

# L'oposició entre Schönberg i Stravinsky a l'estètica de Theodor W. Adorno

Francesc Xavier Cerdà Mas

Universitat de les Illes Balears  
Edifici Ramon Llull. Campus Universitari  
Ctra. de Valldemosa, km. 7,5. 07071 Palma

---

## Resum

Aquest article intenta exposar els temes centrals de la teoria estètica de T.W. Adorno a través dels seus assajos sobre música. Partint dels problemes que es plantegen a l'anàlisi de la composició a Schönberg i Stravinsky, es tracta la relació entre art i filosofia, així com la seva concepció de la *composició*, la duplicitat del fet artístic i la seva importància com a corrector de la racionalitat instrumental.

**Paraules clau:** Schönberg, Stravinsky, expressió, dialèctica, polifonia, composició.

**Abstract.** *The opposition Schönberg-Stravinsky on Theodor W. Adorno's aesthetics*

---

This work attempts to expose the main themes of T.W. Adorno's aesthetic theory through his essays about music. Beginning from the problem arised at the analysis of Schönberg and Stravinsky's composition, it is about the relationship between art and philosophy, his conception of *composition*, the double character of the artistic fact and its importance as a corrector of the instrumental reason.

**Key words:** Schönberg, Stravinsky, expression, dialectics, poliphony, composition.

---

## Sumari

Adorno i la música	Regressió
L'expressió	L'envelliment de la nova música
Dialèctica de la solitud	Abreviacions
Polifonia. Contrapunt	Bibliografia
Caràcter enigmàtic. <i>Contingut de veritat.</i>	
Caràcter monadològic	

Probablemente el puro y riguroso concepto de arte deba tomarse tan sólo de la música, mientras que la gran poesía y la gran pintura —la grande precisamente— arrastran consigo, necesariamente, un cierto material, un algo que sobrepasa la jurisdicción estética, algo no resuelto en la autonomía de la forma

(Theodor W. Adorno. *Mínima moralia*, p. 236)

## Adorno i la música

Aquest treball es proposa una tasca difícil. L'intent de realitzar una exposició de la teoria estètica de Theodor W. Adorno, atesa la gran importància que aquesta ocupa al seu pensament, condueix necessàriament a moure's pel gruix de tota la seva producció filosòfica (i en alguns casos de la sociològica).

Si a això afegim la manca de sistematització del seu pensament, ens veiem obligats a adoptar un punt de partida per a poder desenvolupar els temes al voltant dels quals gira la seva obra.

El meu punt de partida serà la seva anàlisi de la moderna tècnica de composició musical que representa, sobretot, Schönberg. Aquesta elecció no és casual: la importància de la música en la modernitat es basa en el fet que un mitjà no representatiu sembla generar a la vegada un significat individual i general en una cultura que depèn cada vegada més de l'articulació conceptual col·lectiva de la naturalesa en les ciències empíriques. Adorno ha estat qui, al segle XX, s'ha negat a ignorar o simplificar el significat filosòfic de la música, així com el significat polític de l'autonomia estètica<sup>1</sup>. L'estètica de Theodor W. Adorno presenta Schönberg i Stravinsky com els representants de dos posicionaments oposats respecte de la creació i del material musical. Atès que la naturalesa d'aquesta música està impresa únicament als extrems (PNM.11) i només ells permeten reconèixer el seu *contingut de veritat*, Adorno no realitza una anàlisi purament descriptiva, sinó filosòfica. L'oposició Schönberg-Stravinsky és una oposició entre art radical i art conformista, entre música dialèctica i fàls objectivisme: progrés i regressió.

L'interès d'Adorno és el tema de la veritat o manca de veritat de Schönberg i Stravinsky. Es tracta d'un interès que va més enllà de l'anàlisi especialitzada (tot i que Adorno és un gran especialista): la presentació dels dos extrems en un moment històric que ja no tolera la coexistència plena de sentit dels oposats condueix a la reflexió sobre els temes centrals sobre els quals es desenvoluparà tot el projecte estètic de Theodor W. Adorno: caràcter enigmàtic de l'obra d'art, el seu caràcter monadològic, *contingut de veritat*, duplicat de l'art com a fet social i autònom, etc.

Per altra banda, atesa la participació de l'art en el concepte, el seu caràcter racional (que el constitueix com a coneixement) ens obliga a no deixar de banda el projecte epistemològic de *Dialèctica negativa*, així com el treball realitzat conjuntament amb Max Horkheimer sobre la *Dialèctica de la il·lustració*.

1. A. BOWIE. *Estética y subjetividad*, p. 271.

El fet de mostrar el contingut racional de l'art, la seva capacitat per «pensar», posa al descobert la tendència social i teòrica a relegar-lo a l'àmbit d'allò purament irracional i a convertir-lo en mercaderia. La música radical reacciona contra la depravació comercial de la música.

Adorno dirigeix també la seva anàlisi a les relacions entre art i societat industrial. La cultura organitzada i també l'abandó de l'art a simple objecte de dispersió en la societat de masses són l'objecte de la crítica d'Adorno. La «nova música» denuncia la cultura oficial, ja que aquesta, per si mateixa, només fomenta la barbàrie que s'esforça a combatre.

No cal dir quina és la posició que adopta Adorno en la confrontació entre les tendències representades per Schönberg, Alban Berg (qui fou el seu mestre), Anton Webern, etc., per una banda, i Stravinsky i Hindemith, per l'altra. El que ens importa aquí és la guia que ens proporciona una obra del «primer període estètic» com *Filosofia de la nueva música* (*Philosophie der Neuen Musik*) per recórrer la gran quantitat de temes que anirà elaborant al llarg de tota la seva producció filosòfica i que trobarem també a *Teoria estètica* (*Athetische Theorie*), la seva obra pòstuma.

El panorama musical de la primera meitat del segle XX presenta grans canvis. L'estètica filosòfica tradicional ha quedat antiquada. Aquesta es trobava en la dicotomia entre una universalitat falsa i trivial i els judicis arbitraris procedents de les fantasies convencionals. La pretesa universalitat de l'estètica tradicional fa que s'oblidi d'allò concret de l'obra d'art. A més, es basa en fonaments externs a la pròpia obra.

