
STRAVINSKY, ADORNO Y EL PROBLEMA DE LA AUSENCIA DE DESARROLLO*

Jonathan Cross*

La conocida crítica de la estética de Stravinsky que realiza Adorno en la *Filosofía de la Nueva Música* y en *Quasi una fantasia* se basa en la oposición supuestamente dialéctica entre la representación schönbergiana de un sujeto progresivo, auténtico, libre, traducido en el lenguaje musical por medio del papel del desarrollo, y la representación stravinskiana de un sujeto regresivo, inauténtico, no libre, fragmentado e incoherente, reflejado en una música que rechaza de plano el papel del desarrollo, estática y espacializada, basada en la repetición y el *collage*. En este contexto, la obra de Stravinsky se contempla como el producto reaccionario de una sociedad despersonalizada. El autor del artículo desmonta la lectura negativa de Adorno, que a pesar del profundo conocimiento de la obra de Stravinsky y de las interesantes intuiciones que tiene acerca de su obra, es incapaz de criticar su propia fidelidad dogmática a una concepción demasiado restringida del progreso musical y del sujeto de la transformación social y cultural. Desde un punto de vista no dogmático, la fragmentación del sujeto stravinskiano y su movimiento no lineal ni unitario quizás permitiera un pensamiento original y progresivo que no estaría en oposición tan radical a la tradición de la Segunda Escuela de Viena como Adorno pretendía. El autor concluye que es necesario también tener en cuenta la importante herencia del lenguaje musical stravinskiano para comprender el complejo panorama de corrientes musicales de la segunda mitad del siglo XX.

Las disputas que tuvieron lugar en el periodo de entreguerras entre los seguidores del Schönberg serial y los admiradores del Stravinsky neoclásico alcanzaron su más plena expresión en el célebre estudio de Adorno publicado en 1949: *Philosophie der neuen Musik*¹. A pesar de que los dos ensayos que constituyen el

• Jonathan Cross es profesor adjunto de Música en la Universidad de Bristol y editor asociado de *Music Analysis*.

* Cross, Jonathan: "Conclusions: Stravinsky, Adorno, and the problem of non-development", en *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, cap. 7, pp. 227-241.

¹ Publicada por primera vez en traducción inglesa en 1973.

Para los textos de Adorno, los títulos de sus obras o de sus capítulos, artículos o párrafos, recurriremos, siempre que sea posible, a la traducción de Alfredo Brotons de la *Filosofía de la nueva música*, y de éste mismo y Antonio Gómez de los *Escritos musicales I-III*, realizadas respecti-

estudio se escribieron con una diferencia de siete años², tomados en conjunto ofrecen una visión hegeliana, dialéctica, de lo que entonces creía Adorno que era la “nueva música” (de hecho, Adorno describe el estudio como un “extenso apéndice” al libro *Dialektik der Aufklärung*, escrito con Max Horkheimer en 1947)³. Adorno expresa la oposición entre los polos positivo y negativo de la cultura y el arte modernos por medio de la oposición entre la representación schönbergiana de un sujeto progresivo, auténtico, libre, que experimenta desarrollo, y la representación stravinskiana de un sujeto regresivo, inauténtico, no libre, que no experimenta desarrollo alguno; la lectura dialéctica de Adorno dependía necesariamente de una visión negativa de Stravinsky (como producto reaccionario de una sociedad despersonalizada) en antítesis a una visión positiva de Schönberg (como producto progresivo de una necesidad histórica). Más tarde, Adorno revisaría y refinaría sus ideas sobre Stravinsky en diversas ocasiones, especialmente en “Stravinsky. Una imagen dialéctica”, de la tardía colección de ensayos sobre la música moderna titulada *Quasi una fantasia*⁴.

Surgida en un momento en que la vanguardia europea de posguerra parecía dirigir su mirada casi exclusivamente a la herencia de Schönberg y de Webern (recordemos a Boulez exclamando que “después de los descubrimientos de la Escuela de Viena, todos los compositores no seriales resultan *inútiles*”)⁵, y a la luz de la extraordinaria conversión de Stravinsky al método serial (hasta Adorno expresó su “satisfacción” por “su ruptura con los reaccionarios”)⁶, la polémica de Adorno jugó un papel significativo y ayudó a perpetuar una lectura del modernismo en la cual la línea de Schönberg sería la dominante. La escuela schönbergiana, de acuerdo con Adorno, sería la única “en ajustarse a las actuales posibilidades objetivas del material musical y afrontar sin concesiones las dificultades de éste”⁷. Incluso la obra de Cage (que durante un breve periodo también fue discípulo de Schönberg), que expresaba oposición a las

vamente en 2003 y 2006 para la editorial Akal, de Madrid. Cuando resulte conveniente introducir alguna modificación o la traducción provenga de otra fuente quedará oportunamente señalado en nota a pie de página [Nota del traductor].

² El estudio sobre Schönberg se escribió en 1940-41, y el ensayo sobre Stravinsky, en 1948.

³ *Philosophy of Modern Music*, tr. al inglés de Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, Londres, Seabury Press, 1973, p. xvii. [*Filosofía de la nueva música*, ed. cit.; p. 11]

⁴ Publicada por primera vez por Suhrkamp Verlag en 1963. La traducción inglesa se publicó con el título “Stravinsky: a dialectical portrait”, en *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, tr. de Rodney Livingstone, Londres, Verso, 1992. [En castellano “Stravinsky: una imagen dialéctica”, en *Quasi una fantasia* (Escritos musicales I-III, ed. cit.).]

⁵ “*Schoenberg is dead*”, *Stocktakings from an Apprenticeship*, tr. al inglés de Stephen Walsh, Oxford, Clarendon, 1991, p. 214.

⁶ *Stravinsky: a dialectical portrait*, p. 172 [traducción al castellano p. 415].

⁷ *Philosophy of Modern Music*, p. xvi [traducción al castellano p. 10].

tradiciones europeas antes que continuidad con ellas, podría comprenderse como una posición complementaria a la de Schönberg (esto parece confirmado por el hecho de que, en Europa, a finales de los cincuenta, se llevó a cabo una síntesis fascinante de estas dos corrientes modernistas, como lo atestiguan las cambiantes perspectivas de la música europea en las llamadas obras con “forma abierta”, como la Tercera sonata para piano de Boulez o la Pieza para piano núm. 11 de Stockhausen). Incluso en una fecha tan temprana como 1949 (el año en que Cage visitó Europa por primera vez) es posible apreciar claros paralelismos entre los trabajos de las dos “escuelas”, de modo que, por ejemplo, las *Structures Ia* de Boulez y la *Music of Changes* de John Cage aparecen como aspectos distintos de una misma idea. Boulez escribió a Cage en 1951:

Su carta me proporcionó un enorme placer. Todo lo que usted afirmaba acerca de la tabla de alturas, duraciones y amplitudes que utiliza en su *Music of Changes* se encuentra, como podrá apreciar, exactamente en la misma línea en que estoy trabajando en este momento⁸.

