclasicismo –palabra que en sí misma tan sólo ofrece un torpe concepto auxiliar– y no al clasicismo vienés. Desde el principio tuvo este neoclasicismo un aire anacrónico que hubiera resultado aceptable en la medida en que se hubiera interpretado a sí mismo de modo polémico e irónico, pero que resulta intolerable desde el momento en que con toda seriedad se intentó derivar de él una objetividad que con el gesto del "como si" se impusiera alegremente sobre aquello a lo que no se puede renunciar: el sujeto históricamente emanci-

7. Adorno se refiere al quinto movimiento del *Cuarteto op. 130*: "Cavatina: adagio molto espressivo". En relación con la opinión de los biógrafos wagnerianos que menciona Adorno, recordaremos de pasada que la *Grosse fuge op. 133*, de grandes dimensiones y especialmente difícil de escuchar para los oyentes de la primera mitad del siglo XIX, fue compuesta inicialmente por Beethoven como sexto y último movimiento del *Cuarteto op. 130*, aunque finalmente, cediendo a los ruegos de su editor, que quería algo más breve como final, compuso un rondó más modesto. No se pueden olvidar las relaciones estructurales a gran escala entre los movimientos de una obra a la hora de juzgar la naturaleza de éstos. Cf. un poco más abajo el texto de Adorno. [N. del T.]

8. En mi bemol mayor. [N. del T.]

9. El término usado por Adorno es el hegeliano "aufgehoben", que hemos traducido con este sintagma. [N. del T.]

pado. El puré estilístico del neobarroco, tan manoseado como inofensivo hasta la lástima, debería bastar para poner esto en claro: las huellas del neogótico guillermino se anuncian con horror.

Pero, a la inversa, también el concepto de romanticismo musical hace aguas cuando se confronta con lo que significa. Algunos de los más grandes movimientos instrumentales del Schubert maduro –mencionemos como ejemplo inmediatamente evidente el *Andante* de la *Sinfonía en do mayor*¹⁰ podrían igualmente calificarse de clásicos. Por otra parte, esto no es señal de ningún contacto eventual entre concepciones de la música que, no obstante, permanecen diferentes, sino más bien de hasta qué punto, aun siendo distintas, están mediadas la una por la otra. El hecho de que en el desarrollo que se asocia con Schumann –precisamente en su dirección específicamente schumanniana– el romanticismo musical se convirtiera en lo que la Nueva Escuela Alemana atacó como academicismo no constituyó tan sólo un acontecimiento externo ni una mera esclerosis del romanticismo: hoy en día es una cuestión discutible si realmente la obra de Brahms –como sucede con la del pintor Ingres– sucumbe al veredicto de academicismo, o si, más bien, en virtud de su momento objetivo y constructivo, muestra la salida del ámbito de la esfera romántica, como permite suponer el papel central que Brahms desempeñó en la íntima formación de la manera de componer de Schönberg, según el testimonio de éste. En Brahms se llevó al extremo el esfuerzo por objetivar la música por medio de su propia estructura, de la consistencia, de su constitución interna, y no por medio del transplante de categorías externas; precisamente la modernidad de lo que durante mucho tiempo fue desconsiderado como reaccionario por el progreso socialmente aceptado revela la deficiencia de los conceptos estilísticos en música. En efecto, la música romántica alcanza su autoridad en virtud de sus impulsos subjetivos y expresivos, adquiere consistencia interna gracias al armazón de un clasicismo musical al cual estaban obligados ya los miembros de la cofradía de David de Schumann¹¹ cuando, a causa de una mala interpretación, se llamaron a sí mismos seguidores de Beethoven, y que condujo después en Brahms a la recuperación y desarrollo del principio beethoveniano del trabajo analítico, motivico y temático. La música del romanticismo pleno implica forzosamente una dimensión clásica. Pero entonces tampoco la nueva música con sus principios objetivos de construcción –que ciertamente no ha caído del cielo– es tan sólo una arbitraria reacción contra el romanticismo, pues a él debe muchos de sus propios principios formales, incluido el de la serie.