Això s'emmarca dins el context de por institucionalitzada cap a allò insegur i no susceptible de comprovació que relega l'art a l'esfera de la irracionalitat enfront d'una idea de ciència racional.

L'actitud valorativa i contemplativa de l'estètica tradicional no és compatible amb l'art progressista. Aquest, obeint l'impuls de la seva pròpia coherència interna, es desfa de la idea de l'obra d'art completa i acabada, de l'obra «rodona» que pressuposa l'estètica tradicional.

Aquesta idea de l'obra «rodona» pressuposa alhora una distància del subjecte respecte de l'objecte artístic. El subjecte actua com a espectador. La ruptura que suposa l'obra d'art progressista imposa el fet de jutjar-la des de la interioritat del seu propi procés de producció.

Subjecte i objecte no es troben distanciats com a dos pols estàtics, sinó que el subjecte ha de submergir-se dins l'objecte.

Per a l'estètica tradicional, l'obra d'art és un «feix d'estímuls». Només les reaccions subjectives que creen les obres d'art són susceptibles de ser captades i mesurades. L'empirisme estètic substitueix l'objecte estètic per la indústria de la cultura. Adorno afirma que l'empirisme mai no s'ha preocupat seriosament de conèixer l'art. El propi enfocament va errat, ja que «es essencial en el arte algo que no se da en lo empírico» (AT.436). Les obres d'art produeixen un «més», creen la seva pròpia transcendència. La consciència burgesa pretén allunyar l'art del camp de la reflexió. Pretén convertir-lo en objecte de consum i dispersió: «La razón está en que el arte puede darse cuenta de los intereses de una

naturaleza oprimida y dominada por una sociedad cada vez más racionalizada y socializada» (AT.436). L'interès per eliminar la reflexió del camp de l'art és completament contrari a la pròpia obra d'art: l'art pensa.

A la relació estàtica entre subjecte i objecte, Adorno hi oposa l'entrega del subjecte a l'obra: «Entregarse al objeto significa apreciar sin recortes sus componentes cualitativas» (ND.50). No podem deixar d'observar la relació que s'estableix entre estètica i epistemologia. Les categories que sorgeixen en el procés d'objectivació estètica són també cognoscitives i no tan sols perquè l'art sigui una forma de coneixement. La relació que s'estableix entre *Dialéctica negativa* i *Teoría estética* és fonamental al pensament de Theodor W. Adorno i és completament coherent amb la seva crítica al pensament identificador i sistematitzador que desenvolupa al llarg de la seva obra.

Trobam un apunt introductorï més per a la relació entre art i filosofia al primer paràgraf d'«Estética como puerto de refugio de la metafísica»:

La precariedad en que se halla la estética es íntima: ni desde arriba ni desde abajo puede ser construida, ni a partir de conceptos ni a partir de experiencia no conceptual. De esta difícil alternativa sólo puede librarla esa actitud de la filosofía que no opone polarmente el factum y el concepto, sino que convierte a cada uno alternativamente en mediación del otro. (AT.445)

L'estètica ha de ser, per tant, dialèctica. Això serà un dels punts que marcarà les diferències entre la música de Schönberg i la d'Stravinsky. La primera participa del moment dialèctic; Stravinsky, en canvi, és afirmatiu.

La dialèctica comença amb la constatació que els objectes són més que el seu concepte (ND.13). Això connecta en música amb la ruptura de l'obra d'art rodona i el «més» que creen les obres d'art: «La paradoja del arte es que sus obras intentan lo que no tienen derecho a intentar» (AT.110). L'art es comporta, doncs, com el mateix pensament:

Un pensamiento maduro sabe lo lejos que está de lo que piensa, y, sin embargo, siempre tiene que hablar como si lo poseyesen por completo. En esto se parece a los payasos. (ND.22)

Però tornem ara a *Filosofía de la nueva música*. Hem vist com l'estètica tradicional no tolera la ruptura amb la idea de l'obra d'art rodona i acabada. Això és donat pel caràcter espiritual i dinàmic de la pròpia obra. Aquest caràcter posa en dubte la possibilitat de les obres «completes» de ser admirades en «museus musicals»; això és, en teatres i sales de concerts.

L'art progressista reacciona davant la pèrdua de naturalitat que es manifesta en la desintegració dels materials. Els materials perden, juntament amb les categories estètiques tradicionals, la seva evidència *a priori* (AT.29).

A «Schönberg i el progrés», la primera part de *Filosofía de la nueva música*, Adorno parla d'aquesta nova situació respecte al material musical. El material musical és el resultat del procés històric. Rebutja la psicologia musical per pres-

suposar la constància d'un subjecte musical invariable oposat a un material sonor que té estatut ontològic propi.

El material, emperò, és «esperit sedimentat» (PNM.34). Té el mateix origen que el procés social i, d'aquesta manera, es desenvolupa en el mateix sentit que la societat real:

Por eso la discusión del compositor con el material es también discusión con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no está ya frente a la producción artística como un factor meramente exterior. (PNM.34)

Els sistemes de la música tradicional ja no compleixen la seva funció. Adorno posa com a exemple l'acord de setena disminuïda tan present a les músiques de saló del segle XIX. Aquests acords no han envellit, sinó que han deixat d'acomplir la seva funció, s'han convertit en falsos, en clixés:

Ningún acorde es falso «en sí», ya por el hecho que no existen acordes en sí y porque cada acorde lleva consigo el todo y hasta toda la historia. (PNM.36)

La ruptura amb l'estètica tradicional i amb un dels seus pressupòsits bàsics (l'obra d'art rodona i acabada) suposa un canvi en la figura de l'artista. El compositor ja no és un creador. L'estat de la tècnica, determinada pel material històric, es presenta com un trencaclosques que només el compositor pot desxifrar. Schönberg representa aquest canvi en música. En ell també es dona un canvi de funció de l'expressió musical. Les imposicions de la tècnica obliguen el compositor a desobeir-la per poder amotllar-s'hi: aquesta és la dialèctica del material musical. Per al compositor el material es presenta com un problema que ha de resoldre a cada compàs.