Este punto de vista se ve reforzado por el hecho de que Adorno valoró positivamente la música de Cage. A primera vista, y de manera algo simplista, hubiera parecido natural que Adorno dirigiera a la estética de la no-intención que inspira la música de Cage las mismas andanadas críticas que a la música de Stravinsky, puesto que aquélla se habría despojado “de toda intención —es decir, de su propia subjetividad—”⁹. Y, no obstante, llegó a escribir que “tras una sola audición, también el Concierto para Piano de Cage me produjo un fuerte impacto”¹⁰, y a pesar de ciertas reservas expresadas en alguna parte, mantuvo que uno de los aspectos de la música aleatoria de Cage que más fuerza tenía era su “protesta contra la terca complicidad de la música con la dominación de la naturaleza”¹¹. En otras palabras, de acuerdo con los propios puntos de vista de Cage, Adorno percibió en la música de éste una libertad semejante en algunos aspectos a la “idea de una libertad sin enmiendas, sin constricciones” que se puede encontrar en los mejores ejemplos de lo que él llamaba “musique informelle” (de los cuales consideraba *Erwartung* el caso más perfecto).

⁸ Jean-Jacques Nattiez, ed.: *The Boulez-Cage Correspondence*, traducción al inglés de Robert Samuels, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 112.

⁹ *Philosophy of Modern Music*, p. 143.

¹⁰ *Stravinsky: a dialectical portrait*, p. 270 [véase la traducción al castellano de *Vers une musique informelle*, p. 504].

¹¹ *Vers une musique informelle*, traducción al inglés p. 315 [traducción al castellano, p. 543]. En *Filosofía de la música moderna*, Adorno había afirmado que “el destino y el dominio de la naturaleza no se pueden separar (...). El destino es el dominio llevado a su abstracción pura, y la medida de la aniquilación es la misma que la del dominio: el destino, la desgracia”, *Philosophy of Modern Music*, p. 67 [traducción al castellano, p. 65]).

Así pues, en torno a 1962, Adorno parecía estar articulando una concepción de la historia de la vanguardia durante los quince años que sucedieron al final de la Segunda Guerra Mundial en los cuales las reivindicaciones, aparentemente en conflicto, de París/Darmstadt y de Nueva York, del serialismo integral y de la música aleatoria, resultan ser en ciertos aspectos facetas distintas de una misma corriente de pensamiento modernista, y ambas facetas pertenecerían a la tradición de Schönberg y Webern. De acuerdo con esta concepción, el modernismo de Stravinsky quedaría al margen de esta corriente. La cuestión más interesante es por qué, a pesar de sus muchas y fascinantes ideas acerca de la música de Stravinsky, Adorno no estaba preparado para permitir que la línea stravinskiana prosiguiera su propio curso independiente a través de la historia de la música moderna, ofreciendo así una visión plural de ésta. Desde luego, los argumentos de Adorno no eran fruto del desconocimiento de la música stravinskiana; es claro que la conocía bien. Como escribe Subotnik, “la familiaridad minuciosa de Adorno con la música que caracteriza así, lo mismo que el acierto y la importancia de sus metáforas, casi siempre quedan confirmadas tras una reconsideración de la música en cuestión”¹². Andriessen y Schönberger lo dicen más directamente: Adorno “detestaba a Stravinsky pero (...) en ocasiones alcanzaba a comprender en profundidad ciertos aspectos de la música de éste”¹³. ¿Pero *por qué* detestaba de ese modo la música de Stravinsky? Después de todo, no condenaba del mismo modo la música de Debussy, cuyo modernismo tiene tantos puntos de intersección con el de Stravinsky.

Parte del “problema” de Adorno es que la *Filosofía de la música moderna* es un texto que depende en una medida muy grande de la situación histórica del momento en que se escribió. Habiendo dado testimonio de primera mano del ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, y por cuanto se había visto obligado a huir a América para poder continuar su trabajo con libertad, Adorno, como Schönberg, era una víctima del nazismo. Adorno creyó ver prefigurados en la música de Stravinsky, sobre todo en *La consagración de la primavera*, los rasgos característicos del fascismo: la supresión del pensamiento, la expresión y la acción individuales en favor de la identidad y la actividad colectivas, tal como se manifiesta de manera diversa a través de la idea de “*Volk*” (pueblo, un concepto intemporal que abarcaría las ideas de una naturaleza “pura”, un nacionalismo primitivo y un pasado idealizado), la creencia en el “destino” de la raza, y la incitación de la colectividad al odio, la persecución y en última instancia la

¹² Subotnik, Rose Rosengard: “Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky”, en *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 165.

¹³ Andriessen, Louis y Schönberger, Elmer: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Traducción al inglés de Jeff Hamburg, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 119.

“liquidación” de individuos particulares conceptuados como “los otros”. Aunque nunca llegara a decirlo, es probable que la admiración que Stravinsky profesaba a Mussolini influyera en la actitud de Adorno. Del mismo modo, a la luz de las revelaciones de Taruskin acerca del anti-semitismo de Stravinsky¹⁴, uno se siente inclinado a especular si Adorno pudo haber barruntado algo al respecto.

A cincuenta años de distancia, ya nos resulta posible separar los argumentos de Adorno de su contexto histórico. De la misma manera en que, por ejemplo, los métodos analíticos de Schenker se han separado (aunque de manera problemática)¹⁵ de los contextos histórico, nacional y político de su teoría, ahora resulta posible (aunque también de manera problemática) reconsiderar los penetrantes análisis que Adorno dedica a Stravinsky al margen de lo que sucedió en Alemania en los años treinta y cuarenta y de las inevitables conclusiones negativas que él extrajo. Podemos comprender la necesidad histórica de defender a Schönberg —el osado, la voz solitaria, el intransigente revolucionario— que representaba todo lo mejor y más auténticamente libre de la nueva música, contra Stravinsky —anclado en el folklore y dependiente de las formas y los idiomas de un pasado idealizado— que representaba los demonios del poder de lo colectivo. Sin embargo, a la luz de nuestra comprensión de Stravinsky, alterada como resultado de lo ocurrido en relación con él desde su muerte y la de Adorno (en 1971 y 1969 respectivamente), ¿resulta legítimo echar un vistazo de nuevo al argumento adorniano al margen de su contexto dialéctico? De hecho, podemos sospechar que una parte central del “problema” del análisis adorniano de Stravinsky reside precisamente en el método dialéctico en sí mismo —o, más en particular, en la presentación en la *Filosofía de la nueva música* de una visión polarizada de Schönberg y Stravinsky sin búsqueda de una síntesis. Tal y como lo expresa Paddison, la

dialéctica del material se lleva a un punto de inmovilidad, al igual que la visión hegeliana del “fin de la historia”. A diferencia de Hegel, no obstante, no hay reconciliación última de las antítesis en un todo, en el

¹⁴ Véase, por ejemplo, Taruskin, Richard: “The dark side of modern music”, *New Republic* (5 de septiembre de 1988), pp. 28-34, y *Stravinsky and us*, una conferencia pronunciada para los Proms de la BBC el día 10 de agosto de 1996 y emitida por primera vez por la BBC Radio 3 al día siguiente.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Rothstein, William: “The Americanization of Heinrich Schenker”, en *Schenker Studies*, ed. Heidi Siegel, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 193-203; Snarrenberg, Robert: “Competing myths: the American abandonment of Schenker’s organicism”, en *Theory, Analysis and Meaning in Music*, ed. Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 29-56; Snarrenberg: *Schenker’s Interpretive Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997. El mismo Adorno astutamente escribió que, “a pesar de nociones estructurales que colindan con la praxis schönbergiana, [Schenker ha] tratado de procurarle a la reacción estética la apariencia de un fundamento sólido en la lógica musical que no encajaba sino hartamente con sus abominables opiniones políticas” (*Vers une musique informelle*, p. 281 [traducción al castellano, pp. 513-514]).