10. Adorno se refiere a la *Sinfonía núm. 9 en do mayor* (1828), llamada "*La Grande*", que lleva el núm. 944 en la catalogación de Deutsch. [N. del T.]

11. Como es sabido, los cofrades de David constituían el círculo de colaboradores –entre real e imaginario– de la *Neue Zeitschrift für Musik*, revista fundada por Schumann en 1834 con el fin de defender las nuevas ideas estéticas y en la que también participaban sus "alteri ego", Eusebio y Florestán. [N. del T.]

Además, el concepto de Romanticismo, tal y como se ha incorporado a la música, resulta demasiado vago y amplio. La carencia de contenido de la música, que a decir verdad excluye la cruda alternativa entre lo romántico y lo realista, ha fomentado este abuso: la música aparece como un reino puro del alma y libre del mundo de las cosas, y tan pronto como se asocia de algún modo con esta representación se la tilda de romántica. Sin embargo, mucho de lo que pertenece al ámbito general que pasa así por romántico, contemplado más exactamente, pertenece antes a las corrientes que bajo el disfraz del romanticismo han desarrollado un espíritu antirromántico e incluso realista, si se quiere, que al auténtico romanticismo. Berlioz era byroniano por convicción y se estilizó como un soñador fantástico: romántico también por un cierto gesto musical irracional. Sin embargo, la emancipación de la orquesta que persiguió y la incipiente tendencia a la tecnificación eran antirrománticas. En el ala neoalemana de la llamada música romántica este aspecto fue cobrando cada vez más influencia. La obra de arte total ["*Gesamtkunstwerk*"] wagneriana, como fantasmagoría de la esencia romántica, tiene a la vez también una dimensión tecnológica, incluso positivista. "La mayor parte de los adversarios de Wagner, que se querían partidarios de la cultura contra la civilización [...] le criticaron porque, a pesar de su presunta 'batalla contra los logros técnicos del siglo XIX', los aceptó sin reservas. Encontraron defectos en la maquinaria escénica de Bayreuth, y hubieran llegado a conclusiones todavía más desconcertantes si hubieran sido capaces de leer partituras. La intención de Wagner de subordinar las artes particulares a la obra de arte total impulsó la división del trabajo más allá de lo que la música había conocido nunca hasta entonces. 'La herida la sanará tan sólo la lanza que la abrió':¹² esto vale cuando menos para los procedimientos compositivos de Wagner. Y es precisamente en *Parsifal* -una ópera de atmósfera sagrada en la que, sin embargo, se hace uso de unas técnicas de transformación de los decorados que se asemejan a las cinematográficas- donde se hace patente la altura de una tal dialéctica: la obra de arte mágica sueña su antítesis perfecta, la obra de arte mecánica."¹³

En Strauss, en quien la obra de arte se organiza de forma racional como una totalidad de acciones y efectos calculados y planeados con toda precisión, se aprecia perfectamente este divorcio entre los elementos románticos y expresivos -o, más bien, propios de un *Jugendstil* neorromántico, de un romanticismo del Romanticismo, aunque en sí mismo incoherente- y los absolutamente antirrománticos. Es esta quiebra inmanente, presente desde el principio en la Nueva Escuela Alemana, la que otorga a la obra de Strauss su aire sorprendente a la vez que su dignidad. Incluso el elemento expresivo, que hoy la forma demasiado esquemática de pensar confunde lisa y llanamente con lo romántico, ha experimentado un desarro-

12. *Parsifal*, acto tercero. [N. del T.]

13. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Berlin/ Frankfurt, 1952; págs. 138 y ss. (ahora también en los *Gesammelte Schriften* vol. 13. *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag [1977]; pág. 104).