Ara bé, les innovacions formals de Schönberg es troben íntimament lligades al contingut de l'expressió. A *El estilo y la idea*, Schönberg afirma: «Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible»<sup>2</sup>. Aquest és un dels punts centrals de l'exposició sobre Schönberg, ja que d'ell es deriven elements tan característics de la música radical com la brevetat, la dissociació del temps musical, la dissonància, etc., tots lligats a un dels trets que diferencien les concepcions musicals de Schönberg i Stravinsky: l'expressió.

## L'expressió

¿Por qué eres tan breve? ¿No amas, pues,  
como antes el canto? Cuando joven,  
cuando cantabas en los días de esperanza,

2. A. SCHÖNBERG. *El estilo y la idea*, p. 197.

no encontrabas nunca el fin.  
 Como mi felicidad es mi canto ¿Quieres en el crepúsculo  
 bañarte jubiloso? Ya no hay luz, y la tierra está fría,  
 y gorjea el pájaro de la noche,  
 siniestro ante tus ojos.

(Hölderlin, Sämtliche Werke, Leipzig O.J., Inselausgabe, p. 89)

La brevetat de l'expressió es dirigeix contra la superficialitat i ens remet al *shock* com a element característic de la música radical: «La música coagulada en el instant es verdadera como éxito de una experiencia negativa. Refleja el dolor real» (PNM.37).

El *shock* determina el canvi de la funció de l'expressió musical com a moviments de l'inconscient. A la música tradicional els elements sedimentats es presenten com a necessaris. Allò històric es presenta com a natural, etern.

Des de Hegel, tot i que la considerà com un tipus deficient d'articulació de la veritat, la posició privilegiada de la música es basa en la seva manca d'aparença. La música de Schönberg nega les convencions perquè coneix el dolor. La seva música, diu Adorno, nega l'aparença i el joc.

Lliure del joc i de l'aparença, la música té tendència al coneixement. L'art no neix del poder, sinó del deure. L'estètica d'Adorno, com hem vist, és dialèctica i negativa. Adorno veu aquest esperit dialèctic en la música radical. Aquesta nega la reconciliació entre el que és particular i el que és universal assimilant-se a les formes orgàniques. Els *shocks* traumàtics de la música expressionista es converteixen en la seva pròpia tècnica.

L'aparença de l'obra d'art se supera pel seu contingut. Cap obra d'art no pot tenir contingut si no és mitjançant l'aparença. Aquesta és la paradoxa de l'estètica: com es pot fer possible allò impossible, com pot ser veritat allò que no ho és segons el seu concepte.

Ara bé: la rebel·lió contra l'aparença ha existit sempre. En aquest punt s'identifiquen expressió i dissonància; la dissonància és l'expressió d'allò no idèntic d'allò que queda oprimint en la societat afirmativa. Expressió i aparença són antitètiques. L'expressió revela el dolor real de l'home: «La expresión es el rostro doliente de las obras» (AT.150). L'expressió és per a Adorno un tret essencial de l'art i no és tan sols el contingut anímic de l'artista. L'expressió no és el moment subjectiu de l'obra, sinó «allò no subjectiu que té el subjecte» (AT.151). La música radical coneix el «dolor no transfigurat de l'home» (PNM.40); en canvi, a Stravinsky els elements dionisiacs es presenten sota el filtre d'allò apol·lini<sup>3</sup>.

Adorno pren de l'idealisme objectiu la superioritat del moment espiritual sobre el sensible. En aquest s'uneixen objectivitat i esperit. Un dels punts centrals de l'estètica d'Adorno és el caràcter espiritual que atribueix a l'art. Aquest és present a l'obra com «quelcom que arriba a ser, que s'està formant» (AT.126).

3. Vid. I. STRAVINSKY. «Del fenómeno musical». A I. STRAVINSKY. *Poética musical*, p. 25 a 47.

Les obres d'art són aparença a causa de la paradoxa general de l'art, i l'expressió estètica és «l'objectivació d'allò no objectivable» (AT.150). Aquest és el canvi que es dona en el concepte de mimesi, l'art només imita l'expressió objectiva. La mimesi «immediata» no és coneixement: «Lo que se hace igual no es igual» (AT.149). El moment expressiu està mediat objectivament i és expressió de sofriment: «Y es que sufrimiento es objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo, su propia expresión está mediado objetivamente» (DN.26).

Hem fet referència al canvi d'orientació del concepte de mimesi tradicional. Aquest ja no és immediat, sinó que es refereix a aquelles formes comunicatives de comportament que no tendeixen al control de l'altre<sup>4</sup>. El moment mimètic actua com a correcció d'una raó al servei de l'autoconservació. Aquesta raó al servei de l'autoconservació és la que determina el concepte d'*Aufklärung* que exposa, juntament amb Horkheimer, a *Dialèctica de la Il·lustració*. En aquesta obra desenvolupen la idea que el pensament conceptual és un instrument de control i de domini.

L'objecte estètic ha de ser determinat com a dada concreta i a causa d'aquesta determinació negativa (que rebutja tot element superador, reconciliador) transcendeix aquesta dada concreta. Quan la música fixa el seu «contingut subjectiu», aquest es transforma en objectiu. Els acords «documentals» objectius destrueixen l'aparença subjectiva, però perden la seva funció expressiva. Es converteixen en material de construcció.

## Dialèctica de la solitud

Para el intelectual la soledad absoluta es la única forma en que puede conservar todavía algo de solidaridad [...] Se ha de estar unido con el sufrimiento de los hombres: el más pequeño paso orientado hacia sus alegrías es un paso hacia el endurecimiento contra el dolor. (MM.24)

Partint del «drama amb música» *Die Glückliche Hand*, Adorno exposa com Schönberg presenta l'antagonisme entre subjecte humà i societat industrial. El punt de vista que s'adopta no és sociològic. Adorno afirma que les formes d'art registren la història de la humanitat (i les relacions entre individu i societat industrial) amb més exactitud que els documents.

A *Die Glückliche Hand*, de Schönberg, es mostra el caràcter social de la solitud. Aquest s'expressa en el discurs de l'home solitari. La seva angoixa es converteix en cànon estètic. En l'aïllament de l'home modern apareix la societat.

