

Universitat Oberta de Catalunya

Estudis d'Humanitats

**Treball final de carrera**

Curs 2006/2007 (2)

# **La música de Beethoven en el pensament estètic d'Adorno**

Juny de 2007

Alumne: **Josep Custodio de Alba**

Consultor: **Miquel Montserrat Capella**

© Josep Custodio de Alba

*Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor o dels límits que autoritzi la Llei de Propietat Intel·lectual.*

# Índex

Introducció .....	4
Objectiu del treball .....	5
1. La teoria crítica i el pensament musical d'Adorno .....	7
1.1. Sobre la filosofia adorniana en general i sobre la teoria crítica .....	7
1.2. Sobre l'impacte de la indústria cultural i la comunicació de masses en la música i sobre el problema de la nova música .....	8
1.3. Sobre les relacions entre música i societat .....	10
1.4. Sobre la música com a llenguatge i sobre la dialèctica entre el general i el particular .....	12
2. La concepció estètica d'Adorno .....	14
2.1. Duplicitat de l'obra d'art en tant que figura autònoma i fenomen social; la seva historicitat interior .....	14
2.2. La modernitat i la idea de progrés en l'art .....	15
2.3. Mediació subjectiva de l'art .....	16
2.4. Dialèctica entre el moment expressiu i el moment constructiu .....	17
2.5. El contingut de veritat de les obres d'art i la seva perdurabilitat .....	18
2.6. Sobre el concepte d'art .....	19
2.7. Dialèctica entre el general i el particular; entre els elements primordials i el tot; entre allò harmònic i allò heterogeni; entre unitat i multiplicitat .....	20
2.8. La racionalitat i la logicitat en les obres d'art .....	22
2.9. L'art com a llenguatge; caràcter enigmàtic de l'obra d'art .....	23
2.10. L'objectivació de l'obra d'art; l'art com a aparició .....	24
2.11. Els moments espiritual i sensorial de l'art .....	24
2.12. Unitat en tant que forma; forma i contingut; el material i la tècnica en l'obra d'art .....	25

3. Interpretació adorniana de la música de Beethoven .....	28
3.1. La funció de la tonalitat en la música de Beethoven .....	29
3.2. La forma en la música de Beethoven .....	31
3.3. Dialèctica entre singularitat i totalitat en la música de Beethoven .....	34
3.4. Caràcter social de la música de Beethoven .....	36
3.5. Sobre la periodització de la música de Beethoven i la seva relació amb el temps .....	39
3.6. Interpretació estètica de l'últim Beethoven .....	42
3.7. Humanitat, desmitologització i reconciliació amb la natura en la música de Beethoven .....	46
3.8. La veritat i la falsedat de la música de Beethoven; el problema de la recapitulació .....	47
Conclusions .....	50
1. Una obra inacabada .....	50
2. Beethoven, una filosofia de la música .....	54
Annex: Recull terminològic .....	57
Fonts bibliogràfiques i d'informació .....	61

En el teclat de cada piano hi ha tota l'*Appassionata*; el compositor només ha de treure-la, però per a això fa falta Beethoven.

Theodor W. Adorno  
*Teoria estètica* (v. bibl., p. 358)

## Introducció

Theodor W. Adorno (1903-1969), a més de filòsof i sociòleg, va ser també un excel·lent musicòleg. Va estudiar composició a Viena, amb Alban Berg. Els textos que va dedicar a la música —en especial a la música contemporània— són un referent important en el pensament musical actual. La diversitat de camps que Adorno conreà respon a la idea que tant l'art com la ciència i la filosofia mostren aspectes de la realitat irreductiblement diferents i simultàniament vàlids.

Aquests són els trets principals del seu pensament musical:

- El valor estètic no és una cosa afegida o superposada al valor comunicatiu i social del llenguatge musical, sinó que és un fet social per si mateix. Entre la música i la societat no es dona una relació de causa a efecte. La música no és un mirall de la societat. L'obra musical autèntica i autònoma, però, tampoc realitza un valor estètic al marge de la societat, sinó que representa un valor en oposició a ella. Com més autònoma és la música respecte dels imperatius socials o institucionals, amb més precisió descriurà els conflictes de la societat en els quals treballa l'artista.
- La resposta al problema de determinar si la música és expressiva o de si el seu valor és únicament formal no pot ser més que dialèctica. La música és quelcom semblant al llenguatge, però no és un llenguatge: mancada de tot pensament, seria l'equivalent acústic del calidoscopi; i al contrari, com a pensament absolut, deixaria de ser música i esdevindria impròpiament llenguatge. Aquesta tensió dialèctica en què viu la música es reflecteix en les vicissituds històriques. Els elements expressius assoleixen un significat només quan són assumits dins d'una estructura discursiva de complexes interrelacions. La tasca del filòsof de la música consisteix a explicar la 'sintaxi interna' d'aquesta estructura.