llo que lo ha situado en la antítesis del ideal romántico de la expresión. El exceso schumanniano, el sujeto que se concibe a sí mismo como un flujo infinito e ilimitadamente soberano, en cierto modo se cosifica como persona psicológica cuyas emociones singulares quedan registradas y reflejadas en la música -como sucede ejemplarmente en *Electra*-. El momento del protocolo de la expresión que entonces impulsó la transformación definitiva en la nueva música formaba parte ya de la paleta de Strauss. Desde el punto de vista de las categorías de estilo -también en lo referente a las de los materiales sonoros- *Electra* y la obra de Schönberg *Erwartung* -que es casi contemporánea- no distan demasiado. Sin embargo, una historia de la música que triunfalmente dedujera de ello que *Erwartung* no es nueva música, a diferencia de los modestos productos neoclásicos, que sí lo serían, no tardaría en arrepentirse de semejante júbilo. Pues tendría que retrotraer forzosamente los progresos llevados a cabo en el desarrollo de los materiales al romanticismo y a la vez, con sofisterías, hacer pasar por moderno el mero retorno a un pasado incluso anterior. El desarrollo de la composición en las últimas décadas, que ha acabado con las actitudes clasicistas y que se ha concentrado en el tratamiento constructivo del material, ha dado cuenta ya de semejantes intentos cargados de ideología.

El hecho de que la llamada música romántica sólo pueda subsumirse muy deficientemente bajo la categoría de lo romántico es la venganza inmanente por la aspiración de toda la estética romántica de construir sus piezas fundamentales sobre el modelo de la música. Precisamente porque la idea de lo romántico escogió globalmente la música como paradigma resulta tan difícil deslindar claramente en ella el ámbito de lo romántico. Medida con una regla tal, toda la música presenta rasgos románticos; desde el punto de vista de la poética romántica, esto sucede en Bach no menos que en Beethoven. De otro modo resultaría incomprensible el amor tan productivo que Schumann profesó por Bach. No en vano la estética que Schopenhauer expone en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* ensalza la música como la más elevada de todas las artes. Tampoco hay que olvidar que el programa del romanticismo temprano, desde Tieck, que a su vez se remonta a Wackenroder, presenta una índole musical, e incluso Jean Paul resulta incomprensible sin el ideal de la música. La concepción romántica de la expresión inmediata de la subjetividad -sin los impedimentos de lo cósmico o lo objetual¹⁴ se configuró en la experiencia musical de la generación que maduró en torno a 1800. Hermanadas con aquélla están las nociones de lo trascendente, libre de toda atadura a determinaciones particulares, de lo flotante; y finalmente el ideal mismo de la irracio-

14. Adorno juega con dos términos alemanes de significado próximo pero con sutiles matices diferenciales. "*Dinghaft*" proviene de la palabra "*Ding*", que significa "cosa" en el sentido más inmediato y material. "*Gegenständlich*" se deriva de "*Gegenstand*", que es una traducción casi literal de la palabra latina objeto, *ob-jectum*, "lo que está situado ahí delante", destacando así la oposición al sujeto, o mejor, la relación dialéctica con él. [N. del T.]

nalidad, que el romanticismo opuso al siglo XVIII. Ciertamente, el romanticismo no se puede reducir a fórmulas semejantes, pues, como sucede con todo lo que tiene una auténtica sustancialidad espiritual, rechaza toda definición simple y sólo puede concebirse como una configuración determinada de una multiplicidad de momentos. Mucho de lo que había en él, como, por ejemplo, el historicismo, era primordialmente antimusical y sólo pudo penetrar en la música gracias a la mediación intelectual del movimiento romántico en su conjunto. Sin embargo, cuando Verlaine, ya en el romanticismo tardío, en su *Art poétique*, reclamó "*de la musique avant toute chose*", retrospectivamente acertó a expresar algo que no falta en ninguna obra de arte romántica.

