

Traduccions Theodor W. Adorno: Notas musicales (*Graeculus I*)¹

Traducción de:

Magdalena Dharandas Méndez y José M. García Gómez del Valle

Introducción del editor

Adorno, que desde su juventud hasta mediados de los años 30 había mecanografiado él mismo sus textos, comenzó a dictar casi exclusivamente sus trabajos a partir de 1937, después de que Gretel Karplus —quien posteriormente se convertiría en su esposa— emigrara junto a él; al principio tan solo a Gretel, después también a diversas secretarias. Por la misma época empezó a anotar en cuadernos —casi siempre en octavo menor— ocurrencias y pensamientos y, aunque con menos frecuencia, observaciones y vivencias en formulaciones iniciales consistentes a menudo solo en palabras clave. En los primeros años estos cuadernos representan una suerte de diario filosófico; más tarde Adorno recopiló en ellos también reflexiones y materiales con la vista puesta en los libros y ensayos proyectados o que se encontraban ya en proceso. Para dictar sus trabajos Adorno procuraba apoyarse en estos cuadernos de notas; no obstante, casi no adopta ni una sola frase sin modificar en las versiones dictadas y, aún menos, en las definitivas. En el legado de Adorno se conservan 45 de estos cuadernos que, con excepción de uno empezado ya en 1932, fueron escritos entre los años 1938 y 1969. Junto a los cuadernos conducidos cronológicamente, Adorno reservó otros a algunos trabajos mayores que planeaba escribir: así, por ejemplo, al libro sobre Wagner y a los trabajos que quedaron inconclusos sobre Beethoven y sobre la teoría de la reproducción musical. Por lo demás, se encuentran en ciertas ocasiones también anotaciones hechas por Gretel Adorno, que, no obstante, fueron dictadas por el propio Adorno.

Junto a los apuntes aislados y aquellos que vuelven a aparecer —aunque modificados— en sus trabajos concluidos, estos cuadernos contienen también direcciones y números de teléfono, fechas de compromisos y reuniones, así como otras anotaciones con un carácter banal similar. Obviando las referidas a tales asuntos arbitrarios, sus notas constituyen en relación con el resto de trabajos de Adorno —precisamente por su aparente falta de forma— una forma sui generis, no muy distinta en absoluto de los fragmentos de Novalis y Friedrich Schlegel, comparables también con los apuntes del legado póstumo de Nietzsche que han salido a la luz. El lector se topa en ellas con un autor que desconocía en esa faceta y que apenas esperaba encontrarse: más acá del trabajo y del esfuerzo del concepto, estos apuntes de Adorno —que no se esmeran casi por la comunicación, ni se preocupan por los posibles malentendidos— poseen una frescura y espontaneidad de la que carecen casi por completo sus obras autorizadas. En aquello

¹ Edición de Rolf Tiedemann por encargo del Archivo Theodor W. Adorno

que conservó exclusivamente para sí mismo, no tuvo que privarse de nada, tampoco de la manifestación abierta de emociones y afectos. Por lo demás, estos primeros esbozos de sus pensamientos muestran al filósofo, con reputación de difícil y complejo, igualmente capaz de un trato con el lenguaje completamente libre, desenvuelto y despreocupado; muestran su absoluta destreza con aquellas «palabras sencillas» que criticó tan enérgicamente donde las encontró elevadas a programa. No es del todo extraño toparse con borradores de una dulzura y sensibilidad que apenas conocen sus escritos y de las que, sin embargo, el individuo Adorno era perfectamente capaz. — Cuando el editor proyectó el plan de los escritos póstumos de Adorno (cf. Frankfurter Adorno Blätter I, p. 135), reservó a sus notas —por aquel entonces aún con el engañoso título de «Diarios filosóficos»— una sección propia. Una vez haya concluido la publicación de la totalidad de estos textos, apenas quedará excusa para no descubrir en ellos a Adorno como el gran escritor de fragmentos que también fue.