Els primers textos d'Adorno sobre Beethoven són de 1934. En 1937 comença a projectar “una obra filosòfica sobre Beethoven”, segons les seves pròpies declaracions. Les primeres anotacions per a aquesta obra són de 1938. En 1948 publica un assaig que el va fer famós, *Filosofia de la nova música* (en aquesta obra s'ocupa de la música contemporània i, principalment, dels seus dos elements antagònics més exemplars: Schönberg i Stravinsky). En 1956 deixa d'escriure notes per a l'obra sobre Beethoven amb l'assiduïtat amb què ho havia

fet fins a aquell moment. En 1964 escriu que la redacció encara no havia estat possible perquè la interpretació filosòfica que pretenia fer de la música de Beethoven fracassava una i altra vegada davant la *Missa Solemnis*. Poc abans de la seva mort, torna a parlar de *Beethoven. Filosofia de la música* com de l'últim llibre d'una sèrie de vuit que desitjava completar (vuit llibres més, als 65 anys!). Finalment, mor sense ni tan solament arribar a començar una redacció coherent de l'obra.

En 1993 es van publicar les anotacions d'Adorno sobre la música de Beethoven, juntament amb altres textos sobre música que sí que va arribar a desenvolupar. En 1964, Adorno va anomenar aquests textos com a “pagaments a compte” del seu llibre sobre Beethoven.

### **Objectiu del treball**

El treball pretén dilucidar diverses qüestions sobre la interpretació adorniana de la música de Beethoven: hi ha una interpretació consistent de la música de Beethoven en Adorno? Quins són els principis bàsics d'aquesta interpretació? Quines raons podrien explicar les dificultats que troba Adorno per assajar i tancar aquesta interpretació sistemàtica de la música de Beethoven? Com s'articula de manera coherent aquesta interpretació amb la seva filosofia de la música i, en general, amb el seu pensament filosòfic?

L'objectiu és doble: 1) una reconstrucció interpretativa del pensament estètic d'Adorno sobre la música de Beethoven; i 2) una valoració de la pretensió adorniana de fer de la interpretació estètica de Beethoven el punt de partida de la seva filosofia de la música. Encara que Adorno no va arribar a donar unitat a les seves anotacions i a desenvolupar un concepte global, partint de l'anàlisi d'aquestes anotacions es pot arribar a reconstruir el seu pensament sobre la música de Beethoven. El llibre d'anotacions (Theodor W. Adorno, *Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos*, Madrid: Akal, 2003) és, per tant, el nucli de la recerca. Confrontarem les notes d'Adorno amb els altres textos que el filòsof sí que va acabar sobre la música de Beethoven i sobre la música en general; i les contextualitzarem en el marc de la seva concepció estètica general —que apareix a *Teoria estètica*, obra també inacabada (va morir just abans de la darrera redacció)—, establint en quin sentit les notes resulten congruents, estenen i matisen aquesta concepció.

Per a la consecució dels objectius proposats hem estructurat el treball en tres capítols: en el primer i el segon examinarem respectivament el pensament musical d'Adorno i la seva concepció estètica general; i en el tercer dilucidarem les tesis generals del seu pensament

sobre la música de Beethoven i esbrinarem com, a partir de la interpretació estètica de la música d'aquest compositor, Adorno pretenia bastir la seva filosofia de la música —i, per extensió, la seva concepció estètica general. Procedirem, per tant, del general (concepció general estètica i musical) al particular (la música de Beethoven), per invertir després el procés. Procedint d'aquesta manera volem palesar la idea, tan reiterada per Adorno, que només és possible determinar l'art mitjançant els seus moments, i no de cop. I quin moment, irrepetible, el de la música de Beethoven! I quina conjunció, extraordinària, la d'aquesta música i el pensament d'Adorno!

Amb la intenció de facilitar la lectura del treball, hem afegit un annex on s'expliquen alguns dels termes o conceptes especialitzats que apareixen al llarg del text.

## **1. La teoria crítica i el pensament musical d'Adorno**

La vocació d'Adorno com a músic, a la qual mai no va renunciar, ens mostra la cara més creativa del filòsof. La mare i la tia d'Adorno<sup>1</sup>, totes dues cantants d'òpera, es van fer càrrec de la seva formació musical durant la seva infantesa. Posteriorment, a la Universitat de Frankfurt, a més dels estudis de filosofia, sociologia i psicologia, Adorno també va estudiar música. Va començar a escriure diversos assaigs de crítica musical i, per un temps, va considerar seriosament la possibilitat de dedicar-se a la música com a compositor i crític. En 1925 va viatjar a Viena, on va estudiar composició amb Alban Berg i va freqüentar els altres dos compositors capdavanters de la Segona Escola de Viena, Anton Webern i Arnold Schönberg. Les teories d'aquest últim sobre l'atonalitat van ser fonamentals per a la seva formulació de la idea de la nova música, que va desenvolupar en molts dels seus assaigs. L'Escola de Viena també va influir en les seves composicions musicals, les quals es mouen dins dels seus paràmetres. El seu concepte de la nova música, però, no era compartit pels protagonistes de l'Escola de Viena, raó per la qual Adorno va decidir finalment abandonar la seva carrera musical.