A l'exposició sobre el caràcter social de la solitud, hi trobam ja el que Adorno formularà amb més detall a *Teoria estètica* sobre la duplicitat del fet artístic

4. A. WELLMER. «La unidad no coactiva de lo múltiple». A A. WELLMER; V. GÓMEZ. *Teoría crítica y estética. Dos interpretaciones de T.W. Adorno*, p. 30.

com a autònom i fet social: «El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere cuando se hace autónomo» (AT.296).

L'art ha sobreviscut per la seva oposició a la societat. El que el manté en vida és la seva resistència a la total mercantilització. Si no s'objectivàs es convertiria en mercaderia i, com a mercaderia, deixaria de ser objecte d'art.

A l'obra de Schönberg, els moviments de la societat apareixen com a «ombres». La seva música, segons Adorno, és testimoni de la impotència de l'home. L'única forma de comunicació d'aquest amb la societat industrial és l'angoixa.

Una altra obra de Schönberg on s'expressa aquesta dialèctica és l'*Erwartung*. En aquesta apareix la solitud com a universalitat. És la solitud dels habitants de la ciutat que ja no saben res els uns dels altres. La solitud és conseqüència de la vida a la ciutat: és una solitud col·lectiva (PNM. 44).

«El arte es para sí y no lo es, pierde su heteronomía si pierde lo que le es heterogéneo» (AT.16). Allò específic de l'obra d'art es troba orientat cap a allò altre. L'art aporta allò que, en l'experiència identificadora, queda negat a allò que imita. La relació entre art i societat es realitza mitjançant les contradiccions que es presenten com a problemes en la seva forma.

Allò altre de l'art és un dels primers estrats de l'experiència artística que, igual que al fenomen de la refracció, deixa la seva empremta com allò que es refracta:

La obra representa cuanto hay de verdadero en la sociedad contra el individuo, que reconoce la no verdad de la sociedad y reconoce hasta qué punto él mismo es esa no verdad. Solo en las obras está presente lo que supera la limitación de sujeto y objeto. (PNM.46)

Ara bé, atès que l'art és «l'antítesi social de la societat» (AT.18), no es deriva directament d'ella. Adorno es desmarca del marxisme estètic ortodox, que veu l'art com un mirall de la societat. L'art és social per la seva oposició a la societat, per la seva capacitat de fer front a la col·lectivitat afirmativa. L'obra d'art s'oposa a la societat pel mateix fet de la seva existència. És producte de les relacions socials, però al mateix temps es rebel·la contra el que la constitueix. En la seva existència s'erigeix com a representant de les coses no corruptes de la societat de l'intercanvi. Es defensa de la funcionalització burgesa precisament per la seva manca de funció. L'art és social pel fet de ser producte de les relacions socials i de la divisió del treball, però a causa de la seva espiritualitat conserva un caràcter fetixista que el preserva de convertir-se en un element més de la racionalitat de l'intercanvi. Aquí apareix el seu caràcter utòpic: «una sociedad liberada estaría más allá de la irracionalidad de sus *faux frais* y más allá de la racionalidad medios-fines del lucro (AT.298).

Adorno intenta sostenir una versió de l'autonomia estètica no metafísica basada en la història, a la vegada que intenta fer justícia al fet que la indústria de la cultura s'hagi apropiat de la major part de l'art com a mercaderia intercanviable. L'art no és tan sols el representant d'una praxi millor, sinó la crítica de la praxi com a autoconservació.



## Polifonia. Contrapunt

La nova música, com a negació de l'aparença, té tendència al coneixement. El subjecte de la nova música és el subjecte real emancipat abandonat al seu aïllament en la fase burgesa tardana. Aquesta subjectivitat real i el material que ella configura dona a Schönberg el cànon de l'objectivació estètica.

La polifonia es presenta com el mitjà més adequat per a la música emancipada. Una vegada caigudes, juntament amb la tonalitat, les convencions harmòniques de l'homofonia, els sons que formen els acords es justifiquen polifònicament. La dissonància mostra de manera articulada i complexa la relació dels sons que la conformen sense homogeneïtzar-los. El contrapunt permet la simultaneïtat de parts independents unides no coercitivament. El contrapunt permet el que A. Wellmer anomena «la unitat no coactiva d'allò múltiple»<sup>5</sup> que és essencial per a la dialèctica subjecte-objecte del pensament d'Adorno. De manera oposada al pensament conceptual, l'art efectua la síntesi no coactiva d'allò múltiple. «El concepto es el órgano del pensamiento y a la vez el muro que lo separa de lo que piensa; por eso niega ese anhelo» (ND.23). La dialèctica començava afirmant que els objectes són més que el seu concepte. La identificació deixa fora allò diferent, allò no idèntic que no suporta la síntesi. De la mateixa manera es presenta el sistema que és la forma d'exposició d'una totalitat fora de la qual no hi ha res: «el vientre hecho espíritu» (ND.33). La impossibilitat de trobar tipus de comunicació que es fessin càrrec de la irreductibilitat d'allò real condueix Adorno a una creixent convergència entre art i filosofia, així com a les constel·lacions de conceptes. La relació entre art i filosofia, entre harmonia estètica i veritat només pot sostenir-se dialècticament<sup>6</sup>. L'art i la filosofia comparteixen «la consciència de no identitat entre exposició i cosa». Ara bé, «la afinidad de la filosofía con el arte no le autoriza a tomar préstamos de éste [...] sólo la filosofía puede emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto» (ND.23). Aquesta tasca es presenta com a utopia: pensar amb conceptes allò que no és conceptual. El punt on realment coincideixen filosofia i música (i la música revela els secrets de l'art) és en aquesta expressió d'allò inexpressable. Això el duu a pensar la filosofia no com un desplegament en línia recta, sinó com una composició musical. És aquí on s'introdueix el contrapunt i la tècnica dodecafònica. La tècnica dodecafònica és contrapuntística pel seu origen, ja que totes les notes simultànies són independents pel fet mateix que totes són parts integrants de la sèrie. Schönberg deriva l'organització polifònica del material musical, no li imposa. El caràcter constructiu prové del caràcter documental de l'expressió. El vertader vehicle del caràcter documental de l'expressió és la dissonància.