Pero si para el romanticismo como concepto de estilo la musicalización de todas las artes resulta central, entonces la noción de música romántica como tipo estilístico distinto de otros a duras penas se puede sostener. La música romántica -aunque se haya visto afectada por el movimiento romántico como un todo- y la idea específica de romanticismo son diferentes precisamente porque las características propias de aquélla sólo permiten al material musical una concordancia puramente externa con la idea de lo romántico. Lo mismo sucedería con el sonido, que no puede ser específicamente localizado, que es inasible, que carece de concreción; o, considerado más en profundidad, con el hecho mismo de que en la música más desarrollada ningún acontecimiento es meramente lo que es, sino que recibe su sentido de lo que no está presente, de lo pasado y de lo por venir, que a su vez se ven afectados por él. Antes de toda especificación de un estilo, hay algo en la música que el romanticismo reclamaba como específicamente suyo, pero que en sí mismo no tiene nada que ver con aquella elección a que todo concepto de estilo obliga; y este a priori romántico de la música no puede ser eliminado por ninguna tendencia estilística por fanática que sea. Lo cuestionable de la moda de una lectura objetiva de Bach -que por lo demás hoy en día ya está pasando- se hace patente precisamente desde este punto de vista: bajo el pretexto de desromantizar a Bach, los estudiosos lo están desmusicalizando, le despojan de aquellos elementos sin los que no se puede crear un todo musical coherente. Se le somete a la norma de lo contable y lo mensurable -norma que pierde su valor a causa de lo efímero de la música en sentido literal, de lo que en la música sólo se constituye en su propia decadencia-. Probablemente no podríamos imaginar de otro modo la alegría que debieron sentir los monjes medievales cuando por primera vez añadieron a un sonido su quinta simultánea. El sonido puro tiene ya en sí mismo un momento de temporalidad, de dinamismo -y es un gran mérito de los compositores seriales haber enfatizado esto-, algo de no identidad en la identidad -diría la filosofía- y quien en nombre de un ser transubjetivo crea poder ignorar esto y espacializar absolutamente la música, será víctima de estériles y falsos presupuestos.

De todo esto se desprende que las categorías estilísticas tomadas de manera más o menos irreflexiva de la historia del arte o de la literatura no sólo yerran al aplicarse a la música, sino que son absolutamente incompatibles con ella. El hecho de que las artes en conjunto no constituyan el arte así por las buenas supone en concreto que las categorías estilísticas de una de las artes no son adecuadas en absoluto para otra. Por eso, grandes músicos del presente, como Schönberg, han protestado violentamente contra el concepto de estilo y le han contrapuesto la "idea", la verdad objetivamente vinculante de cada obra concreta. Pero no es necesario cerrar los ojos con actitud nominalista a la unidad estilística de ciertas épocas, sino permitir una cierta tregua al concepto de estilo musical, hoy utilizado en un sentido demasiado amplio. Este concepto vive de una falsa distancia contemplativa -en el peor de los sentidos-, de una visión de conjunto que sólo es posible a expensas de la relación con el objeto.

Hoy en día, en la mayor parte de los casos, el concepto de estilo no vale sino para despachar lo que plantea problemas con una arrogancia mezquina y por medio de razonamientos histórico-culturales que confunden el deseo de alcanzar una verdad vinculante con la necesidad que se deriva de la cosa misma. No hace tanto, la música que estuvo más cerca de alcanzar un estilo propio -incluso de acuerdo con su propia conciencia-, es decir, la del Wagner maduro, debía sus logros precisamente a la voluntad polémica y la crítica del sincretismo histórico que tanto Wagner como Nietzsche reprocharon al siglo XIX. El estilo de Wagner, al igual que el del *Jugendstil* con el que tanto tiene en común, existía en función de una falta de estilo que más tarde Nietzsche, el renegado, habría de reprocharle también: la voluntad de estilo era entonces y continúa siendo hoy la perfecta contradicción del estilo. Y viceversa, allí donde la música se entrega sin reservas a las exigencias de su material histórico, prescindiendo de toda intención de estilo, sin curiosear más allá de los problemas inmanentes de la composición, es donde más fácil resulta conseguir algo semejante a un auténtico estilo y a la vez prescindir verdaderamente de la colección de estilos que todavía hoy predominan. Schönberg, Berg y Webern, tres compositores tan distintos en lo que se refiere a su tono y su carácter, ciertamente comparten algo así como un estilo común, por más que lo negaran.