Espíritu Absoluto, sino tan sólo una absolutización de las antítesis mismas en una alienación mutua total. Los extremos, como integración total y desintegración total, se convierten en el punto final, y no se nos ofrece ninguna vía de avance¹⁶.

La antítesis fundamental de la *Filosofía de la nueva música* es la que existe entre la música de Schönberg, progresista, basada en el desarrollo, y la de Stravinsky, reaccionaria, en la que no hay desarrollo. Para Adorno, el método dodecafónico ofrece “un modelo de manual de dialéctica musical”:

Su dialéctica representa uno de los momentos arquitectónicos en el conjunto de su música. En cuanto se desarrolla a sí misma, la música niega absolutamente la repetición (...). Sin embargo, sólo se desarrolla en virtud de la repetición. El trabajo temático, el principio que concreta el curso temporal abstracto en la sustancia musical, no es nunca sino la desigualdad en lo igual. El desarrollo que conduce a lo nuevo únicamente se convierte en ello por la relación con lo antiguo que en tal relación se asume *a priori*, se repite, si bien en una figura sublimada e irreconocible. Sin este constituyente sumamente formal de igualdad no hay ninguna música articulada; la identidad en la no-identidad es su nervio vital. Tal dialéctica se lleva al extremo en la música serial. Absolutamente nada puede repetirse en ella; absolutamente todo es, en cuanto derivado de algo uno, repetición¹⁷.

La variación, “el instrumento del dinamismo compositivo”, resulta capital para esta dialéctica¹⁸. Por medio de los procedimientos de la variación de desarrollo, Adorno pretendía señalar la continuidad existente entre Schönberg y Brahms, el “mentor de la economía universal, que rechaza todos los momentos contingentes de la música y aun desarrolla la variedad extrema, precisamente ésta, a partir de materiales conservados idénticos”¹⁹. Ciertamente, los puntos de vista de Adorno acerca de la variación en desarrollo y la técnica dodecafónica parecen derivarse directamente (y quizás de manera acrítica) de los puntos de vista del propio Schönberg sobre el asunto²⁰. Así pues, Adorno confirma, por una parte, el “efecto unificador” que Schönberg consideraba expresamente como la función principal de la técnica dodecafónica²¹, y por otra, afirma la esencial naturaleza dinámica, gobernada por el desarrollo, de la música serial. Y a la vez que, como hemos visto, da la bienvenida al tardío giro de Stravinsky al

¹⁶ Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 265-266.

¹⁷ *Vers une musique informelle*, p. 284, núm.7 [ed. castellana, p. 516, n. 6].

¹⁸ *Philosophy of Modern Music*, p. 61 [traducción al castellano, pp. 59-60].

¹⁹ *Ibid.* p. 57 [traducción al castellano, p. 56].

²⁰ Véase Haimo, Ethan: “Developing variation and Schoenberg's twelve-note music”, en *Music Analysis* 16/3, 1997, pp. 349-365.

²¹ Schönberg: “Composition with twelve tones (1)”, en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, traducción al inglés de Leo Black, Londres, Faber and Faber, revisión de 1984. [“La composición con doce sonidos”, en *El estilo y la idea*, traducción al castellano de Ramón Barce, Madrid, Taurus, 1963, p. 187].

método serial, constata que en realidad poco fue lo que cambió: en cuanto a la variación en desarrollo, “las partituras seriales de Stravinsky la conocen tan poco como las anteriores suyas. Él fue fiel a sí mismo...”²². Muy oportunamente, Adorno olvida mencionar el tardío (aunque intermitente) retorno a la tonalidad de Schönberg, del cual, como ha señalado Paddison, su teoría no da cuenta de manera satisfactoria. Pero lo que resulta interesante es que el serialismo de Stravinsky, en última instancia, pudo sugerir a Adorno la necesidad de llevar a cabo una reevaluación limitada del método dodecafónico schönbergiano tal como lo presentaba en la *Filosofía de la nueva música*:

No en vano en Schönberg, con la invención del dodecafonismo va en paralelo el empleo de formas de danza en sí carentes de desarrollo. Con su olfato para la filosofía de la historia, Stravinsky descubrió esta convergencia con su rival, si se quiere hasta la compuso, y con ello implícitamente ejerció cierta crítica del dodecafonismo, cuyo estatismo contradecía su propio origen²³.

La música de Stravinsky se opone categóricamente a la de Schönberg. Y no porque la variación esté ausente de la primera. Lejos de ello, hemos podido ver que incluso tiene un papel central. Pero para Adorno, la variación, en Stravinsky, no forma parte de una dinámica musical; no desarrolla. Adorno nos presenta el “ideal estático de la música de Stravinsky, ... su intemporalidad inmanente”, en oposición a la música de Schönberg “dinámica, enfáticamente temporal, intrínsecamente basada en el desarrollo”. En torno a 1962, Adorno había reconsiderado su posición, y admitía que, en la *Filosofía de la nueva música*, arbitrariamente había aplicado al compositor “una norma por él [Stravinsky] impugnada y exterior a él [Stravinsky]”²⁴. Con todo, aunque reconocía la temporalidad de la música de Stravinsky, que (como toda música) está “ligada por su puro medio a la forma de la sucesión y es, por tanto, tan irreversible como el tiempo”, Adorno retornaba a su argumento original y afirmaba que, en esencia, la música de Stravinsky seguía siendo estacionaria “en cuanto por principio sólo está formada a partir de repeticiones”²⁵. La mera repetición niega el desarrollo y, así, cualquier sensación de movimiento en la música no es más que una ilusión —a pesar de que Adorno concede que Stravinsky es tan contrario a la repetición literal como los serialistas:

La necesidad de productos en sí intemporales del arte temporal le plantea técnicamente de manera incesante la cuestión de cómo repetir sin desarrollo y no obstante evitar la monotonía o incluso integrarla en el

²² *Stravinsky: a dialectical portrait*, p. 171 [traducción al castellano, p. 414].

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 150 [traducción al castellano, p. 395].

²⁵ *Ibid.* pp. 150, 152 [traducción al castellano, pp. 396, 397].

asunto. Las secciones que yuxtapone pueden no ser idénticas, pero sin embargo pueden no ser cualitativamente diferentes²⁶.

Estas ideas de Adorno se derivan en parte de su interpretación del concepto de Nietzsche del “eterno retorno”. Es interesante observar cómo esta noción aparece con una connotación positiva cuando Adorno la emplea en relación con la técnica dodecafónica de Schönberg (“El dodecafonismo estático realiza efectivamente la susceptibilidad del dinamismo musical frente al retorno impotente de lo mismo”)²⁷, mientras que cuando la utiliza (críticamente) en relación con Stravinsky evidencia también una actitud más crítica hacia Nietzsche:

Lo dicho por Ernst Bloch contra Nietzsche, que el eterno retorno era una eternidad mal imitada a partir de repeticiones infinitas, vale literalmente para la fibra de la música de Stravinsky. O bien sus obras provocan una ilusión de progreso que defraudan, o bien –y eso podría definir más precisamente su hábito metafísico– se pliegan ciertamente al orden del tiempo, pero sugieren obsesivamente que aquella no avanzaría, que en sí habría abolido el tiempo, que quería ser”²⁸.