«La técnica dodecafónica ha enseñado a pensar simultáneamente más partes independientes y a organizarlas como unidad sin la muleta del acorde»

5. Ibídem. p. 33.

6. G. VILAR. «Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía». A *Isegoría*, 11, 1995, p. 202.

(PNM.76). La missió del contrapunt no era l'addició integradora de les parts polifòniques, sinó l'organització de la música de tal manera que cadascuna de les parts contingudes fos vertaderament essencial. A la música de Schönberg desapareix la diferència entre allò essencial i allò accidental.

L'acció de compondre comença quan la disposició dels dotze sons està llista. Cada composició deriva d'una «figura fonamental» o «sèrie». Tota la composició està dominada per aquesta sèrie i es pot presentar de quatre maneres diferents: la sèrie original, la inversió (dels intervals), «el cranc» (a l'inrevés) i la inversió del «cranc». A més, poden formar-se derivacions que donen lloc a noves sèries però sempre relacionades amb la sèrie original. L'ús dels dotze tons (l'escala cromàtica) és conseqüència de l'aplicació màxima de les possibilitats. El fet que no es repeteixi cap so en una mateixa sèrie és conseqüència d'evitar la preponderància de cap nota de la sèrie, de manera que cap no es pugui concebre com a «fonamental».

La idea de la unitat no coactiva del que és múltiple significa per Adorno una racionalitat millor, no violenta, i s'emmarca dins el projecte de la «il·lustració de la il·lustració», de la «reflexió de la raó sobre si mateixa» exposat a *Dialèctica de la il·lustració*. L'atenció d'Adorno cap al que és no idèntic neix de la seva convicció, derivada de Marx i de Max Weber, que el món modern es caracteritza per la racionalització de tots els àmbits de la vida social.

Aquesta racionalitat millor de la qual és portadora l'art no situa l'artista en una posició privilegiada. Cap artista no està en condicions d'eliminar la contradicció entre art no encadenat i societat encadenada. L'única cosa que pot fer l'artista és contradir aquesta societat encadenada mitjançant l'art encadenat: «y hasta de eso debe desesperar». (PNM.87).

Aquest fet qüestiona la pròpia possibilitat de la nova música en la societat de masses. La veritat de l'art és la negació de l'acomodació. El rebuig de la nova música per part del consumidor de cultura és donat no perquè no l'entengui, sinó més aviat al contrari: «Esos hombres se oponen no porque no comprendan lo nuevo, sino precisamente porque lo comprenden. Lo nuevo revela, violentamente, con el engaño de la cultura de ellos, la incapacidad de afrontar la verdad, incapacidad que no es sólo ya individual» (PNM.87). I també a la introducció: «Las disonancias que le espantan hablan de su propia condición y sólo por esto le son insoportables» (PNM.15).

En això Adorno mostra certes semblances amb l'heroi tràgic d'*El naixement de la tragèdia*, de Nietzsche, que coneix la barbàrie acumulada de la història.

En la cultura organitzada, només l'art privat de funció té una funció. La seva funció és precisament la manca de funció. La planificació de tots els àmbits culturals condueix a assignar a l'art un lloc a la societat. Té una funció: la dispersió. La seva possibilitat d'existència passa per la seva no reducció a fet social.

### Caràcter enigmàtic. *Contingut de veritat*. Caràcter monadològic

L'art, com a mode de coneixement, implica un coneixement de la realitat. Emperò el seu caràcter cognoscitiu transcendeix «el coneixement de la reali-

tat considerada com a ser» (AT.337). El seu caràcter cognoscitiu és determinat pel seu «contingut de veritat» que conforma el seu caràcter enigmàtic.

«El caràcter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan» (AT.162). Cada obra representa un enigma que oculta la seva solució a la vegada que la mostra. La música és l'art on més es manifesta aquest caràcter. El caràcter enigmàtic és el que fa que l'obra no pugui respondre a cap funció determinada. Ni tan sols la comprensió de l'obra elimina aquest caràcter. La resolució de l'enigma passa per admetre la impossibilitat de resolució. La seva solució objectiva és el seu «contingut de veritat». Aquí ens trobam un altre cop la unió entre art i filosofia, ja que la solució de l'enigma només es pot aconseguir mitjançant la reflexió filosòfica. La filosofia és necessària per a l'art de la mateixa manera que l'art necessita interpretar-se. Tota obra es dirigeix a un intèrpret. No obstant això, el contingut de veritat no s'esgota en la idea ni en el seu concepte no es pot identificar. A causa de la seva realització, les obres d'art transcendeixen, perquè, malgrat que estan formades per materials sensibles, s'elevan per sobre d'aquests:

El hechizo que crea el arte al unir los 'membra disiecta' de la realidad procede de ella y lo convierte en la manifestación negativa de la utopía. La característica espiritual de las obras de arte es que son más que lo que en ellas queda organizado, y más que el mismo principio de organización, ya que, en cuanto organizados, consiguen la apariencia de lo no hecho. (AT.174)

El contingut de veritat que despleguen les obres d'art és el criteri de valoració sobre la veritat o falsedat d'una obra d'art. Aquest contingut coincideix amb la veritat filosòfica. Art i filosofia tornen a coincidir: «La genuina experiència estètica tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada» (AT.175). Això fa que l'art tenguí un moment universal que és el seu caràcter col·lectiu, la seva relació amb el no-jo: la societat.

Allò que es manifesta en l'obra d'art, en el seu elevar-se per sobre del subjecte, fa aparèixer la seva essència col·lectiva, la seva universalitat.

En l'obra d'art es dona la mediació entre el que és universal i el que és particular. Les obres d'art condueixen al que és universal pel seu propi principi de particularització. En contra dels clixés en l'anàlisi de les obres d'art, Adorno es dirigeix a l'obra concreta, a l'anàlisi immanent. L'aspecte universal no apareix en el particular com si aquest fos un exemple d'aquell, sinó que la força de l'obra particular inclou el moment universal: l'obra d'art és el seu lloc de mediació.