La selección que se da a conocer ahora contiene apuntes sobre música; sigue, por tanto, un criterio temático. El título «Graeculus» se tomó prestado de Adorno, que quería denominar de tal modo a una continuación planeada de sus *Minima Moralia* que habría tratado las «experiencias tras el retorno» del exilio. Bajo este título concebía una rehabilitación de aquellos Graeculi, de los «pequeños griegos» o «grieguecillos» de la Roma del s. I a. C. que fueron ridiculizados por Cicerón y Juvenal, porque habrían sabido parlotear sobre todo aquello que no entendían; un juicio que aún adoptó incluso Wieland. Por el contrario, Adorno quería poner en valor que fueron precisamente los Graeculi, en tanto que preceptores de los romanos pudientes, quienes transmitieron a estos la educación clásica. — Para contrarrestar una recepción que podría estar tentada de confundir estas notas aisladas con fragmentos trabajados a fondo —como los que se contienen en *Minima Moralia*— o incluso con aforismos, se ha añadido meticulosamente a cada texto fecha y procedencia.

Nota de las traductoras

La traducción que aquí se presenta recoge una selección de los fragmentos publicados por Rolf Tiedemann bajo el título «Graeculus (I). Musikalische Notizen» en el volumen VII de los Frankfurter Adorno Blätter. De estas anotaciones de Adorno se han escogido aquellas que tematizan la relación de música y filosofía (fundamentalmente las que explicitan su concepto de filosofía de la música y las adiciones a algunos de sus trabajos más significativos en este ámbito) y, con ello, las que guardan una relación más estrecha con el planteamiento propuesto por la revista. Las traductoras quieren agradecer la concesión del permiso para la publicación de esta traducción a la Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, propietaria de los derechos de la obra de Adorno, así como a los responsables de la edición original de estos fragmentos.

*

Música y filosofía son los intentos de decir lo indecible. Ambas son despliegues de esta paradoja. Ambas querrían redimir del concepto al lenguaje: la filosofía por medio de la autorreflexión del concepto, la música mediante la aconceptualidad. Sin embargo, la música también es lenguaje, dice más de lo que meramente es. Y conoce algo formalmente semejante a los conceptos. En esta idea ambas son idénticas. De ahí que su relación no

se reduzca a la de una mera analogía. La filosofía puede reconocer esta intención suya mediante su autorreflexión y, por tanto, también con los medios de la lógica, la cual es, ella misma, pensamiento. Sin embargo, en la medida en que ahí se construye de modo lógico precisamente lo que se sustrae a la lógica, no se puede proyectar sin más esta reflexión sobre ella. Aunque es posible comprender en términos lógicos la transición hacia la dialéctica, esta última no puede exponerse como caso especial de la lógica, puesto que la lógica se encuentra justamente bajo el hechizo que la dialéctica ha de romper. — La música lo tiene más sencillo porque de alguna manera puede fingir en ella misma, en el medio puro del espíritu, la identidad de lo no-idéntico (la música es un arte que finge, no que imita). Pero, con ello, determina este reino heredado del espíritu como *apariencia*, es decir, no lo equipara de modo *real* con lo no-idéntico; así puede prescindir del concepto como medio de identificación de lo real. Esta relación la conoce únicamente como sombra, como algo ello mismo espiritualizado, y, en consecuencia, sin la *resistencia* que la lógica dialéctica problematiza en el tránsito del fundamento a la existencia.

Julio de 1964; Cuaderno S, pp. 106 ss.

*

Ad lógica dialéctica y música: partir de la imposibilidad de la transformación de la lógica dialéctica en la discursiva, pues es el intento de expresar —con sus medios, pero contradiciéndola— lo que esta suprime en tanto que coagulada.

La lógica de la música es el modelo de una lógica dialéctica llevada a cabo en su medio particular.

Música e idealismo absoluto en su presupuesto estético. La libertad de lo no-idéntico, el material en tanto que «puesto». Sin embargo, ahí, en su propio entramado, reflejo del problema de la no-identidad. Mi libro sobre Mahler.

Aproximadamente mayo de 1960; Cuaderno F, pp. 121 s.