Aquí hay un problema en relación con la interpretación que hace Adorno (y Bloch) de la repetición en Stravinsky. Adorno parece sugerir que las repeticiones en Stravinsky son absolutamente “primitivas” y sin cambio, cuando en realidad casi siempre presentan un sutil cambio de contexto (lo cual supone más que una mera “ilusión de progreso”). Además, Adorno parece hacer aquí -muy convenientemente- una mala lectura de Nietzsche, en cuya obra el eterno retorno siempre tuvo que ver con las *diferencias* entre las repeticiones. En cualquier caso, se adapta perfectamente al argumento dialéctico de Adorno que defiende la oposición (demasiado simple, desde luego) entre una función “progresiva” (temporal) de la repetición en Schönberg y una función “estática” (espacial) de la misma en Stravinsky. No obstante, hemos de reconocer que esta clase de críticas no se limitan a Stravinsky. Adorno cree que, en Wagner, “lo eternamente semejante se presenta como eternamente nuevo, lo estático, como dinámico”: la diferencia entre Wagner y Stravinsky es que, en este último, “se rechaza el concepto de progreso” (en favor de la “stasis” o el “ser” que Adorno considera “la ideología ontológica de mediados del siglo XX”), mientras que Wagner “quisiera presentar el elemento regresivo como progreso, lo estático como dinámico”²⁹. Y, como Paddison observa, “es a través de Debussy

²⁶ *Ibid.* p. 153 [traducción al castellano, p. 398].

²⁷ *Philosophy of Modern Music*, p. 64 [tr. cit., p. 63].

²⁸ *Stravinsky: a dialectical portrait*, p. 152 [traducción al castellano, p. 397].

²⁹ Adorno: *In Search of Wagner*. Tr. al inglés de Rodney Livingstone, NLB/Verso, Londres, 1981, p. 62. [El original alemán es el *Versuch über Wagner*, y la cita es del comienzo del capítulo IV, “Klang”, p. 59 de la ed. de Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1986].

como puede percibirse la relación entre Stravinsky y Wagner”. La música de Debussy comparte con la de Stravinsky la pretensión de objetividad, si bien Adorno parece más tolerante con el modernismo de Debussy que con el de Stravinsky como consecuencia de su interpretación de la historia de Francia (de acuerdo con la cual “la música autónoma del *fin-de-siècle* en Francia no estaba tan alienada con la sociedad burguesa como la alemana”, y en la que Paddison ha detectado fundamentales incoherencias)³⁰. La “stasis” y lo “no dinámico” parecen ser para Adorno un problema menor en Debussy que en Stravinsky; aunque su lectura de Debussy es más bien circunstancial, Stravinsky acaba convirtiéndose en la antítesis absoluta de Schönberg.

Al admitir que había aplicado a Stravinsky de manera arbitraria una norma exterior que éste habría rechazado, Adorno reconocía que había violado su “principio [crítico] máspreciado”³¹. Esta norma, este supuesto *a priori*, sería el modelo dinámico basado en el principio de desarrollo que Stravinsky había rechazado. Podría parecer que Adorno, al reconsiderar este supuesto *a priori*, estaba reconociendo el problema de su estatuto ideológico y, en consecuencia, se estaría retractando de su anterior posición acerca de Stravinsky. Pero, de hecho, más parece querer *reculer pour mieux sauter*. Como hemos visto, Adorno reconoce que la repetición resulta esencial en cualquier clase de música. Sin embargo, su definición de la temporalidad musical tiene que ver con lo que él llama “trascendencia” –la potencia de la música de convertirse en “algo distinto de lo que es (...) [que] reside en su propia disposición, y que no puede ser negada”³². La música, argumenta, siempre se ha erigido en oposición al mito, como protesta “...contra el perenne destino...”. En esto reside la libertad de la música, porque no puede soportar “(...) la concepción de algo sin escapatoria”. Esto es lo que, en su interpretación, “se echa de menos” en la música de Stravinsky. Cualquier apariencia de devenir en su música es mera ilusión: las “repeticiones de los modelos que cada movimiento de Stravinsky expone (...) devienen, gracias a la ilusión de estática atemporalidad, estancadas”; sugieren “que [esta música] en sí habría abolido el tiempo, que llegaría al estado puro del ser”³³.

Resulta interesante que esta visión concuerde con la que tenía Schenker de Stravinsky; además, los medios a los que recurría el autor austriaco para defender su caso tienen algo en

³⁰ Paddison: *Adorno's Aesthetics of Music*, pp. 256, 257.

³¹ *Stravinsky: a dialectical portrait*, p. 150 [traducción al castellano, p. 395].

³² *Ibid.*, p. 151; [traducción al castellano, p. 396]. De hecho, Adorno escribe: “desde que [la música] existe...”. ¿Pero en qué música está pensando? Si exceptuamos la música instrumental europea a partir -aproximadamente- de 1600, es muy poca la música que parece encajar en esa definición. Los aspectos rituales, chamanísticos o funcionales de la música de la mayor parte de las culturas -a menudo construida a partir de patrones sencillos y repetitivos- parecen desempeñar papeles más bien conformistas -y no de oposición- en dichas culturas. Tales músicas no parecen participar en la construcción de la “otredad” que Adorno tiene en mente.

³³ *Ibid.* pp. 152, 153, 152 [traducción al castellano, pp. 397, 398, 397].

común con los que emplea Adorno. Del mismo modo que Adorno intenta demostrar que la música de Stravinsky era defectuosa porque continuamente contradecía el modelo de desarrollo que Adorno mismo había construido para ella, el comentario tan negativo que Schenker hace del Concierto para piano de Stravinsky intenta demostrar que su música no es buena porque contradice continuamente el modelo diatónico del plano de fondo que el teórico había construido³⁴ y porque, en ella, la conducción de las voces carecía de direccionalidad (lo que equivale a decir, en lenguaje adorniano, que es no-dinámica) –lo cual constituye claramente un argumento circular–. Los supuestos de Adorno están más a la vista que los de Schenker, pero en ambos casos los juicios de valor se hacen sobre la base de la “naturalidad” intrínseca de una ideología subyacente –urdida en torno a la noción de unidad orgánica en el caso de Schenker, basada en una concepción de la temporalidad musical fundamentalmente dinámica en el caso de Adorno–. A pesar de que sus posiciones políticas eran radicalmente opuestas, resulta fascinante observar la ceguera de ambos frente a cualquier alternativa viable a la visión austro-germánica de la estructura musical. Taruskin defiende una reevaluación “rusocéntrica” de los logros stravinskianos. Paddison defiende de manera semejante que, en Stravinsky, lo que desde una perspectiva rusa resulta “objetivo” y “eclectico” parece “irresponsable y propio de un diletante” desde el punto de vista austrogermánico propio de Adorno:

Los que para Schönberg eran los elementos casi sagrados de la música culta europea -la necesidad de unidad orgánica conseguida a partir del material mismo, por ejemplo- no podía tener la misma importancia para Stravinsky a la luz de su diferente tradición³⁵.