Per explicar aquest fet, Adorno recorre a la categoria leibniziana de mòndada. El caràcter monadològic de l'art el presenta com a cosa i com a «centre de força»: «Las obras de arte se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin embargo en su cerrazón lo que fuera existe» (AT.237). Les determinacions pròpies de l'obra d'art s'exterioritzen fora de la mòndada. La dialèctica entre el particular i l'universal s'efectua a l'obra d'art. Com al pensament en general, que aspira a la unitat d'allò que no és reduïble a unitat, el procés que

es dóna en l'obra d'art romp amb la invariabilitat de les categories universals: «Lo sustancial propio de lo universal en las obras de arte es su modificación en ellas» (AT.239). El particular, com a concret «sense finestres», desfà la connexió coactiva del concepte universalitzant mostrant la seva variabilitat i la mediació entre els dos moments.

El procés de mediació entre l'universal i el particular és anàleg al d'unitat i pluralitat: «Cuando esa unidad se hace estable, se pierde» (AT.246). Així com la unitat representa la violència cap a la multiplicitat i aquesta ha de resistir-se, l'obra d'art ha de respondre per una unitat més enllà d'aquesta alternativa entre l'universal i el particular. La mònada retirada en si mateixa representa a la vegada quelcom que encara no és: la utopia<sup>7</sup>. Això ens remet al contingut de veritat i al «més» que postulen les obres d'art: en el seu ser-hi impliquen l'existència del que no és existent.

La possibilitat que l'obra d'art constitueixi aquest «més» passa per una «segona reflexió» que es fonamenta en els conceptes. Per això els conceptes no s'han d'allunyar dels detalls (el que anomena «figures micrològiques»). Els conceptes constitueixen l'única oportunitat per desxifrar els enigmes de l'art que es presenten com a «constel·lacions» creades per la pròpia obra.

L'estètica no pot prescindir de les obres concretes, però, alhora, en ser per essència l'art més que el seu singular, ha de deixar-se explicar pel concepte.

L'art no pot sortir d'aquesta aporia: «La reflexión segunda se apodera de las formas de proceder —el lenguaje de las obras de arte en sentido amplísimo—, pero es una reflexión que apunta a la ceguera» (AT.44). L'obscuritat de l'obra ha de ser interpretada, però no s'ha de substituir per la claredat del que és sensible. L'aclariment racional sempre va acompanyat del perill de fer desaparèixer allò que cerca: la veritat. El caràcter utòpic de l'obra es manifesta en la presentació del que no existeix com si existís. Per aquest mateix fet es fa present la seva possibilitat.

## Regressió

Adorno presenta Schönberg com un músic progressista per excel·lència i Stravinsky com un músic regressiu. Aquesta distinció no es pot postular tan clarament avui dia, però per a Adorno resulta molt productiva. Albrecht Wellmer afirma que la frase que es podria escollir com a *motto* per a l'anàlisi d'Adorno és: «només les exageracions son vertaderes», frase que Adorno aplica a la teoria freudiana. El propi Adorno, a la introducció de *Filosofia de la nueva música*, citant Schönberg, afirma que «el camí d'enmig és l'únic que no duu a Roma» (PNM.11).

La contraposició entre Schönberg i Stravinsky mostra les seves diferents concepcions en relació amb la tradició, els mitjans i l'acceptació d'un determinat *statu quo*.

7. C.F. GEYER. *Teoría crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*, p. 158.

Un dels punts centrals de l'estètica d'Adorno, el de la duplicitat del fet artístic, no encaixa amb els esquemes tradicionals. La música tradicional es considera autònoma dels moviments socials. Per aquest motiu es converteix en ideologia, ja que s'afirma com un ser-en-si ontològic més enllà de les tensions socials. Per altra banda, la nova música ja no és ideologia en tant que en el seu aïllament (que és social) mostra el desordre social en lloc de presentar una humanitat ja realitzada: desfà l'engany d'una harmonia que s'ha fet insostenible enfront d'una realitat que camina cap a la catàstrofe. L'art progressista es mou en la perspectiva de la utopia i la redempció. El seu llenguatge és el llenguatge del sofriment: «El arte nuevo es tan abstracto como lo han llegado a ser las relaciones entre los hombres» (AT.49).

L'interès d'Adorno en aquest punt és mostrar la participació de l'art en la racionalització del món.

La música d'Stravinsky és, per a Adorno, el sacrifici a allò col·lectiu, on «l'horror es contempla amb certa complaença» (PNM.113). No es transfigura, sinó que apareix sense paliatius. És una música de renúncia: el jo ja no oposa resistència, sinó que desapareix enmig de la totalitat cega.

Les pretensions estètiques d'Stravinsky, juntament amb el seu ideal d'autenticitat i la seva concepció del creador com a artesà, són interpretades per Adorno com a «tretz sàdico-massoquistes» (PNM.126). La seva autenticitat es produeix negant el moment subjectiu que és tan important per a l'expressió objectiva. A Stravinsky s'adopta el punt de vista col·lectiu, el de la societat «integral i cega». L'autenticitat d'obres com *Historie du Soldat* o el *Sacre du Printemps* remetent a un món primitiu. La recaiguda en aquest representa, per a Adorno, un infantilisme.

En l'intent de recrear un estadi anterior, la música d'Stravinsky, substitueix el progrés per la repetició. Es limita al patrimoni musical heretat i el seu llenguatge es basa en les convencions.

Un dels punts destacats de la crítica adorniana és la constatació de l'afinitat d'Stravinsky amb la fenomenologia filosòfica. L'objectivitat d'Stravinsky s'aconsegueix eliminant la intenció, establint una relació directa amb el material musical. «Es indiscutible la afinidad con la fenomenología en ese momento. La renuncia a todo psicologismo, la reducción de todo al puro fenómeno, tal como éste se presenta, debe dejar abierta una región del ser indudable, "auténtico"» (PNM.112). Aquesta eliminació de la intenció no és possible, ja que la creació artística «consisteix precisament a donar importància a una cosa». «Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de las obras de arte y su clarificación racional: no sólo como fuerza que se mueve y organiza subjetivamente y después desaparece en la obra, sino también en su misma objetividad» (AT.201).