### **1.1. Sobre la filosofia adorniana en general i sobre la teoria crítica**

No és senzill reconstruir el pensament musical d'Adorno. Encara que els seus plantejaments no es poden adscriure a cap corrent concret de pensament, s'hi reconeixen diferents models ideològics, com el del hegelianisme, el del marxisme, el de la psicoanàlisi i el de la fenomenologia. El seu pensament s'emmarca dins de la teoria crítica desenvolupada per l'Escola de Frankfurt, sobretot per Horkheimer, però també per Marcuse. Els teòrics de la teoria crítica parteixen de la crítica política i social de Marx. S'oposen radicalment a la teoria tradicional, que impregna el pensament modern occidental tant en el seu vessant empíric i científic com en l'idealista. Per contrast amb aquests dos models, caracteritzats pel fet de procedir linealment a partir d'unes premisses postulades arbitràriament o fruit de l'observació, la teoria crítica parteix de la consideració del condicionament social de qualsevol pensament o acció humans. Considera insuficient, per tant, el coneixement de l'home i de la societat derivats de la teoria tradicional, coneixement que inclou en un esquema més ampli, i s'oposa

---

<sup>1</sup> A la bibliografia hi ha recollida una biografia molt interessant d'Adorno escrita per Stefan Müller-Doohm.



sistemàticament a les formes d'organització i de pensament acceptats socialment. Afirmar que les ciències no estan lliures de judicis de valor, com el de la conveniència de dominar la naturalesa mitjançant la tecnologia, judicis de valor que han de desemascarar-se i exposar-se a la crítica. Encara que eliminin nocions marxistes com la de "consciència de classe", perquè no representen ja realitats, el camí que segueixen és el del materialisme dialèctic. Va ser, però, davant les limitacions del marxisme en la interpretació de la irracionalitat en la societat capitalista contemporània que Adorno va incorporar Freud a la seva teoria crítica. Des del primer moment va ser partidari de la psicoanàlisi.

Adorno pretenia salvar la filosofia de la seva disgregació en ciències particulars, ocasionada pels cops donats pel materialisme i l'existencialisme a la metafísica. Per dur a terme el seu propòsit va emprar un estil fragmentari. És il·lustrativa d'aquest estil i del seu pensament en general l'explicació d'Adorno dels problemes que va haver d'afrontar en la redacció de la *Teoria estètica*, explicació així mateix interessant perquè ens fa més intel·ligible la frustrada redacció de l'obra sobre Beethoven: «En treballar se m'imposen des del *contingut* dels pensaments certes conseqüències per a la forma que jo esperava, però que em sorprenen. Es tracta simplement del fet que del meu teorema que en filosofia no hi ha res "primer", se segueix que no es pot construir un nexa argumentatiu seguint els passos habituals, sinó que cal muntar el tot a partir d'una sèrie de complexos parcials que tenen el mateix pes i estan ordenats de manera concèntrica, en el mateix nivell; la seva constel·lació, no la seva successió, ha de produir la idea»<sup>2</sup>.

## **1.2. Sobre l'impacte de la indústria cultural i la comunicació de masses en la música i sobre el problema de la nova música**

Adorno va dedicar una atenció especial a la sociologia de la música i als lligams dialèctics de la música amb el món de la ideologia<sup>3</sup>, evitant aquell sociologisme fàcil que considera que l'obra d'art no és més que el reflex superestructural de l'estructura econòmica de la societat. Les seves anàlisis parteixen sempre de l'obra en si i de la seva estructura musical, a fi de

---

<sup>2</sup> Rolf Tiedemann, l'editor de la *Teoria estètica* d'Adorno, incorpora aquest comentari en l'epíleg de la seva edició d'aquesta obra (v. bibl., p. 482).

<sup>3</sup> Enrico Fubini ha tractat aquest aspecte del pensament d'Adorno en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (capítol 15: *La estética y la sociología de la música*), juntament amb el pensament d'altres pensadors del segle XX que han dedicat la seva atenció a diversos aspectes de la sociologia de la música. Els continguts del present capítol procedeixen en bona part d'aquesta font, en concret de les pàgines 413 a 424 de l'edició detallada a la bibliografia.

concretar com en ella pren forma la ideologia. Sempre, però, sense comprometre l'autonomia de l'obra, encara que aquesta sovint es contradigui amb el caràcter social de l'art. Aquesta contradicció “dialèctica”, amb la qual s'evidencien les fractures que es donen entre el pensament i la realitat, és un dels trets més característics de la musicologia adorniana i de la seva concepció de l'art en general. Adorno pretén corregir d'aquesta manera la tendència de la musicologia oficial, que sempre s'ha mostrat “més interessada per qüestions històriques i biogràfiques que per la cosa en si”<sup>4</sup>.

Quan Adorno va emigrar a Amèrica (1938-1949), va participar en el treball col·lectiu anomenat *Princeton Radio Research Project*, treball sociològic i musicològic al voltant del caràcter que adopta la comunicació musical a través dels aleshores nous instruments radiofònics. Els seus estudis es van centrar en l'impacte que la indústria cultural i la comunicació de masses exerceixen sobre la producció, l'audició i la fruïció musical. Adorno qüestiona els mètodes d'indagació sociològica basats en estadístiques i qüestionaris, els quals representen una metodologia ingènuament científica. Pensa que la veritat és sempre fruit d'una mediació i mai una dada immediata que pugui ser revelada per estadístiques elaborades a partir de formularis que recullen afirmacions d'un públic mitjà. Els estudis d'Adorno constaten la desvirtuació del missatge artístic. Parla de “cosificació de l'art”, en haver-se convertit aquest en un producte mercantil, i ens alerta de la neutralització de la cultura: “Els constructes espirituals han perdut el seu lligam perquè s'han després de tota possible relació amb la pràctica social i s'han convertit en allò que l'estètica els ha considerat posteriorment, objectes d'intuïció pura, de mera contemplació. Com a tals acaben per perdre també la seva pròpia serietat, la serietat estètica; amb la tensió entre ells i la realitat també s'esvaeix el seu contingut de veritat artístic”<sup>5</sup>.