Así pues, ¿cuánto crédito podemos conceder a un argumento que se apoya en la afirmación de que cierto sentido del “devenir” (pensado a la manera austrogermánica), del progreso musical basado en el desarrollo, “reside en [la] propia disposición [de la música], contra la cual nada puede”? Esta afirmación resulta para Carl Dahlhaus, por ejemplo, “especialmente irritante”:

Nadie negará la premisa adorniana de que en la música de Stravinsky, lo mismo que en cualquier otra música, es esencial la relación con el tiempo. No obstante, la consecuencia que extrae, a saber, que la variación de desarrollo es la única manera legítima de satisfacer la ley formal de la música en tanto que arte temporal, resulta dogmática³⁶.

³⁴ Véase Schenker, Heinrich: “Fortlesung der Urlinie-Betrachtungen”, en *Das Meisterwerk in der Musik*, Munich, Drei Masken Verlag, 1926, vol. 2, pp. 37-39. Traducido al inglés por John Rothgeb, *The Masterwork in Music*, ed. William Drabkin, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, vol. 2, pp. 1-22 (véanse las pp. 17-18).

³⁵ Paddison: *Adorno, Modernism, and Mass Culture*, Londres, Kahn and Averill, 1996, pp. 117, 116.

³⁶ Dahlhaus, Carl: “La polemica di Adorno contro Stravinskij e il problema della ‘critica superiore’”, en *Stravinskij oggi*, ed. Francesco Degradà, Milán, Edizioni Unicopli, 1982, pp. 47-48. La traducción del italiano es del autor del presente artículo.

El corolario de la proposición de Adorno –que cualquier música que no presente ese carácter de desarrollo, de “devenir” algo nuevo, es peligrosa porque, como los productos de la industria cultural, sirve al sometimiento de la libertad del sujeto individual y conlleva la disolución de la identidad individual– tiene que parecernos ahora, desde nuestra perspectiva presente, insostenible de manera general.

Por supuesto, hay ejemplos que podrían justificar las tesis de Adorno, como, por ejemplo, las insistentes repeticiones del *Ballet mécanique* de Antheil (¡si alguna obra se pliega a la concepción adorniana de la liquidación del sujeto por medio de la repetición, sin duda es ésta! –“Mediante los shocks el individuo se da inmediatamente cuenta de su nulidad frente a la gigantesca máquina de todo el sistema”)³⁷, o los ejemplos más radicales del minimalismo americano (en los que “un dinamismo ficticio...” se convierte en definitiva en algo estático)³⁸. Como he argumentado en otros escritos³⁹, puede que los orígenes del minimalismo se retrotraigan en parte a Stravinsky, en especial a lo que Adorno identifica como una situación en la que “el modelo expresivo-dinámico” se ve reemplazado por una música en la que la dimensión espacial se convierte en “absoluta” (aunque, desde luego, en Stravinsky nada es absoluto): el minimalismo, como la posmodernidad, es “el consumo de la pura mercantilización como proceso”⁴⁰. No obstante, Stravinsky, aunque ciertamente *anticipa* la posmodernidad en muchos aspectos⁴¹, ha de interpretarse todavía en el contexto de la modernidad, que todavía “era, de una forma insuficiente y tendenciosa, la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta se trascendiera a sí misma”⁴². Al interpretar la música de Stravinsky como lo hace y al alinearla con los productos estandarizados de la industria cultural de masas, Adorno parece estar oponiendo, aunque con otras palabras, un modernismo absoluto, que sería el propio de Schönberg, a cierta clase de posmodernidad stravinskiana (Paddison sostiene en su obra *“Stravinsky: una imagen dialéctica”* que Adorno revisa su posición y consiente “un ‘momento de verdad’ en

³⁷ *Philosophy of Modern Music*, p. 156 [traducción al castellano, p. 138].

³⁸ “*Vers une musique informelle*”, p. 297 [traducción al castellano, p. 526]. Véase también la afirmación de Ivan Hewett: “Las ideas verdaderamente radicales a menudo esconden sus posibilidades bajo una superficie plana –como sucede con el minimalismo–”. “Different strains”, en *Musical Times*, 1848, febrero 1997, pp. 20-23.

³⁹ Cap. 5 del mismo libro de Cross *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

⁴⁰ Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991, p. x [traducción al castellano: *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción de Celia Montolío y Ramón del Castillo, Madrid, Trotta, 1996, p. 10].

⁴¹ Como Glenn Watkins ha demostrado sobradamente en *Pyramids at the Louvre*, es muy razonable pensar que las raíces de la estética posmoderna de mucha música contemporánea tengan que ver con Stravinsky. Véase Watkins: *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to Postmodernists*, Belknap Press, Cambridge MA, 1994.

⁴² Jameson, *ibid.* [traducción al castellano, p. 10].

el modo en que el compositor maneja los detritos de los materiales culturales agotados y en proceso de desintegración”⁴³. Resulta sorprendente que los rasgos que Adorno enumera como característicos de Stravinsky puedan valer también para los minimalismos (postmodernos): la repetitividad mecánica y la fetichización del ritmo; la identificación con el folklore (en este caso, el de las culturas no occidentales) con lo colectivo (la expresión “del estado de ánimo de lo encadenado, de lo que no es libre”); la despersonalización y el énfasis en lo ritual; un primitivismo regresivo (“refugio en el fantasma de la naturaleza”, lo cual Griffiths ha descrito, en relación con el minimalismo, como “el placer de los orígenes recuperados”)⁴⁴; y la erradicación de “la experiencia subjetiva del tiempo” que tiene como consecuencia la atomización de los materiales. Sin embargo, todo esto no es sino una imagen incompleta de Stravinsky. El método dialéctico de Adorno, al destacar ciertos rasgos importantes de la identidad musical stravinskiana, ha convertido a Stravinsky en un *posmoderno* como consecuencia de la desconsideración de otros aspectos clave de su *modernismo*. En el modernismo, escribe Jameson, todavía encontramos ciertos rasgos del pasado, de la “naturaleza” o del “ser”, y la cultura “todavía puede influir sobre esa naturaleza e intentar transformar ese ‘referente’”; la posmodernidad, sin embargo, “es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre”⁴⁵. Una distinción semejante coincide muy apropiadamente con la adorniana dialéctica Schönberg-Stravinsky, en la que Schönberg “todavía puede actuar sobre la naturaleza” (la ‘segunda naturaleza’ de los materiales de la tonalidad) mientras que, en Stravinsky, “la naturaleza se ha ido para siempre”, y los ‘referentes’ ya no pueden transformarse porque su continuidad con el pasado ha quedado rota. De nuevo, una interpretación semejante de Stravinsky ha de ser contestada, no por lo que con razón nos dice acerca de Stravinsky, sino por lo que no llega a decir.

Echemos un vistazo, por ejemplo, a las diferentes actitudes que manifiestan los compositores de la Segunda Escuela de Viena por una parte y Stravinsky por otra frente a estos referentes, frente a la música tomada directamente del pasado. El uso que hace Berg del coral de Bach “*Es ist genug*” en su Concierto para violín ha sido objeto de muchos comentarios. Aunque el efecto emocional de la cita de Bach depende completamente de que el oyente reconozca su diferencia de lo que la rodea –su “alteridad”–, sin embargo la melodía está perfectamente integrada en la sustancia de la obra e incluso forma parte de la serie con la que se construye la pieza (“identidad en la no-identidad”). La “superficie” de la música se mueve del mundo

⁴³ Paddison: *Adorno's Aesthetic of Music*, pp. 269-270.

⁴⁴ Griffiths, Paul: *Modern Music and After: Directions since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 275.