Esto nos lleva hasta el núcleo de la idea de nueva música. No se puede interpretar ya como una suerte de ola clasicista -se la describa como se quiera- que sigue a un romanticismo demasiado dialéctico para quedar reducido al papel de rotunda tesis de semejante antítesis. Además, la más fugaz reflexión acerca del clasicismo contemporáneo de las artes plásticas -reflexión que en cualquier caso no resulta concluyente- habla en contra de la aplicación de este esquema a la historia de la música. La crítica de éste coincide con la comprensión del hecho de que, en el orden social, las precondiciones reales de cuanto pudiera llamarse con razón clasicismo faltan hoy en día lo mismo que faltaban durante el siglo XIX. Un tal estilo clá-

sico sólo podría constituirse como mero producto filosófico-cultural. No existe una disposición con sentido de las relaciones humanas que pudiera ser experimentada por el sujeto estético como la suya propia hasta el punto de confirmar substancialmente lo que se encuentra ante sus ojos sin ningún esfuerzo por su parte. Tampoco se ha alcanzado un estado de conciencia más elevado que aquel estado subjetivo del que surgió la llamada música romántica: como mucho, se habría producido una regresión a un estado anterior a él. El nuevo arte no tiene su utopía en la represión de esa subjetividad; sino que, más bien, el deseo de autoextinción de esa subjetividad redundaría en provecho de dicha regresión. En un estilo clasicista el sujeto no habría sido superado positivamente ni, por lo tanto, reconciliado, sino reprimido en favor de poderes colectivos heterónomos y ciegos. Un nuevo clasicismo no acogería en sí al sujeto, como si aquél fuera algo propio de éste, sino que se replegaría en su negación abstracta, en la mera polémica contra aquel momento de apariencia del sujeto que ciertamente se hizo cada vez más manifiesto en el desarrollo global desde el siglo XIX. Quizás la grandeza de Stravinsky en comparación con otros músicos neoclásicos resida en que puso de relieve que la esencia abstracta y polémica del ideal estilístico propio era actuar como catalizador de efectos, en lugar de dar por su puesto que ya se habría alcanzado aquí y ahora un estilo vinculante. Si hay algo en la música que pueda ser calificado de romántico, es la nostalgia de un estilo así. Quien hoy en día todavía piense en un ordo y un sistema gremial para la música se encuentra inconscientemente en la línea de aquel Novalis que en su tratado acerca del Cristianismo y Europa ensalzaba la Edad Media; se encuentra a merced de aquello que los neoclásicos más aborrecen. Aunque, desde luego, éstos privan a Novalis de su verdad: el sueño de algo que no se encuentra presente ni puede ser reconstruido, un sueño que ellos expulsan de su mundo administrado y que no puede sino perecer por congelación en la esfera de lo meramente dado.

Pero tampoco se puede decir simplemente que la nueva música suponga un contraste con el siglo XIX. En cualquier caso, un celo sumario a este respecto resulta sospechoso. La aseveración de que los fenómenos pasados están anticuados y superados, sin fundamentarla en las cosas mismas, como si el mero y abstracto paso del tiempo fuera el responsable de los desarrollos espirituales, traiciona casi siempre un cabo suelto, a menudo incluso un trauma. El esfuerzo por hacer olvidar el siglo XIX no pretende sino ocultar así el hecho de que la promesa de emancipación de la humanidad que se anunciaba en el subjetivismo –tan desacreditado en los tiempos prefascistas– y hasta en movimientos tan frágiles como la emancipación de la mujer, nunca fue cumplida.

La razón por la cual hoy en día se quiere superar el tan criticado estado individualista del espíritu es que aún persisten sus presupuestos reales, a saber, el antagonismo de intereses