En 1949, Adorno publica l'assaig *Philosophie der neuen Musik*<sup>6</sup>, en el qual reelabora les tesis expressades anteriorment, encara que en comptes d'ocupar-se de dels problemes inherents a la naixent indústria cultural se centra en la nova música. Adorno considera que la música més avançada produïda en una cultura és, alhora, una crítica social i una descripció estètica de la societat que l'ha produït. Davant l'aïllament social de la nova música, dirigida més a una intel·lectualitat que no pas a la massa, pensa que aquesta només podrà perdurar mentre sigui

---

<sup>4</sup> Conferència radiofònica improvisada amb exemples musicals; Norddeutscher Rundfunk d'Hamburg, 1966. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 167).

<sup>5</sup> Th. W. Adorno, *Moments musicaux*, Gesammelte Schriften, vol. 17, p. 145 i ss., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 130).

<sup>6</sup> Edició en castellà: Theodor W. Adorno, *Filosofia de la nueva música*, Madrid: Akal, 2006.

avantguardista. En la societat capitalista avançada l'única via de supervivència de què disposa la música consisteix a ser l'antítesi de la societat, conservant d'aquesta manera la seva veritat gràcies a l'aïllament. Precisament això, però, la torna àrida. Les formes i el material reflecteixen la descomposició d'una època que no se sap donar unitat a si mateixa. Els moments expressiu i comunicatiu de la música s'autodestruïen, a causa del fet que la societat de masses industrial comercialitza tota forma de comunicació, alienant-la i transformant-la en una cosa, en un producte de canvi, en un fetitxe. En aquesta situació, a l'artista no li queda més remei que renunciar a una comunicació que s'ha tornat trivial; l'aïllament i el silenci són les úniques vies possibles si vol conservar en la seva obra el caràcter de veritat o si vol, com a mínim, testimoniar l'angoixa en la qual viu l'home contemporani.

### **1.3. Sobre les relacions entre música i societat**

L'obra tradicional del món precapitalista també revela, si se l'examina, les seves fractures, encara que dissimulades pel revestiment del classicisme. Per a Adorno, des de l'inici de l'època burgesa tota la música seriosa es va complaure a dissimular aquesta unitat com si fos perfectament compacta i a justificar, a través de la seva pròpia singularitat, les lleis generals i convencionals a les quals estava lligada. Adorno pensa que l'art clàssic, amb les seves formes tancades, la seva perfecta coherència formal i les seves convencions vinculants que el fan previsible a través de la lògica i la naturalitat del sistema tonal, no és més que una aparença que l'art burgès es procura a si mateix per fingir una situació d'estabilitat que, en el fons, constitueix tan solament una aspiració, ja que, en definitiva, aquest art es troba constantment amenaçat per forces disgregadores que l'empenyen sense aturador.

Contràriament al plantejament defensat per la sociologia tradicional de la música d'ascendència positivista, que tendeix a deixar de banda el problema de la valoració estètica, confiant-lo a un tipus de crítica que es troba sempre fora del veritable àmbit científic de la sociologia, Adorno va fer d'aquest problema el centre de tota la seva sociologia de la música. El valor estètic no és quelcom que s'afegeixi o se superposi al valor comunicatiu i social del llenguatge musical, sinó que és un fet social en si mateix. D'aquí que el discurs d'Adorno no pugui ésser sociològic sense ésser, al mateix temps, crític i axiològic: crítica social i crítica estètica s'impliquen recíprocament en un subtil joc dialèctic. Adorno abandona així la tendència de la sociologia de la música a reduir aquesta a un subproducte de la societat.

Entre la música i la societat no es dona una relació de causa a efecte. La música és un fet social i, per tant, no hi ha cap separació entre allò extraartístic, és a dir, l'element social, i allò artístic, esvaint-se d'aquesta manera la pretensió d'objectivitat de la sociologia empírica i científica. Adorno no es qüestiona el problema de les relacions entre la música i la societat sinó, més aviat, el problema de la funció que la música exerceix dins de la societat, que en cap cas es tracta d'una funció preestablerta. La música no és un mirall de la societat; en realitat, manté una relació tant més directa amb la societat com menys autèntica sigui. Això no significa que l'obra autèntica defugui l'anàlisi sociològica o que no estableixi una relació amb la societat, sinó que, en ésser autèntica, torna aquesta relació molt més problemàtica i dialèctica. L'obra musical autèntica i autònoma no realitza un valor estètic al marge de la societat, sinó que representa prioritàriament un valor en oposició a la societat constituïda.