*

Para la filosofía de la música (¿para el texto de Celan?). A la música le es propia una trascendencia específica, un elevarse. En tanto que no localizable espacialmente de modo preciso, se sustrae al mundo cósmico. No está ahí y, sin embargo, está ahí — en el despliegue de esta contradicción de su fenomenología más elemental se constituyen todos los momentos de su esencia. Aunque no es cosa espacial alguna, está sujeta en razón de su temporalidad al *principium individuationis*. En eso se asemeja al alma. Al mismo tiempo, remite siempre al cuerpo, a lo espacial, y esto no la deja intacta. Está referida al todo espacial; tiene incluso cualidades espaciales como lo reverberante, fluctuante (¿una *relación* con el espacio, si bien negativa!), la procedencia, el registro. No es trascendente, pero trasciende.

1) Si realmente uno de los orígenes de la música es la *invocación*, ahí se encuentra ya la posibilidad de alcanzar lo que no está presente. Un lenguaje orientado hacia allí donde no se puede hablar, a costa del concepto. Invocación y oración quizás originariamente indiferenciadas.

2) Pero hay otro momento constitutivo que *no* lo es para algo distinto. El desprenderse de la mudez. Lo mudo es el mito, la angustia. El desprenderse en tanto que un conjurar, pero a su vez *semejante* a lo temido. La música es la imitación del escalofrío. Mímesis de alma e infinitud. En la música el alma toma consciencia de sí misma en tanto que infinita. El propagarse desde una interioridad ilimitada hacia la inmensidad.

La relación de ambos momentos encierra quizás la dialéctica entera de la música. El primero garantiza los componentes espaciales. Su acometida —el acto de violencia que la alcanza en su interior— es la imitación de lo espacial. Y, sin embargo, no se las apaña del todo sin él — porque ella misma también forma parte del espacio. Su paradoja: objetivar el tiempo sin espacializarlo.

Tarea central: encontrar el punto de coincidencia entre música y lógica y, a partir de ahí, separar la una de la otra. Como un árbol que se divide en dos.

Música en tanto que duplicación. Quien canta, no está solo. Escucha una voz, algo distinto, que, no obstante, es él mismo. Convertirse uno mismo en otro, desprenderse de sí. Ahí es posible encontrar una diversidad de momentos: el volverse contra la angustia (quien tiene angustia canta porque así ya no está solo) la relación *inmanente* con la especie. Colectivo como profenómeno.

En la música el solitario se determina como un sujeto y, al mismo tiempo, como otro sujeto. El hechizo que se rompe es igualmente el del mero ser-para-sí. la objetivación. En la duplicación, profenómeno de la reflexión —¡eco!—, el sujeto se objetualiza, se universaliza y, así, deviene por vez primera sujeto.

Primer esbozo 6.8.1962; Cuaderno N, pp. 7 ss.

*

Para la *filosofía de la música*. En la música culta desplegada la *identificación* se vincula al desarrollo, al todo. Corriente musical como corriente de la conciencia. El entusiasmo al comienzo de la *Heroica* tiene algo de: todo esto soy yo, en sentido bueno y fatal.

Aproximadamente agosto de 1962; Cuaderno N, p. 21

*

Escribir un trabajo: *Sobre el concepto de una filosofía de la música*. Idea fundamental: no puede consistir en la determinación de lo mentado por la música, o por una música, sino que toda composición es un modo de comportamiento de la experiencia espiritual objetiva, y esta tiene que ser nombrada. El sentido de lo compuesto como lo coagulado de este modo de comportamiento que hay que revelar. Formas y lo que llega a ser de ellas. — En el concepto de *contenido* musical, coincidencia con Schenker; citarlo. Filosofía de la música, no lo que la música realmente sea.

Aproximadamente noviembre de 1962; Cuaderno N, pp. 107 s.