entre individuos alienados y a la vez encadenados entre sí; a la inversa, en cambio, se les impide obtener la individuación en vista de la opresión reinante, e incluso esgrimen alegremente esta debilidad como virtud. Entre las altisonantes proclamas de un nuevo orden y una nueva unión que habría triunfado en el espíritu se oculta la justificación de una desesperada debilidad. La superación racionaliza la represión. Lo que se ha transformado respecto al siglo XIX no se puede interpretar como un nuevo estilo de pensamiento o una nueva forma de sentimiento que requiriera también una nueva expresión espiritual, sino que tan sólo se legitiman estos cambios mediante la crítica a la cosa misma, a la ideología del pasado, aunque difícilmente legitimen estos cambios los intelectuales que acepten una sumisión al supuesto espíritu de la época. No se trataría de apartarse del exceso de complejidad o de la desintegración de la llamada música romántica tardía, que sólo suena romántica a oídos poco sofisticados. Lo que precisa corrección son más bien las deficiencias inmanentes, como, por ejemplo, las que se manifiestan en Brahms cuando sus procedimientos de construcción dejan sin tocar en absoluto el material musical, de modo que queda una especie de hiato entre ambos momentos; o, en frecuentes casos donde el material ha sido transformado de manera revolucionaria, pero los procedimientos compositivos no pueden dar cuenta cabal de ello y resultan primitivos en comparación con un material tan diferenciado –pongamos como ejemplo el tratamiento secuencial de Wagner frente a sus descubrimientos en el campo de la armonía o de la instrumentación–. Con otras palabras, si la nueva música surgió de los problemas técnicos de finales del siglo XIX, entonces es que constituye también la respuesta a las cuestiones que no encontraron solución entonces.

Ciertamente, todo esto tiene un contenido que va más allá de lo técnico. La posición subjetivista de la llamada música romántica se reveló como una apariencia cuando tras aquella soledad que el compositor de ideología romántica Pfitzner en su Palestrina llamó “lo más íntimo del mundo” se hizo patente el dominio de la objetividad: también el principio de individuación es un principio social. Pero el movimiento que tiende a sobrepasar de esta apariencia no se realiza con un mero cambio de la actitud y de ademanes artísticos. Es en la realización artística donde se ha de dirimir lo que a causa de las presiones de la tradición no pudo dirimirse durante el siglo XIX ni en los comienzos del siglo XX. Esto que estaba todavía sin dirimir era lo aparente, lo ornamental, el excedente de efectos sensibles que no queda justificado constructivamente; todo aquello para lo que, a mediados del siglo XIX, nada menos que Wagner hablaba del efecto sin causa. Frente a todo esto, la música cualitativamente nueva manifiesta sin duda un momento iconoclasta y antirromántico. La reducción a lo necesario desde el punto de vista constructivo, la eliminación de los añadidos inflados, incluso un cierto aspecto de primitivismo polémico son cosas que no pueden faltar en ella. Pero la nueva música

ca no pudo hacer de ese primitivismo su hogar o refugiarse en él, como tampoco pudo hacerlo la pintura con el fauvismo. Más bien, se vio obligada a determinar esa supuesta elementalidad como algo mediado, como condición y soporte de la expresión del nuevo principio de construcción que también necesitaba. Precisamente a través de la lógica propia de este principio, se vio arrastrada más allá de este primitivismo que hubiera querido conservar como cliché de su oposición al siglo XIX. La diferencia entre la música reducida con intención polémica –como, por ejemplo, las primeras piezas atonales de Schönberg, las *Piezas para piano op. 11*– y las autocomplacientes construcciones neoclásicas simplificadas –como el *Appollon Musagète* o la *Serenata para piano*– es total: a saber, la que existe entre el proceso de reducción que conserva en sí a la vez que supera temporalmente la diferenciación que había sido alcanzada antes, y el que proclama literalmente como nuevos los estilos preindividualistas –positivamente empobrecidos y vacíos, de los que el espíritu se habría avergonzado con razón–, que pasan por nuevos precisamente porque ofenden la vergüenza.

No es casualidad que la emancipación de la nueva música coincida temporalmente con el psicoanálisis, una teoría en la que el conflicto traumático con los padres y la ruptura de los lazos con ellos se hicieron conscientes. Pero ni artística ni psicológicamente puede alcanzarse el proceso de liberación si se reprime la memoria de los padres para correr como un niño a encontrar refugio en los brazos de los bondadosos abuelos. No resultaría esto menos infantil en la música que en la realidad. La nueva música, en contradicción con la música romántica tardía, ha heredado como tarea, sin embargo, lo que en ésta misma cristalizó: un estado de conciencia que ya no puede contar con ningún canon formal objetivamente válido y que debe objetivarse a partir de sí mismo, a partir de su propia gravitación, a partir de las leyes mismas de la subjetividad. Cualquier otro intento, y esto quiere decir, cualquier otro intento estilístico de una objetivación musical, sería desesperado, víctima de aquella arbitrariedad de la que se acusaba a la subjetividad y que se creía superada.