L'ideal estètic d'Stravinsky és la «realització indiscutible» (PNM.112). Sota la idea d'artesà, a la seva música, com a la de Hindemith, es troba el d'una organització total i racional de l'obra. La tasca de l'art progressista passa per acabar amb aquesta organització. La seva estètica, igual que la filosofia, és fragmentària (com ja indica el subtítol de *Dialèctica de la il·lustració*:

*Filosofia fragmentada*); l'organització total i racional és falsa, fruit del procés d'*Aufklärung*.

Mitjançant la demagògia tècnica «la barbarie se organiza como ordo» (PNM.152). A *Minima moralia* afirma: «Tarea del arte es actualmente introducir caos en el orden» (MM.236). La demagògia tècnica consisteix en la conversió dels mitjans en fins en si mateixos. És el que anomena «virtuosisme de la regressió». El seu efectisme pretén inculcar, mitjançant la tècnica, pensaments en la gent ignorant en música. L'autenticitat es converteix en propaganda de si mateixa.

Fins i tot el ritme, molt accentuat a la música d'Stravinsky, es troba separat del contingut. La seva construcció és incoherent. A Schönberg, la forma es troba íntimament lligada al contingut de l'expressió.

Stravinsky és el músic de la renúncia. A Schönberg, en el *shock*, el jo encara és amo de si mateix; a Stravinsky el jo ja no oposa resistència, se sacrifica a la totalitat col·lectiva. En la seva obra, l'individu gaudeix del seu propi aniquilament: «como filosofía implícita, Stravinsky se atiene al positivismo de Mach: el yo no puede salvarse» (PNM.131).

L'efecte de la seva música ha d'explicar-se antropològicament: com a auto-anul·lació. La seva obra està mancada de la dialèctica entre universal i particular. L'autenticitat s'aconsegueix negant el punt de vista subjectiu, subsumint-lo al col·lectiu.

L'engany de l'objectivisme consisteix en el fet que l'objectivitat que pretén no tolera l'expressió i, per tant, falseja el contingut real de l'art:

Hoy no hay ninguna música que no tenga en sí algo de la violencia del momento histórico y que, por tanto, no se resienta de la decadencia de la experiencia, de la substitución de la vida por un procedimiento de adaptación económica guiada por la violencia dominadora de la economía concentrada. (PNM.151)

Però els atacs d'Adorno a Stravinsky no són ni molt menys tan durs com els que dirigeix contra la «música lleugera». La seva música és regressiva a causa de l'excessiva acomodació, la seva manca de radicalisme, així com la restauració d'elements tradicionals. La música lleugera dona al públic el que ell cerca en una societat alienada: la dispersió que proporcionen melodies fàcils creades com a mercaderia a «empreses de composició musical» (Dis. 27), com Irving Berlin, Walter Donaldson i fins i tot Gershwin.

La música d'Stravinsky és una música que participa de l'*Aufklärung* tècnica: no fa front a l'alienació, sinó que l'oculta ingènuament. La seva música suposa l'esforç de convertir el llenguatge musical en un òrgan anterior al jo. Pretén reconstruir la prehistòria de la consciència gairebé científicament, emperò no aconsegueix transcendir la forma burgesa. L'estadi al qual vol accedir la seva música és anterior a l'esperit o, més aviat, prescindeix de l'esperit. Tracta els comportaments humans universalitzables només com a estereotip. En això consisteix l'anul·lació del jo.

La música de Schönberg es presenta com a «consciència del patiment». Stravinsky, al contrari, es presenta com a sedant: «acalla la angustia y refuerza la seducción» (PNM.134).

La mort de l'expressió la sotmet a la raó organitzadora. L'expressió, segons Adorno, sorgeix del dolor. Dolor que experimenta el subjecte en el seu xoc amb l'objecte. A Stravinsky desapareix l'expressió així com desapareix el xoc; ja no hi ha contacte entre subjecte i objecte:

La prohibición del 'pathos' de la expresión perjudica a la espontaneidad misma de la composición: el sujeto, que ahora musicalmente nada tiene que decir respecto de sí mismo, deja de «producir» en sentido propio y se contenta con el vacío eco del lenguaje musical objetivo, que ya no es el suyo. (PNM. 142)

La música d'Stravinsky es converteix en «música al quadrat», música sobre música. A l'escola de Schönberg el material musical es troba ja a l'obra mateixa. Stravinsky es basa en una altra música externa que és deformada de manera paròdica. La imitació de música anterior per deformar-la és inclosa per a Adorno en la tendència generada per la pressió civilitzadora que ja no tolera una «imitació amorosa». La música al quadrat imita maliciosament. A més, aquesta suposa un empobriment perquè queda lligada al model, ja no és lliure. No parteix d'un impuls natural, no desenvolupa les seves pròpies tensions i resolucions, sinó que «evita la discusión dialéctica con el decurso musical en el tiempo, discusión que representa la esencia de toda la gran música» (PNM.147).

D'aquesta manera la seva música aspira a presentar un moment estable i immòbil. Exempt de tota dinàmica, l'objectivisme es limita a la superficialitat de la façana. Els antagonismes que es presenten en la realitat no es deixen suavitzar com pretén Stravinsky: «Las obras de arte chirrían por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad» (AT.234).

El llenguatge d'Stravinsky obliga a la reconciliació dels oposats, i això és impossible. S'estalvia l'automoviment de la cosa i renuncia al desplegament de la veritat.

## L'envelliment de la nova música

Un parell d'anys després dels assajos recollits sota el títol *Filosofía de la nueva música*, Theodor W. Adorno pronuncia una conferència sobre l'envelliment de la música. Aquest envelliment s'ha d'entendre com una tendència que ell mateix ja reconeix als escrits sobre Schönberg, quan es refereix a les darreres composicions de l'escola dodecafònica. L'envelliment es mostra per la reducció de l'impuls dialèctic que abans reconeixia en la tècnica dodecafònica i l'adaptació d'aquest a l'àmbit social.