L'obra no és llavors, la simple continuació de la societat a través d'altres mitjans; tampoc la societat no es converteix directament en quelcom visible gràcies a la música. La música i la societat es troben mediatitzades l'una per l'altra, i la tècnica és el *tertium comparationis*. "L'apropiació de tècniques establertes per part del subjecte espontani treu a la llum sobretot les deficiències d'aquestes. El compositor que tracta de corregir això plantejant problemes precisament definits des del punt de vista tecnològic es converteix alhora, gràcies a allò nou, a l'original de la seva solució, en l'executor de la tendència social"<sup>7</sup>. En tota música, en la seva connexió estructural interna, es manifesta en qualitat d'antagonista la societat en la seva totalitat. La música autèntica, com qualsevol art autèntic, "o és un criptograma de l'oposició que es dona, sense reconciliació possible, entre el destí de l'individu i el de la humanitat, o un símbol de la connexió, en qualsevol cas problemàtica, que es dona entre els antagònics interessos individuals i una totalitat, o, en fi, un símbol de l'esperança d'una conciliació sincera; davant tot això, les realitats momentànies que es corresponen amb les composicions individuals són secundàries. La música té molt a veure amb les classes socials, en la mesura que en ella s'imprimeix a fons la relació de classes. [...] Ja vingui assumit l'antagonisme per la música de forma pura i directa, ja vingui simbolitzat per ella, la música conté, en menor o en major quantitat, "ideologia" segons el grau de consciència objectiva [implícit en ella]"<sup>8</sup>. Adorno està ben lluny de concebre la música com el reflex passiu d'un estat de fet. En la seva relació dialèctica amb la realitat, "l'art no ha de garantir o reflectir la pau i l'ordre, sinó que ha

---

<sup>7</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música*, Gesammelte Schriften, vol. 14, 3ª ed., p. 410 i ss., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 49).

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 1962. Citat per Fubini (v. bibl., p. 420) a partir de l'edició italiana: *Introduzione alla sociologia della musica*, Torí, Einaudi, 1971, pp. 83-84. V. n. 7.

de forçar l'aparició de tot el que es va quedar sota la superfície, resistint així l'opressió d'aquesta, de la façana"<sup>9</sup>.

La llei social produeix la formació d'esferes amagades entre elles. En qualsevol esfera, "la llei de la totalitat apareix de nou com la llei mateixa: el seu desxiframent concret en la música és una tasca essencial de la sociologia d'aquesta. Mentre que, a causa de tal independització de l'esfera musical, els problemes del seu contingut objectiu no es deixen transformar immediatament en problemes de la seva gènesi social, la societat en tant que problema —en tant que suma dels seus antagonismes—, es filtra en els problemes, en la lògica de l'esperit"<sup>10</sup>. En tant que totalitat dinàmica, no en tant que sèrie d'imatges, la música es converteix en teatre intern del món. Socialment, la música és tant més vertadera i substancial com més s'allunya de l'esperit del temps oficial. Allò social és l'objectivitat de la cosa mateixa, no la seva afinitat amb els desigs de la societat en aquell moment establert; en això, art i coneixement estan d'acord. Ja que l'art, en tant que aparença, "pot ésser desmentit per la realitat social que en ell apareix, a la inversa això li permet traspassar les fronteres d'una realitat la sofrent imperfecció de la qual l'art conjura"<sup>11</sup>.

#### **1.4. Sobre la música com a llenguatge i sobre la dialèctica entre el general i el particular**

Adorno considera que no es pot donar una resposta al tradicional problema de determinar si la música és expressiva o si el seu valor és únicament arquitectònic i formal. La resposta no pot ser més que dialèctica. La música és quelcom semblant al llenguatge, però no és un llenguatge. La música "tendeix a la finalitat d'un llenguatge desproveït d'intencions. [...] Mancada de tot pensament, mer context fenomènic dels sons, seria l'equivalent acústic del calidoscopi; i al contrari, [...] com a pensament absolut, deixaria de ser música i esdevindria impròpiament llenguatge"<sup>12</sup>.

En una carta a Rudolf Kolish, en la qual el vol prevenir contra el que ell anomena "el perill mecanicista o positivista", Adorno expressa amb claredat la seva postura davant del

---

<sup>9</sup> Th. W. Adorno, *Dissonanzen*, Gotinga, 1958. Citat per Fubini (v. bibl., p. 420) a partir de l'edició italiana: *Dissonanze*, Milà, Feltrinelli, 1959. L'obra està traduïda al castellà: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966.

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música* (op. cit., v. n. 7). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., pp. 45-46).

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música* (op. cit., v. n. 7). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 49).

<sup>12</sup> Th. W. Adorno, «Musica e linguaggio», en *Filosofia e simbolismo*, ed. d'E. Castelli, p. 164. Citat per Fubini (v. bibl., p. 421).

reduccionisme de la música a allò general: “Jo seria l’últim a recolzar l’intuicionisme en el coneixement de la música. I crec, com tu, en l’estricta *cognoscibilitat* de la música, perquè la música mateixa és coneixement, i a la seva manera molt estricte. Però, segons la meva opinió, aquest coneixement ha de ser concret i ha d’arribar a connexions de major abast mitjançant el moviment d’un moment determinat a l’altre i no mitjançant la constatació de trets generals. [...] N’hi ha prou amb una tipologia que anivella les diferències realment decisives a causa de la «circumstància»? Segons la meva opinió, la nostra tasca consistirà a definir precisament aquestes diferències d’*essència* també en categories musicals concretes (i no d’estil). Però no anivellar-les mitjançant classificacions”<sup>13</sup>.