⁴⁵ Jameson: *ibid.* p. ix [traducción al castellano, pp. 9-10].

dodecafónico hasta Bach y de nuevo retorna al primero; en un nivel más profundo, el conflicto entre los mundos tonal y dodecafónico queda atenuado por una cierta comunidad entre ambos, una síntesis de las clases respectivas. En el interludio que se encuentra entre las escenas 1 y 2 del tercer acto de *Lulú*, como ha señalado Douglas Jarman, la melodía del *Lautenlied* de Wedekind recorre el proceso inverso, desde la forma original diatónica hasta un contexto dodecafónico. El proceso de “absorción” es, por lo tanto, un proceso dinámico. Se trata de un conjunto de cuatro variaciones: la primera, de carácter diatónico, en do mayor (con flecos “jazzísticos”); la segunda introduce una *Nebentimme* en do en canon en contraste con la *Hauptstimme* en sol bemol; la tercera presenta una melodía en la en el bajo pero con un acompañamiento atonal; y la última integra la melodía (que sugiere una tonalidad de fondo de fa sostenido mayor) en el material serial básico de la ópera⁴⁶. Resulta interesante el hecho de que el comienzo de la escena 2 vuelva a la versión diatónica del *Lautenlied*, esta vez en mi bemol –precisamente la “tonalidad” que faltaba del círculo de terceras menores–. Así, la canción conserva su “alteridad” y señala a modo de índice, metonímicamente (como conviene al argumento del drama), al mundo decadente y de mala vida del cabaret, pero a la vez pertenece completamente al “argumento” dodecafónico de la obra como un todo (desde este punto de vista, por supuesto, el movimiento a través del círculo simétrico del “acorde de séptima disminuida” es importante)⁴⁷.

Comparemos estos periplos de ida y de vuelta a través de la “historia de la música” en *Lulú* (o también, por cierto, la fusión de la atonalidad libre y el serialismo en la *Suite lírica*) con la lectura que hace Stravinsky de ciertos elementos históricos semejantes en *Agon*. Como ha afirmado Taruskin, la historia de la recepción de las obras seriales de Stravinsky, desde el influyente ensayo de Milton Babbitt⁴⁸, ha intentado hilar un *progreso* lineal en el lenguaje stravinskiano que culminaría en una técnica serial perfectamente acabada, algo que según algunos autores es lo que pasa en el seno de *Agon* mismo (“el idioma musical se inicia sobre una base claramente diatónica (...) pero *progres*a hacia el cromatismo y el serialismo, y al final retorna al diatonismo”)⁴⁹, pero que sólo sirve para ocultar las diferencias subyacentes entre la vanguardia contemporánea y la sustancia de la obra stravinskiana, que ha cambiado muy poco desde sus comienzos. Esto no es sino otra prueba de en qué medida la concepción de la historia reciente de la música escrita en términos del modernismo de Schönberg ha influido durante mucho

⁴⁶ Véase Douglas, Jarman: *The Music of Alban Berg*, Londres, Faber, 1979, pp. 144-145, especialmente el ejemplo 180.

⁴⁷ Una discusión reciente de gran interés se encuentra en Raymond Geuss: “Berg and Adorno”, en *The Cambridge Companion to Berg*, ed. Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 38-50.

⁴⁸ Babbitt, Milton: “Remarks on the recent Stravinsky”, en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, eds. Benjamin Boretz y Edward T. Cone, Nueva York, Norton, 1972, pp. 165-185.

⁴⁹ White, Eric Walter: *Stravinsky: the Composer and his Works*, Londres, Faber, 1979, p. 491.

tiempo en nuestra interpretación de los logros de Stravinsky. Watkins discute las diferentes respuestas a la cuestión de “la necesidad de integración en la presentación de sistemas con un conflicto potencial”; y, no obstante, afirma que en *Agon* “lo tonal y lo atonal conviven dos décadas después del Concierto para violín de Berg”⁵⁰. No obstante, mi interpretación es, más bien, que en Berg hay una clara dialéctica entre la mera yuxtaposición (oposicional) de sus materiales musicales pasados y presentes y su integración, mientras que en Stravinsky la mera yuxtaposición de los materiales se encuentra en primer plano y su ‘integración’ se alcanza de una manera completamente diferente –a saber, por medio de un “equilibrio no sintético”–. Thomas Clifton, refiriéndose a *Agon*, emplea el término “reconciliación”⁵¹.

Pulcinella sigue siendo uno de los ejemplos extremos de apropiación stravinskiana de materiales musicales del pasado. Nació, a petición de Diaghilev, como una orquestación para un ballet de algunas piezas del siglo XVIII. Y ciertamente algunos de sus movimientos, aparte de algunos giros stravinskianos más o menos extravagantes, son poco más que transcripciones. No obstante, volviendo la vista atrás muchas décadas después, el proyecto de *Pulcinella* parecía cobrar mucha más importancia para Stravinsky. Se trataba de

un descubrimiento del pasado, la epifanía gracias a la cual se hizo posible todo mi trabajo posterior. Se trataba, por supuesto, de una mirada atrás –la primera de muchas historias de amor en esa dirección– pero también de una mirada en el espejo. Ningún crítico llegó a comprender esto entonces, y por eso fui acusado de ser un *pasticheur*, reprendido por haber compuesto música “simple”, acusado de desertar del modernismo...⁵²

Taruskin narra la “invención” del *Pulcinella* como obra original de Stravinsky a partir de sus orígenes como “Musique de Pergolesi, arrangé et orchestrée par Igor Stravinsky”. Intenta desmontar cualquier lectura que defienda que se trata de cualquier cosa distinta de un mero arreglo⁵³. Y, sin embargo, su propio análisis de los compases finales de la obra muestra que, al menos en algunos lugares, el material original (aquí una trisonata de Domenico Gallo, no de Pergolesi) se transforma en Stravinsky

de maneras que confirman las sólidas virtudes turanias de *drobnost'*, *nepodvizhnost'*, y *uproshcheniye*⁵⁴, cualidades enemigas de la temporalidad lineal gobernada por la armonía de la música clásica occidental. No

⁵⁰ Watkins: *Pyramids at the Louvre*, pp. 374, 362.

⁵¹ Clifton, Thomas: *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*, Yale University Press, New Haven, 1983, pp. 250-256.

⁵² Stravinsky, Igor / Craft, Robert: *Expositions and Developments*, Faber, Londres, 1962, p. 109.

⁵³ Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through “Mavra”*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 1463.

⁵⁴ N. del T. *Uproshcheniye*: simplificación o simplicidad; *nepodvizhenost'*: inmovilidad; la cualidad abstracta de inmóvil; *drobnost'*: división, fracción. Agradezco a Antonio Gómez Ramos, a Inessa Vybornova y a Bárbara Roshukpina sus explicaciones acerca del significado de estas palabras.

hay acuerdo real. Lo que de *Pulcinella* atrae al oído es precisamente la tensión centrífuga que surge del enfrentamiento entre fuerzas irreconciliables⁵⁵.