El moment de terror ha estat reprimit. A *Filosofía de la nueva música* afirma: «Las posibilidades de la música misma se han hecho inciertas. La amena-

za no el hecho de que ella sea decadente o asocial, como le reprocha la reacción, sino el hecho de que lo sea demasiado poco» (PNM.92). L'envelliment es constata en l'aparició d'aquestes composicions sota l'etiqueta de «dodecafonisme». La rigidesa i l'excessiva ortodòxia possibiliten aquesta classificació i aquest enclaustrament de la música dodecafònica de manera que ja és tolerada per la societat integral: «La técnica dodecafónica es tolerada como una ocupación privada de un grupo de especialistas que debe ser necesaria para la cultura de un modo no del todo claro, y abandonada en manos de los expertos» (Dis.165). Això és ben enfora de la perspectiva utòpica, de la *promesse de bonheur* que oferia l'art com a «forma de comportament» postulada per Adorno.

Però l'envelliment de la nova música no es troba simplement en la pèrdua de tensió, o més aviat la progressiva pèrdua de tensió és fruit d'un moviment que es troba ja en els principis del desenvolupament de la nova música. L'emancipació de les categories estètiques convencionals implicava, ja en l'espiritualització dels materials, uns materials que significaven ja quelcom per si mateixos. En els materials es troba contingut tot el procés històric. Els valors nous depenen, en part, de la tradició que rebutjaven o, més aviat, que negaven. Ara bé, el material no parla per si sol, sinó només en les «constel·lacions» en què queda instal·lat per l'obra d'art: aquest és el triomf de Schönberg.

L'envelliment de la nova música es deu a la pèrdua de la capacitat, si demostrada per Schönberg, de fer «esclatar» l'àmbit sonor mitjançant un element sonor. Aquest «esclat» és una de les característiques de l'art. En tant que l'art és manifestació, es troba orientat cap a la seva pròpia negació per la seva transcendència: «La dureza propia de la manifestación es la negación de la apariencia estética» (AT.118).

La rigorosa matematització de les composicions del darrer dodecafonisme condueix a un cert infantilisme en tant que pretén, amb aquesta, arribar a estructurar-se com un «en si» musical. D'aquesta manera degenera en fetitxe: «Obcecadamente se eleva algo hecho por el hombre a la categoría de protofenómeno, y se lo adora, culminando el caso auténtico del fetichismo» (Dis.179).

Aquest és un dels símptomes més evidents del seu envelliment. La música roman lligada a unes regles alienades que ja no són coherents amb el contingut de l'expressió. De la mateixa manera, desqualifica les pretensions de la música electrònica: «La impresión que causa en el oído es semejante a la que produciría la música de Webern falseada en un órgano de Wurlitzer» (Dis.181). Les noves experimentacions, tot i les seves bones intencions, no representen el que Adorno valora tant de l'art modern: la idea del «vòrtex que tot ho consumeix» (AT.38) ja no és aplicable a aquestes obres. Les innovacions formals de Schönberg no es poden separar de les seves conquestes. Els joves compositors dodecafònics no estan prou familiaritzats amb aquestes conquestes i simplement apliquen les regles dodecafòniques com els han ensenyat. Schönberg aconsegueix un estatus canònic establint un món d'imatges la coherència del qual no deriva del pensament o del llenguatge dominant de la societat en què viu. El caràcter experimental de les darreres obres de la nova música cristal·litza en espècies i atipus i es converteix en simple cas escolar.



En darrer terme, Adorno atribueix l'envelliment de la nova música a la tendència generada per la totalització social i l'organització de la cultura: «Los síntomas del envejecimiento de la nueva música son, socialmente, los de la atrofia de la libertad, los de la ruina de la individualidad, que los inermes y desintegrados individuos constatan por sí mismos, suscriben y repiten» (Dis.187).

L'interès per l'art autònom té un component polític de resistència cultural, ja que és l'únic àmbit que no obeeix a la pressió integradora de les forces econòmiques que, des de mitjan segle especialment, domina tots els àmbits de la cultura. Les úniques obres d'art possibles són les que experimenten l'espant de la «catàstrofe europea de la cultura». El món necessita l'art com a element corrector per superar la contradicció entre allò que és i allò vertader: entre l'organització de la vida i la humanitat. L'envelliment de la nova música representa l'envelliment de tota iniciativa lliure en el món políticament dirigit. Oblidar-se d'això és ja caure en la barbàrie: «Nadie cree ya en ello, el espíritu tiene rota la espina dorsal, y el que se niega a percatarse de este hecho y se comporta como si nada hubiera sucedido, ese tal se arrastrará, no andará» (Dis.189).

## Abreviacions

- AT. *Ästhetische Theorie/Teoría estètica.*  
 PNM. *Philosophie der Neuen Musik/Filosofia de la nueva música.*  
 ND. *Negative Dialektik/Dialéctica negativa.*  
 Dis. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten welt/Disonancias. Música en el mundo dirigido.*  
 MM. *Minima Moralia/Mínima moralia.*

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (1964). *Disonancias. La música en el mundo dirigido.* Madrid: Rialp.  
 — (1966). *Filosofia de la nueva música.* Buenos Aires: Sur.  
 — (1975). *Dialéctica negativa.* Madrid: Taurus.  
 — (1976). *Minima moralia.* Venezuela: Monte Ávila Editores.  
 — (1992). *Teoría estètica.* Madrid: Taurus.  
 — (1994). *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Trotta.  
 BOWIE (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estètica actual.* Madrid: Visor.  
 CABOT, M. (1997). *El penós camí de la raó. Theodor W. Adorno i la crítica de la modernitat.* Palma: Taula.  
 GEYER, Carl F. (1982). *Teoría crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.* Barcelona: Alfa.  
 GÓMEZ, V. (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno.* Madrid: Cátedra.  
 VILAR, G. (1995). «Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía». *Isegoría*, 11.  
 SCHÖNBERG, A. (1969). *El estilo y la idea.* Madrid: Taurus.  
 STRAVINSKY, I. (1977). *Poética musical.* Madrid: Taurus.  
 WELLMER, A.; GÓMEZ, V. (1994). *Teoría crítica y estètica. Dos interpretaciones de Theodor W. Adorno.* València: Universitat de València.