La integració, l’anhelada reconciliació del general i el particular en la forma estètica, “probablement sigui impossible mentre la realitat extraartística persisteixi irreconciliada. [...] Mentre la reconciliació només sigui en la imatge, continuarà essent, com a imatge, impotent i desencertada. Segons això, la tensió de les grans obres d’art no solament caldria compensar-la en el seu decurs [...] sinó mantenir-la en el decurs. Però això significa [que], en les obres legítimes, el tot i les parts no poden coincidir com demana un ideal estètic de cap manera limitat al classicisme. Per escoltar adequadament la música, cal la consciència espontània de la no identitat del tot i les parts tant com de la síntesi que els uneix”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Carta mecanografiada a Rudolf Kolish; d’una còpia en carbó en el *Theodor W. Adorno Archiv*, Frankfurt am Main. Fragments extrets de *BFM* (v. bibl., pp. 162-163).

<sup>14</sup> Conferència radiofònica *Schöne Stellen*, *Gesammelte Schriften*, vol. 18, p. 698 i ss., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. Fragments extrets de *BFM* (v. bibl., p. 164).

## 2. La concepció estètica d'Adorno

Adorno desenvolupa la seva concepció sobre l'art en la seva obra *Teoria estètica*. A continuació exposem les línies generals d'aquesta concepció.

### 2.1. Duplicitat de l'obra d'art en tant que figura autònoma i fenomen social; la seva historicitat interior

L'art és interpretable només al fil de la seva llei de moviment, que és la seva pròpia llei formal, i no mitjançant invariants [11]<sup>15</sup>. Sobre el rang de les obres d'art no decideix res exterior a elles. Elles són la seva pròpia mesura, la seva regla autoimposada [227]. Al mateix temps, però, les obres d'art representen com a “mònades sense finestres” el que elles no són. Això no es pot comprendre d'una altra manera que si la seva pròpia dinàmica, la seva historicitat immanent no és només de la mateixa essència que la dinàmica exterior, sinó que a més se sembla a ella sense imitar-la. Els antagonismes irresolts de la realitat retornen en les obres d'art com els problemes immanents de la seva forma. És això el que defineix la relació de l'art amb la societat [15].

Qualsevol consideració de l'art que no sigui doble i que obligui a escollir entre la seva essència autònoma o la seva essència social és falsa. Els dos elements estan en tensió. En la mesura en què l'art es constitueix mitjançant l'experiència subjectiva, el contingut social s'endinsa essencialment en ell, però d'una manera no literal, sinó modificada, retallada, borrosa [410]. El conjunt de forces inserides en l'obra d'art, en aparença quelcom merament subjectiu, és la presència potencial d'allò col·lectiu en l'obra. En tota correcció crítica que l'artista fa de la seva obra, a la qual es veu obligat, sovint en conflicte amb el que ell considera l'agitació primària, treballa com a agent de la societat [65]. El treball en l'obra d'art és social a través de l'individu, el qual és poc més que un valor límit, quelcom mínim que l'obra d'art necessita per cristal·litzar [224]. L'artista porta a terme quelcom mínim, una transició, no quelcom màxim, una *creatio ex nihilo*. Mitjançant allò infinitament petit del que és decisiu, l'artista individual es revela l'executor d'una objectivitat col·lectiva de l'esperit, davant la qual desapareix la seva participació [357].

---

<sup>15</sup> Tots els números entre claudàtors que apareixen en aquest capítol es refereixen als de les pàgines de l'edició de la *Teoria estètica* detallada a la bibliografia.

La configuració dels elements de l'obra d'art obeeix de manera immanent a lleis emparentades amb les de la societat [312]. L'art i la societat convergeixen en el contingut, no en quelcom exterior a l'obra d'art [302]. On l'art sembla copiar la societat, es converteix en un *com si* [299]. Com el contingut social de l'art no es troba fora de la seva individuació, l'essència social de l'art li està oculta a l'art mateix i ha d'ésser recuperada per la interpretació [307]. El caràcter doble de l'art, com a autonomia i com a fet social, es manifesta una i altra vegada en dependències i conflictes forts d'ambdues esferes [303]. Els antagonismes de la societat es mantenen en l'art. L'art és veritable si el que parla des d'ell i ell mateix són dobles, irreconciliats. L'art dóna testimoni d'allò irreconciliat i allò reconciliat, cosa que només és possible per al seu llenguatge no discursiu [225].

Els processos latents en les obres d'art i que irrompen en l'instant són la seva historicitat interior, la història exterior sedimentada [120]. El moment històric és constitutiu de les obres d'art que s'abandonen al material històric del seu temps sense reserves i sense vanagloriar-se d'estar per sobre d'ell. Aquestes obres són la historiografia inconscient de la seva època. Això les fa incommensurables amb l'historicisme, que en comptes de rastrejar el seu propi contingut històric les redueix a la història exterior a elles [243]. Cada obra d'art, encara que es presenti com una harmonia perfecta, és en si un nexe de problemes. En tant que tal, participa en la història i sobrepasa així la seva singularitat [475]. Les obres acostumen a actuar críticament en el moment de la seva aparició; més tard queden neutralitzades degut al canvi de situació. La neutralització és el preu social de l'autonomia estètica [302].

Si les obres d'art acabades arriben a ser el que són perquè el seu ésser és un esdevenir, al mateix temps estan remeses a formes on aquest procés cristal·litza: interpretació, comentari, crítica. Aquestes formes són l'escenari del moviment històric de les obres. Serveixen al contingut de veritat de les obres en tant que va més enllà d'elles i el separen (la tasca de la crítica) dels moments de la seva falsedat. Perquè en elles succeeixi el desplegament de les obres, aquestes formes s'han d'aguditzar fins a la filosofia [258].