*

Pieza central para el texto aún por escribir sobre una *filosofía de la música* (que habrá que unir al todavía pendiente sobre música y lógica dialéctica). La música es el ser-conmovido [*Angerührtwerden*], la experiencia inmediata de lo distinto, el escalofrío como un fenómeno a su vez intramundano, Mana como algo empírico. Ahí se encuentra su dialéctica entera. Puede ser esto porque, una vez en el mundo y no permaneciendo en su abstracción, tiene su propia ley, ha de determinarse a sí misma en tanto que algo a experimentar, hacerse «mundo una vez más» —uno reducido— (aún hay que ganar la *motivación* de esta dialéctica como algo central). Esto contraviene en cierto sentido el ser-conmovido, o bien lo hace dominable (Beethoven), lo convierte en *apariencia*. En el músico sometido a las condiciones de la división del trabajo el ser-conmovido se debilita: para quien está inmerso en ella, la música pierde su escalofrío o, más bien, este se seculariza, prosigue en la pureza de su formación inmanente. (A tener en cuenta: esto es cierto, pero aún no suficientemente concreto. ¿Qué queda del ser-conmovido y qué no? ¡Esto *debe* ser respondido!) — A partir de aquí, crítica central de la industria cultural musical y del jazz: aquella manipula y éste liquida inmediatamente el ser-conmovido, en lugar de superarlo de manera mediada. La música como cotidianeidad, como algo no diferenciado, es la negación de sí misma. *Nota bene*: el concepto del ser-conmovido es mimético, no psicológico: en él, ninguna diferenciación fija de sujeto y objeto. Algo de esto se conserva para *toda* música.

Aproximadamente agosto de 1968; Cuaderno Z, pp. 132 ss.

*

Tristeza de los carruseles vacíos: que la música del orquestrión —tal y como es explotada en los locales de alterne— aparenta siempre una *multitud*. Esta experiencia es de gran alcance para la filosofía de la música.

Septiembre de 1948; Cuaderno 13, p. 123

*

Adición a la Filosofía de la nueva música. En la pregunta por la expresión no se ha mencionado un momento dialéctico importante. El aumento de la expresión mediante la liberación de todos los momentos convencionales *no* se identifica simplemente con la psicologización. Más bien, cuanto más pura se muestra la expresión y más libre de todas las *convenciones expresivas* (como están desarrolladas, por ejemplo, en Wagner y Strauss), tanto más se topa la expresión con algo no-subjetivo —con la naturaleza. El sonido completamente puro del alma es al mismo tiempo el sonido de la naturaleza. Webern no es en absoluto un compositor «psicológico» como el Schönberg de la *Erwartung*, el Berg del *Wozzeck*. La inmersión absoluta en el resonar del silencio es el intento de encontrar el eco del lenguaje extrahumano— del de las cosas.

Aproximadamente febrero/marzo de 1949; Cuaderno 13, pp. 164 s.

*

Sobre el concepto del espíritu objetivo puedo aportar dos experiencias de primerísima mano. [...] En el segundo caso se trata de *mea res*. Nada puede ser más opuesto a la cultura monopolística de masas según su intención y su contenido explícito que la *Filosofía de la nueva música*. Pero Thomas Mann [en el *Doktor Faustus*] ha trastocado completamente el *sentido* por medio del montaje (y de ciertos desplazamientos de acento). En la medida en que se hace cultura de la cultura, todo se expone y neutraliza para la formación y se convierte en una parte constitutiva de aquello contra lo que se dirige, cayendo en el conformismo. Esto viene a confirmar lo que se dice en la introducción: que hoy nada, en sí mismo, a partir solo de su complejión, está inmunizado contra la absorción.

Aproximadamente marzo de 1949; Cuaderno 13, pp. 167 s.

*

Adición a la Filosofía de la nueva música. Una de las carencias del trabajo es que comprende el concepto de necesidad, de forma integral, de lógica de la composición, de manera demasiado primitiva – demasiado literal. Quizá el pecado de Schönberg consiste en que, tomando partido por una gran tradición que –pasando por Brahms– se remonta hasta Beethoven, adoptó este concepto en cierta medida de un modo demasiado material; es decir, lo identificó *inmediatamente* con el trabajo temático. Sin embargo, lo que impera en la obra de arte es mucho más la *apariencia* de necesidad que su realización fáctica, positivista. Quisiera intentar ilustrar esto. En el cuarteto para piano en sol menor de Mozart, una obra maestra, la entrada de las cuerdas en *piano* en el noveno compás produce la impresión de la más obligatoria continuidad sin estar mediada temáticamente (como, por ejemplo, ocurriría en Brahms); solo el contrapunto del piano en el décimo compás está ganado desde el motivo del consecuente del comienzo. Esta impresión tiene una serie de elementos más precisos:

1) Entrada del movimiento contínuo de corcheas: comienza a andar (se trata de un medio muy habitual y, por lo demás, también muy primitivo de la música «clásica»).