La música sugiere una relación funcional entre “tónica” y “dominante” y a la vez contradice esa funcionalidad por medio de la repetición, de ostinatos y de la sustitución de la dominante por un acorde formado –en palabras de Taruskin– por las notas de una “escala anhemitónica de *do*” en la que se ha omitido la sensible, el *si*. Puede que estas fuerzas sean irreconciliables, pero desde luego están equilibradas y no se cancelan entre sí. Esto lo he estudiado con más detalle en la Sinfonía en Do, en la que hay una tensión productiva entre lo “tonal” y lo “no tonal” y su resolución y su falta de resolución simultáneas. Aquí, el sujeto singular (progresivo) de los modelos se fragmenta y se sitúa en nuevos contextos, pero no se desintegra del todo.

En este sentido, lo que Stravinsky hacía en *Pulcinella* era un acto de crítica que comportaba el reconocimiento de la *distancia* entre el modelo y la nueva obra –y de este modo, lejos de desertar del modernismo, se hallaba en gran medida en la línea de la concepción de Jameson del modernismo, es decir, de la crítica de la mercancía y del esfuerzo por hacer que se trascienda a sí misma–. El mismo Stravinsky caracterizó *Pulcinella* y *Le Baiser de la fée* como “críticas musicales”⁵⁶. Y fue Adorno quien afirmó que la auténtica “nueva música significa al mismo tiempo crítica de la tradicional”⁵⁷. La cuestión fundamental, por supuesto, es si lo que hizo Stravinsky es *mera* crítica (o sencillamente “música sobre música”) o si fue capaz de conseguir que el material se “trascendiera” a sí mismo. Yo afirmaré que, incluso en momentos como el final de *Pulcinella*, lo consiguió: no es ni un mero pastiche tonal, ni tampoco una destrucción completa del modelo tonal original, sino una acción que logra un equilibrio entre los significados que el original transmite y los procedimientos “propios” de Stravinsky. Whittall lo resume así: Stravinsky “había rechazado la armonía funcional tradicional, pero al hacerlo, reforzó [todavía más] la distinción entre tensión y resolución que esas funciones articulaban”⁵⁸.

Las numerosas referencias al pasado de Berg –bien sea mediante el uso frecuente de formas tradicionales, o mediante las citas directas de otros compositores o de sí mismo– ponen en claro que, aunque el pasado se presenta rigurosamente como pasado (las citas de Bach y de Wedekind aparecen en sus formas “sin adulterar” entre comillas en sus alienantes contextos orquestados respectivamente para cuatro clarinetes y para organillo), su continuidad con el presente tiene una importancia equivalente:

⁵⁵ *Ibid.* pp. 1501-1502.

⁵⁶ Stravinsky/Craft: op.cit., p. 109.

⁵⁷ “Music and new music”, p. 260 [“Música y nueva música”, en *Quasi una fantasia*, ed. cit., p. 495].

⁵⁸ Whittall, Arnold: *Music Since the First World War*, Londres, Faber, 1979², p. 54.

La consciencia que Berg tenía del pasado era tan profunda como la de Stravinsky, pero su uso de la cita y de la alusión apenas puede considerarse neoclásica en su espíritu. Más bien, es posromántica: la memoria individual, la nostalgia que aflora a través de la ordenada superficie que las nuevas técnicas imponen como base necesaria para la coherencia⁵⁹.

En otras palabras, Berg no sólo mantiene una dialéctica plena de significado entre el pasado y el presente, sino también una dialéctica entre lo tonal y lo atonal. El sentido de la afirmación de Whittall depende mucho de lo que se entienda por ‘neoclásico’. Lo que Adorno critica de *Pulcinella* es la fragmentación y la subsiguiente hipóstasis del material, y es en ese contexto donde pronuncia algunos de sus juicios más destructivos e incluso injuriosos. El oyente (burgués) tiene un papel en todo esto:

por supuesto, con un ligero tono de especulación en relación con quienes quieren lo que les es familiar y, sin embargo, pueda llamarse moderno: se anuncia la disponibilidad para un arte funcional a la moda, análoga a la del surrealismo para la decoración de escaparates⁶⁰.

Espero que a estas alturas esté claro que, aunque esta observación pueda ser cierta de las secciones de *Pulcinella* que son meros arreglos del original (también Adorno cayó en la trampa denunciada por Taruskin de exagerar el carácter original de la obra), en términos generales es una falsa representación de la música de Stravinsky.

Lo que Stravinsky manifestó en *Pulcinella* y realizó de muchas maneras en sus obras neoclásicas es –recordemos los comentarios de Andriessen y Schönberger– una actitud crítica frente a ciertos materiales existentes. Es posible escuchar *Pulcinella*, tal como hace Adorno, como un Pergolesi aderezado con notas falsas, música familiar ligeramente especiada con ciertos divertidos toques de modernidad, del mismo modo en que muchos siguen optando por escuchar *The Rake's Progress* como un Mozart con notas falsas. Adorno escribe sobre el uso stravinskiano de ciertos componentes funcionales propios de la música tonal, que “se utilizan independientemente de su finalidad técnica”⁶¹. En esa medida, su música sería mero *Merzbild*⁶². Pero en Stravinsky hay mucho más: como dice Watkins,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁰ *Philosophy of Modern Music*, p. 203. [traducción al castellano, p. 176].

⁶¹ *Ibid.* p. 208 [traducción al castellano, p. 180].

⁶² N. del T. *Merzbild*, como es sabido, es el término (otras veces *Merzbau*) que utiliza el dadaísta Kurt Schwitters para sus obras elaboradas con objetos de procedencia muy diversa puestos en relación a modo de *collage* o montaje.

acuña (...) un estilo personal no tanto por la apropiación de ingredientes de un modelo particular histórico o cultural como por la fractura y *deliberado y meditado reensamblaje*: la crítica de los materiales heredados se convierte en el modus operandi de un auténtico acto de creación⁶³.

Es ese carácter deliberado y meditado del reensamblaje lo que constituye, afirmaré yo, uno de los legados más importantes de Stravinsky al siglo XX: la importancia de Stravinsky reside no precisamente en que eleve las virtudes de *drobnost'*, *nepodvizhnost'* y *uproshcheniye* al status de determinantes estructurales principales, con todo lo importante que sea esto, sino también en la manera en que se reordenan los objetos fragmentados, cómo se crean nuevas continuidades —desde el equilibrio abstracto entre continuidad y discontinuidad en las *Sinfonías para instrumentos de viento*, pasando por la reinterpretación dramática de las convenciones operísticas de los siglos XVIII y XIX en *The Rake's Progress*, hasta la tardía adopción de las técnicas seriales. Esto es lo que mi análisis⁶⁴ de la Sinfonía en Do y la Sinfonía en tres movimientos intentaban demostrar.

Uno de los principales problemas de la polémica adorniana entre Stravinsky y Schönberg es que sobreestima aquellas características del serialismo de Schönberg que precisamente echa de menos en Stravinsky. Como he intentado demostrar, por una parte, Adorno no logra “decir todo” sobre Stravinsky (su lectura es selectiva), pero, por otra, “dice demasiado” acerca del serialismo (se trata, también, de una lectura selectiva). En la práctica, las diferencias entre las repeticiones (sistemáticas) de ese “elemento unificador” (es decir, la serie) en la música serial schönbergiana y las repeticiones constantemente cambiantes (en la superficie) de Stravinsky, con toda seguridad, no son en ninguna parte tan grandes como Adorno quiere creer que son.