## **2.2. La modernitat i la idea de progrés en l'art**

La modernitat no corre perill on va massa lluny, sinó on no ha anat suficientment lluny, on a causa de la seva inconseqüència les obres coixegen. Només les obres que arrisquen tenen l'oportunitat de perdurar, però no les obres que per por a l'efímer s'aferren al passat [53].



La tradició no s'ha de negar abstractament. Res no s'ha d'acceptar perquè està present i en altres temps va ser important; res no està despatxat perquè hagi passat; per si mateix, el temps no és un criteri. Bona part del passat es revela insuficient d'una manera immanent sense que les obres afectades ho haguessin estat en el seu moment. Els defectes són desemascarats amb el pas del temps, però són defectes de la qualitat objectiva, no del gust canviant. En la pervivència de les obres es manifesten diferències qualitatives que no coincideixen en absolut amb el grau de modernitat de la seva època. Allò modern més antic pot vèncer a allò modern més recent. Les obres poden actualitzar-se mitjançant el desplegament històric, mitjançant la correspondència amb quelcom posterior [62]. Sovint els mèrits d'una obra no es reconeixen fins que el material ha envellit. Perquè la qualitat es desplegui històricament, no cal només ella, en si mateixa, sinó també el que li segueix i dóna relleu a allò antic [260].

No s'ha de proclamar el progrés de l'art ni s'ha de negar. La dificultat de jutjar en general sobre el progrés de l'art és una dificultat de l'estructura de la seva història. La història de l'art no és homogènia [277]. Sense dubte, els materials històrics i la seva dominació (la tècnica) progressen; invents com el de la perspectiva en la pintura, la polifonia en la música, són els exemples més clars d'això. Però aquest progrés innegable no és sense més un progrés de qualitat. A més, encara que les obres es diferencien per la seva qualitat, al mateix temps són incommensurables [279]. El progrés no és només un progrés del domini del material, sinó de l'esperit, en el sentit hegel·lià de la consciència de la seva llibertat. Si en Beethoven el domini del material avança més enllà de Bach, és una qüestió sobre la qual es pot discutir sense fi. Preguntar quin dels dos ocupa un rang superior és ocios, però no el coneixement que la veu de la majoria d'edat del subjecte, l'emancipació respecte del mite i la reconciliació amb aquest, el contingut de veritat, va prosperar més en Beethoven que en Bach. Aquest criteri supera qualsevol altre [281].

### **2.3. Mediació subjectiva de l'art**

Encara que l'art no és una còpia del subjecte, una obra d'art no es pot aconseguir d'una altra manera que si el subjecte l'omple des de si mateix. L'art es veu obligat (en tant que quelcom espiritual) a una mediació subjectiva en la seva constitució objectiva. L'indispensable moment mimètic de l'art és quelcom general, però no es pot obtenir d'una altra manera que mitjançant allò indissolublement idiosincràtic dels subjectes individuals [62].

Hi ha obres d'art que només són un signe del que l'artista volia dir, una al·legoria xifrada. Aquesta es consumeix quan els filòlegs han tret de l'obra el que l'artista havia ficat en ella, un

joc tautològic a l'esquema del qual també obeeixen moltes anàlisis musicals [175]. El que presumptament s'ha de viure o reviure (dit popularment: els sentiments de l'autor) només és un moment parcial en les obres, i segur que no el decisiu [322]. Amb Kant comença la fetitxització del concepte de geni com a subjectivitat separada. El concepte de geni es converteix potencialment en l'enemic de les obres d'art [229]. Per acceptar el concepte de geni, caldria separar-lo d'aquesta maldestra equiparació amb el subjecte creatiu que per un va entusiasme transforma l'obra d'art en el document del seu autor, amb la qual cosa l'empetiteix. L'estètica del geni és falsa perquè escamoteja el moment del fer finit en les obres d'art en benefici de la seva originarietat absoluta, gairebé de la seva *natura naturans*, amb la qual cosa fomenta la ideologia de l'obra d'art com a quelcom inorgànic i inconscient que a continuació es difon pel tèrbol torrent de l'irracionalisme [228].

L'objectivitat estètica no és immediata. Si ho fos, coincidiria amb els fenòmens sensorials de l'art i escamotejaria el seu moment espiritual [352]. L'estètica subjectiva i l'estètica objectiva són criticades igualment per una estètica dialèctica: aquella, perquè és o abstracta i transcendental o contingent segons el gust de cada qual; aquesta, perquè ignora la mediació objectiva de l'art pel subjecte. En l'obra, el subjecte no és ni el contemplador, ni el creador ni l'esperit absolut, sinó l'esperit que està lligat a la cosa, preformat per ella i mediatitzat per l'objecte. Per a l'obra d'art, el subjecte i l'objecte són moments dialèctics, perquè, al marge de quins siguin els components de l'obra (material, expressió, forma), aquests sempre són dobles. Els materials estan marcats per la mà de les persones de qui l'obra d'art els va rebre; l'expressió, objectivada en l'obra i objectiva en si mateixa, s'introdueix com a agitació subjectiva; i la forma, si hom no vol que es comporti mecànicament amb allò conformat, ha de ser creada subjectivament, però sempre d'acord amb les necessitats de l'objecte [222].