El comportamiento de la nueva música en relación con los conceptos estilísticos transmitidos de clasicismo y romanticismo cambia principalmente con la revisión que tales conceptos requieren. La nueva música toma parte en los dos en tanto que son aquello que la precede, pero no recurriendo de manera inmediata a ellos, no fingiendo –por conveniencia– tener que ver con un estilo ya establecido, sino tan sólo porque en reflexión sobre sí misma y sus propias condiciones específicas libera la fuerza latente que aquellos estilos habían acumulado. De todos modos, éstos nunca alcanzaron la reconciliación de los elementos artísticos a la que habían apuntado en secreto con el ideal de la composición integral. Lo que merecería la pena salvar de lo que el lenguaje al uso considera clasicismo no son las maneras preclásicas con sus ostensibles simetrías arquitectónicas y sus ornamentos. Del mismo modo que un

orden así carece de comunidad, carece también de un material musical y un canon formal que pudieran sustentarlo. Y en tanto que se trataría de algo extraño al sujeto, algo exterior a él y represivo, no es un orden tal lo que habría que desear, sino precisamente su contrario. Sin embargo, se conserva el postulado de una objetividad que pase a través del sujeto, que esté mediada por él y que lo acoja de nuevo, una objetividad que esperaba poder realizar el clasicismo vienés. Lo que querían los grandes compositores de la Escuela de Viena, de Haydn a Schubert, era una música perfectamente estructurada en sí misma, perfectamente ajustada, completamente rigurosa y, sin embargo, en todo momento sujeto: humanidad auténticamente liberada; todo esto no ha podido encontrar hasta hoy su voz. A pesar de todo, permanece como anticipación de la imagen de una sociedad en la que el interés general coincidiera de verdad con los intereses de todos los individuos y en la que no hubiera más violencia ni más opresión.

Pero, por otro lado, puesto que la reconciliación se representa como cada vez más lejana y más utópica, la idea de la nueva música se sitúa en decidida oposición a todo lo afirmativo y positivamente transfigurador, a todo lo que suponga un orden espiritual necesario aquí y ahora. Está atravesada por el dolor y la negatividad que el cliché asocia con el romanticismo. Que la nueva música abra la herida una y otra vez, en lugar de afirmar lo existente, arrastra hacia sí el odio encarnizado que la acusa de anticuada y superada precisamente por sus momentos disonantes en sentido literal y figurado, es decir, por lo más obviamente moderno de ella; reproche que patentemente confluye con una poderosa tendencia real, a saber, la de la integración por medio de la violencia que constantemente arrebató el derecho a la vida y la voz a todo aquél que no quiere acomodarse a ella. En esta medida, en la nueva música se encuentra todavía vivo como un impulso imperturbable lo romántico, a pesar de que los teóricos del estilo lo habían dado por muerto. Habría que medirla en relación con esta situación perenne, en lugar de declararla obsoleta. El material histórico con el que ella tiene que contar -los doce semitonos equivalentes entre sí y que pueden utilizarse en cualquier combinación posible- fue el resultado del proceso de diferenciación que durante el llamado romanticismo tuvo lugar en forma de cromatización. Este resultado es irreversible; ya no sería posible ninguna nueva tonalidad, por mucho que se la mezclara, por ejemplo, con los modos eclesiásticos; cualquier lenguaje musical impuesto desde fuera tendría algo de ficticio; a la música ya sólo le quedan las doce notas desnudas. Pero ni siquiera éstas se encuentran más allá del proceso que produjo su emancipación: pues éste ha dejado una huella en ellas y continúa impulsándolas. Lo que sucede a las doce notas tiene todavía algo de aquellas relaciones cargadas de tensión que una vez produjo el cromatismo romántico. Si la música avanzada es algo más que mero bricolaje dependerá de si configuran dichas relaciones de tensión de manera más radical que

el siglo XIX. A la vez, el proceso histórico ha despertado una sensibilidad específica frente a lo inarticulado del cromatismo de entonces: la monotonía de los intervalos más pequeños. La riqueza interválica de las series dodecafónicas versátiles, en oposición a la escala cromática que funcionaba como la "serie" del *Tristán*, es quizás la diferencia más importante frente al material romántico del que ha surgido. Tan sólo el refinamiento progresivo de la conciencia interválica ha llevado más allá del cromatismo romántico; pero no a la restauración de lo diatónico, sino a una mayor articulación e independencia de los doce tonos en virtud de la enorme riqueza de las relaciones interválicas posibles entre ellos.