En directa oposición a Adorno, el proyecto de mi libro *The Stravinsky Legacy* ha sido demostrar las ricas posibilidades que sugiere el modernismo de Stravinsky. Su música, lejos de no permitir más que meras imitaciones superficiales, ha abierto, entre otras cosas, ciertas posibilidades formales, rítmicas y dramáticas nuevas y radicales. Algunos compositores posteriores han trabajado siguiendo estas nuevas vías modernistas y han producido música que, en sus ejemplos más interesantes, no resulta “stravinskiana” de manera obvia, pero que, no obstante, está construida a partir de ideas cuyos orígenes pueden identificarse, del todo o en parte, con Stravinsky. La fragmentación sugerida por la música de Stravinsky, por ejemplo, no ha desembocado necesariamente en incoherencia. Las oposiciones de estructuras de bloque de Birtwistle se sostiene de manera novedosa: la oposición se convierte en un principio positivo de construcción (que implica una reevaluación del “sujeto”). La música de Carter, que claramente

⁶³ Watkins: *Pyramids at the Louvre*, p. 3.

⁶⁴ N. del T. En el capítulo 6 del libro del que forma parte este texto, cuya referencia se encuentra al principio en nota a pie de página.

debe mucho a Stravinsky, con todo, confluye con los modernismos de Schönberg (y otros) de maneras sumamente interesantes, con unos resultados que resultaría infructuoso clasificar dentro de una u otra de las corrientes modernistas. Mientras que los procedimientos rítmicos y las preocupaciones estructurales de Carter se derivan de Stravinsky, su lenguaje armónico atonal, podría argumentarse, debe más a Schönberg que a Stravinsky. Y es cierto que, a pesar de la atención concedida a Stravinsky en mi libro, es importante no olvidar que Stravinsky y modernismo no son sinónimos –también resulta inapropiado, en última instancia, contemplar el siglo XX como un todo a través de unos anteojos de tintes stravinskianos–. El problema de la interpretación que Adorno hace de Stravinsky es que, como consecuencia de su metodología y de sus prejuicios, trata de evaluar su música en unos términos inapropiados por exclusivamente schönbergianos, y por eso acaba probando la afirmación de que la estética franco-rusa de Stravinsky es muy diferente de la estética austro-germana de Schönberg. Condenar la música de Stravinsky por eso es, cuando menos, descaminado; en el peor de los casos, linda con el autoritarismo.

Parecería, entonces, que la disolución completa del sujeto no es la única consecuencia posible de la fragmentación. El “centro” no pierde su anclaje del todo. El diagnóstico de Adorno de desorden mental esquizofrénico –disociación represiva y desconexión de las ideas– no es el único posible. La fragmentación del sujeto puede amenazar la existencia de una unidad exclusiva, pero esto no significa que el resultado final deba ser la incoherencia. Más que implicar su liquidación, la música de Stravinsky (y la de todos los que se benefician de su legado) sugiere que la naturaleza del sujeto progresivo ha de ser redefinida. Paddison cita a Alfred Huber, quien, de manera semejante, afirma que a través de “una fidelidad dogmáticamente inflexible [a su propio sistema filosófico, Adorno] no alcanza a advertir en la obra de Stravinsky un pensamiento original y progresista”⁶⁵. El progreso del sujeto en Stravinsky todavía es posible, pero este progreso ya no admite un desarrollo lineal, un devenir. Un sentido más antiguo del término progreso como viaje parecería más apropiado⁶⁶. A pesar de que constituya el requisito de la dialéctica de Adorno, no parece que sea necesariamente verdad que Schönberg y Stravinsky estén en polos opuestos⁶⁷. El sujeto stravinskiano manifiesta una forma de coherencia

⁶⁵ Huber, Alfred: “Adornos Polemik gegen Strawinsky”, *Melos*, 38/9, 1971, p. 360 (traducción al inglés de Paddison); citado en *Adorno's Aesthetic of Music*, p. 269.

⁶⁶ Los usos más tempranos de la palabra “progreso” implicaban “marcha, viaje o procesión en sentido físico y sólo más tarde pasó a significar una sucesión de acontecimientos en desarrollo. Por lo tanto, no hay forzosa-mente implicaciones ideológicas en este sentido de movimiento hacia adelante o de serie en desarrollo”. Williams, Raymond: *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Fontana, 1976, p. 205.

⁶⁷ Como se explica en el capítulo primero del libro del que forma parte este texto, sus respectivos modernismos se interseccionan de muchos e interesantes modos.

diferente de la “unidad” del sujeto schöbergiano. Quizás no manifieste la conexión orgánica de las obras maestras tonales de los siglos XVIII y XIX, pero no es completamente inconexo como si no fuera más que un mero *collage*. Hemos visto que la oposición de materiales en la música de Stravinsky se mantiene en cierta forma de equilibrio; en la escucha, las ideas musicales discontinuas aparecen como relacionadas y ofrecen una nueva forma de coherencia, si no una nueva clase de unidad. Uno se pregunta si Adorno, cuya comprensión de las corrientes modernistas realmente fue profunda y sutil, de no haber sido por las circunstancias históricas, no hubiera podido ofrecernos una interpretación distinta de Stravinsky: como Martin Jay nos recuerda, no es totalmente cierto que Adorno fuera tan “ciego a los impulsos auténticamente dinámicos de nuestra sociedad, como afirman sus más firmes críticos”⁶⁸.

Al focalizar su atención y su crítica en los aspectos centrales de la estética stravinskiana (éxtasis, ritual, colectividad, cierta actitud hacia el pasado), Adorno nos desafía a que escuchemos de nuevo a Stravinsky y reconsideremos las formas en que, a nuestro modo de ver, la música puede ser coherente. Adorno cuestiona para nosotros diversos aspectos de la música de Stravinsky, como la “intemporalidad” o la “ausencia de desarrollo”; nosotros, por nuestra parte, tenemos que reconocer que, después de todo, dichos aspectos no tienen por qué ser problemáticos. En 1948 incluso Adorno tenía que admitir la fuerza de la música de Stravinsky como modelo imitado por otros compositores. Pero aunque lo que él describe como el shock que producen obras como *La consagración* o *Las Bodas* quizás bastara para explicar la influencia de Stravinsky sobre otros compositores durante los años de entreguerras, nadie pudo prever las más elaboradas formas de influencia que habrían de ejercer en la segunda mitad del siglo XX sus estructuras no desarrollativas. Si admitimos la lógica del argumento de Adorno, hay que decir que la historia del modernismo stravinskiano sigue formando parte, aunque como mera trama secundaria, como un mero “recodo” –en palabras de Taruskin– en la gran narrativa del hegemónico modernismo austro-germánico. Aunque sólo fuera por el amplio abanico de formas en que Stravinsky ha dejado su huella sobre los compositores de este siglo, y cada vez más en los últimos cuarenta años, debería quedar claro que su modernismo constituye un rasgo esencial de esa narrativa –la “raíz misma”, de nuevo en expresión de Taruskin–. Comprender esto es comenzar a comprender la manera en que se ha desarrollado la multiplicidad de corrientes musicales de nuestro tiempo. La importancia del legado de Stravinsky no debe ni puede ser subestimada.■

Traducción: Juan Carlos Lores Gil

⁶⁸ Jay, Martin: *Adorno*, Fontana Modern Masters Series, Londres, Fontana, 1984, p. 162. [Hay traducción al castellano de Manuel Pascual en Madrid, Siglo XXI editores, 1988. La frase citada se encuentra en la p. 154].