2) La *tónica* estaba hasta ahora ahí, en la posición del acorde tríada, tan solo como unísono. El *acorde* causa el efecto de cumplimiento, resolución.

3) Mientras hubo *acordes*, eran solo acordes de sexta o acordes de séptima en segunda inversión. Esto fortalece el efecto (2).

4) Hasta ahora hubo intervalos de segunda tan solo como «afirmación» (2, 4, 6) o en pasajes rápidos. Solo ahora aparecen constituyendo la melodía (esto, de nuevo, casi una receta clásica).

Probablemente se trate de relaciones semejantes a aquellas de la arquitectura del S. XVIII, donde dominan relaciones simétricas «obligatorias» *sin* necesidad constructiva en el más estricto sentido. Mi sospecha: que la contingencia aumenta cuanto más sólida llegue a ser la legalidad, es decir, cuanto más dispensa de la experiencia al sujeto. Por otra parte, Arnold Schönberg conservó precisamente tales medios en las obras dodecafónicas – pero, ¿es esto quizá algo accidental frente al trabajo dodecafónico? Habría que continuar persiguiendo este problema.

Aproximadamente agosto de 1949; Cuaderno 13, pp. 185 ss.

*

Complemento a *musique informelle*. — Significado de la ocurrencia como garantía de lo no arbitrario. El aferrarse de Schönberg a eso. — Lo que se pierde en la música como criterio es precisamente esto (Valéry). Falta de arbitrariedad vinculada al material *dado de antemano*. (Puente hacia el trabajo sobre Zillig).

Aproximadamente agosto de 1962; Cuaderno N, p. 27

*

Música y pintura. Adición importante. La escritura mensural se ajusta cada vez menos a la diferenciación de la música. Con ello, la escritura se hace cada vez más neumático-mimética: imitación de la música. Pero precisamente este momento la acerca a lo gráfico. Para la fundamentación técnica de la convergencia.

Aproximadamente agosto de 1964; Cuaderno S, pp. 124 s.

*

Como complemento a los «Criterios». La vieja y la nueva música idénticas desde un punto de vista más esencial. [...] La tesis schönbergiana de que la tonalidad es un medio para la exposición de la coherencia. Pero desde la *actualidad*, bajo la perspectiva de la *separación* de espíritu y material. En el pasado, «sustancial», es decir, condición de la producción al igual que de sus medios. Con ello, la tesis de Schönberg solo es correcta a medias. — Se encuentra en «Gesinnung und Erkenntnis», *Jahrbuch der U.E.*, 1926. Respecto a esto: la afirmación de Beethoven sobre bajo continuo y catequismo.

Aproximadamente agosto de 1957; Cuaderno C, p. 43

*

En la «Función del contrapunto» me faltó lo decisivo: exponer concretamente la tesis de cómo el contrapunto produce la *forma*. Habría que llevarlo a cabo a partir del Tercer o Cuarto Cuarteto de Schönberg.

Enero 1961; Cuaderno I, pp. 34 s.