Al igual que en este estrato fundamental de la composición, el romanticismo musical ha mostrado en general una sensibilidad, un dinamismo y una complejidad, una libertad y una falta de inhibiciones en la escucha, a las que desde entonces permanece ligada la promesa de felicidad que la composición siempre comporta y que deben ser conservadas totalmente si se quiere que la tendencia a la objetivación de la música emancipada no resulte inútil, repetitiva, o degenera en oscurantismo. Sólo allí donde todo lo diferenciado se resista al principio de la forma que su propia esencia conjura; allí donde lo complejo, para representarse a sí mismo de una forma pura, requiera verdaderamente una articulación constructiva; allí donde la dinámica sea tan poderosa que para seguir siéndolo deba encontrar algo sólido frente a ella que, sin embargo, no deje de ser ella misma -sólo bajo estas condiciones, que un punto de vista superficial atribuiría al romanticismo- tiene sentido objetivar la música y no resulta un esfuerzo fútil.

El romanticismo no debe ser simplemente rechazado por la nueva música: esto pudo parecer necesario fugazmente en el momento de la transición; pero ya no lo es hoy en día, pues en la nueva cualidad se ha hecho visible desde hace mucho lo antiguo, que la contenía en sí en estado latente. Precisamente en la medida en que la nueva música constituye la antítesis de la romántica, quiere atraerla hacia sí. Así pues, ante todo quiere liberar completamente el sujeto que, a causa del control burgués de la composición romántica, hasta Strauss incluido, ha quedado prisionero en la expresión del sufrimiento por medio de las convenciones expresivas de un lenguaje musical cargado de residuos heterogéneos hasta un pasado muy reciente. Lo que hay de verdad en la objetividad de la nueva música, la resistencia a la apariencia, es también resistencia frente a esos convencionalismos. Esta oposición está del lado del sujeto y no lo expulsa de sí misma, como convendría a muchos. El sujeto estético emancipado, dado que la música lo llama por su nombre y por lo tanto lo expresa sin mediación alguna, puede elevarse a su propia objetividad, a partir de sí mismo, en la expresión de aquello que es en verdad. Para ello no necesita rebajar el romanticismo en ningún grado por medio de un acuerdo, sino la intensificación de aquellos de sus impulsos que la mediocridad burguesa convirtió en tabú.

Resulta difícil, después de todo esto, rechazar el concepto de síntesis -harto comprometido-, que quizás haya encontrado su momento con la nueva música frente a las herencias clásica y romántica. Pero si por una vez se quiere emplear esta palabra -tan tranquilizadora y sin aristas-, que reniega de lo que verdaderamente ha inspirado la nueva música, entonces hay que tomarla en un sentido dialéctico, según el cual el romanticismo despliega en sí mismo su mediación y, hacia el clasicismo, realiza su potencial propio, su forma integral; en ningún caso cabe limitarse a establecer entre ellos un enlace desde fuera. Nada cabe esperar del intento de forzar una amalgama de los estilos, como han hecho algunos compositores hábiles, incluso algunos célebres. La reconciliación entre el romanticismo y el clasicismo, si es que es posible, tan sólo podrá alcanzarse por sus extremos. Pero incluso de este modo queda en la idea de síntesis un aspecto repugnante, como es la esperanza de que en el arte pudiera alcanzar unidad y reposo lo que en la realidad perdió su momento. La música que apunta a la reconciliación manifiesta la más extrema sensibilidad frente a su mera apariencia: así lo demuestran los nervios de los artistas cuando se enfrentan al *kitsch*. Lo que se requiere no es la paz por encima de los conflictos, sino la representación pura y sin concesiones del conflicto absoluto mismo. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**