*

Es muy característica de Schönberg la tendencia a comprometer gravemente las propias obras por medio de algún rasgo, incluso a desactivarlas en la medida de lo posible o, al menos, hacer imposible su ejecución (de hecho, constantemente tiene la inclinación a sabotear sus ejecuciones). En el *Pierrot* es la desagradable «voz hablada»; en *Die glückliche Hand*, en *Die Jakobsleiter*, «*Von heute auf morgen*» los textos diletantes y ridículos; en el Concierto para violín la acumulación de lo aún por realizar. Incluso una de las obras más drásticas, la Primera Sinfonía de Cámara, es puesta en peligro por el reparto desequilibrado. Excepción: los cuartetos y obras para piano, también el Concierto para piano. Ningún otro compositor significativo había mostrado antes esta tendencia. Esta,

hasta la metronomización, indicaciones imposibles de ejecutar, etc., viene mediada por la testarudez y la obstinación. Pero, ¿qué se oculta detrás de esto? Tal vez la consciencia crepuscular de la infantilidad bárbara de la escucha acústico-memorística de la música misma. Para él, la música que se escucha vendría a sonar ya como lo hace para un adulto corriente la lectura en voz alta de prosa, la petulancia de los discursos, etc. Contra esto eleva su protesta y exige básicamente la imaginación musical exacta que la lectura requiere desde tiempos inmemoriales. Tal vez la música realmente liberada es solo la imaginada y Schönberg, como heredero de Beethoven, también lo sea de su sordera. *Nota bene*: para esto, Serenata: guitarra y mandolina.

Nota bene: en un encuentro a mediados de agosto de 1944 A. S. me dio la impresión de tener dificultades auditivas.

Mayo/junio de 1944. NB agosto de 1944; Cuaderno 13, pp. 32 s.

*

El arte es la conciencia de la debilidad.

Aproximadamente agosto de 1949; Cuaderno 13, p. 187

*

Sobre la relación con el texto. La música viene en auxilio del poema en su falibilidad. — No duplica su contenido, sino que habita en sus intersticios. — Redime al poema del resto de su sentido. — Lo interpreta y lo expone de la misma manera en que es expuesta toda buena música. — Lo realiza: por ejemplo, la dinámica latente en los versos aparentemente estáticos de Trakl. — Ella debe al poema su tejido, la estructura subcutánea. Llega a ser tanto más autónoma, más configurada en sí misma, cuanto más se confía al poema. — Todos los impulsos que recibe del poema se transforman en categorías formales y estas reflejan a su vez al poema. — La música no agota el poema: este se disuelve en ella. — En la música, el poema se convierte en su arquitectura. — La unidad de música y poema es la voz y su entonación. — La música que ignora el poema es tan mala como aquella que lo psicologiza. — Cuando un poema de George conjura la canción popular, se convierte en ella mediante la música. — El miedo de los poetas ante la música es el miedo ante el incesto. Pero esto es algo que no preocupa a ninguno de los hermanos enamorados.

5.10.1959; Cuaderno E, pp. 130 s.

*

Ad material musical: Tesis principal: La música consiste en intervalos, no en sonidos

Aproximadamente junio de 1960; Cuaderno F, p. 135

*

El problema actual es claramente el de la *mediación*. Por un lado, el todo está mal concebido. Por otra parte, se opera con «sonidos», es decir, valores individuales que son asignados renunciando no solo a su conexión, sino a toda *línea* y toda tendencia. Atomización y esquematización se corresponden. — *Ninguna* de las piezas de Múnich me satisfizo y, sin embargo, se ha de estar a favor de ellas.

Aproximadamente abril 1964; Cuaderno S, pp. 51 s.

*

Impresión fundamental en el estudio electrónico: la más extrema diferenciación (en multitud de direcciones, como en un continuo infinitamente libre), al mismo tiempo que primitivismo, empobrecimiento de los resultados, homofonía, ninguna línea, ninguna polifonía, ninguna transición compositiva. La música conformada aún solo de sonidos, bloques, aunque *en sí mismos* muy diferenciados tímbricamente, pero un atrofiarse de otros elementos de la música, empobrecimiento. Lo insatisfactorio del argumento de que históricamente un elemento siempre se desarrolla a costa de otros. La historia más reciente no ha tolerado precisamente esto. Se produce una regresión.— Me siento completamente desamparado y tonto frente al manejo de estos materiales y, al mismo tiempo, lo percibo como algo infantil. Múnich.15.IV.64

15 de abril 1964; Cuaderno S, pp. 51 s.