#### **2.4. Dialèctica entre el moment expressiu i el moment constructiu**

Tant l'estètica tradicional com la consciència d'alguns artistes s'orienten pel dualisme de forma i expressió. No és que a aquesta dicotomia li manqui fonament. Ni la preponderància de l'expressió ni l'aspecte formal es poden eliminar, ambdós moments estan mediatitzats mútuament. La mimesi és exigida per la densitat del procediment tècnic, la racionalitat immanent del qual, però, sembla oposar-se a l'expressió. Això condueix a una paradoxa: produir allò cec (l'expressió) des de la reflexió (per mitjà de la forma) [156].

L'art no es pot reduir a la polaritat inqüestionable d'allò mimètic i allò constructiu, no ha de cercar l'equilibri entre els dos principis. La dialèctica entre aquests moments se sembla a la

dialèctica lògica en què només en l'u es realitza l'altre, no en el mig. La construcció no és una correcció ni un afermament objectivant de l'expressió, sinó que ha d'acomodar-se a partir dels impulsos mimètics sense planificació [66]. L'esperit de les obres d'art és el seu comportament mimètic objectivat: va en contra de la mimesi i al mateix temps és la seva figura en l'art. A través de la imitació, no al marge d'ella, l'art ha assolit l'autonomia [377].

## **2.5. El contingut de veritat de les obres d'art i la seva perdurabilitat**

L'art va cap a la veritat, no ho és immediatament [373]. El contingut de veritat de les obres d'art no es pot identificar immediatament. El que transcendeix allò fàctic en l'obra d'art, el seu contingut espiritual, no es pot atribuir a un fenomen sensorial concret, sinó que es constitueix a través d'aquest. En això consisteix el caràcter mediatitzat del contingut de veritat. El contingut espiritual no sura més enllà de la factura, sinó que les obres d'art transcendeixen la seva facticitat mitjançant la factura, mitjançant la coherència de la seva elaboració [176]. Si l'esforç de les obres d'art es refereix a quelcom objectivament vertader, això els està mediatitzat per l'acompliment de la seva pròpia legalitat [374].

Totes les preguntes estètiques condueixen a la del contingut de veritat de les obres d'art. Això és per a l'empirisme un anatema perquè és una superstició. Per a ell, les obres d'art són feixos d'estímuls sense qualificació; el que elles siguin en si mateixes s'escapa al judici, és només una projecció; només es pot observar i mesurar les reaccions subjectives a les obres d'art. Però l'art és quelcom existent que no s'esgota en allò existent. És essencial en l'art allò que en ell no és el cas, incommensurable amb la mesura empirista de totes les coses [445].

La veritat de les obres d'art és commensurable amb la interpretació filosòfica i coincideix amb la veritat filosòfica [178]. La capacitat de comprendre, de captar allò comprès com a quelcom espiritual, no és altra cosa que la capacitat de distingir el vertader i el fals [347]. Cal distingir estrictament, per mitjà de la immanència reflexiva de les obres, no de l'aplicació externa de filosofemes, el contingut de veritat de les obres respecte de tota filosofia introduïda pel seu autor o pel teòric [453].

Si l'art compregués la il·lusió de la durada, si acollís el seu propi caràcter perible per simpatia amb allò viu efímer, això estaria en consonància amb una concepció de la veritat que no entén aquesta com a abstractament permanent, sinó que adquireix consciència del seu nucli temporal [46]. El contingut de veritat de les obres d'art és completament històric [255]. La inalienabilitat del que està anotat en el paper, del que perdura en la tela com a color, en la

pedra com a figura, no garanteix la inalienabilitat de l'obra d'art en allò que és essencial per a ella, en l'esperit, que és quelcom mogut [238]. El que alguna vegada va ser vertader en una obra d'art i ha quedat desmentit pel curs de la història podrà tornar-se a obrir quan hagin canviat les condicions per les quals aquella veritat va haver de ser suspesa: tan profundament estan lligats en l'estètica el contingut de veritat i la història [61].

## **2.6. Sobre el concepte d'art**

Igual que en la música, en la natura brilla el que és bell per desaparèixer de seguida quan s'intenta fixar-lo. L'art no imita la natura, tampoc a belleses naturals concretes, sinó la bellesa natural en si mateixa. A això es refereix, més enllà de l'aporia de la bellesa natural, l'aporia de l'estètica. El seu objecte es determina com a indeterminable, negatiu [102]. L'art no s'ha de definir, però tampoc s'ha de renunciar al seu concepte. Sense la categoria, l'estètica seria la descripció històrico-relativista del que aquí i allà, en diverses societats i diversos estils, es va entendre per bellesa; un tret unitari destil·lat d'aquí es convertiria inevitablement en una paròdia i fracassaria davant del primer exemple concret [74]. L'art no pot satisfer el seu concepte. Això dóna a cadascuna de les seves obres, fins i tot a la suprema, una imperfecció que desmenteix la idea d'allò perfecte, en la qual han de creure les obres d'art [79].

Les definicions generals de l'art són les definicions del que l'art ha arribat a ser. Hom cerca a les palpentes en el passat el concepte d'art, que retrospectivament es reuneix en quelcom així com una unitat. Aquesta no és abstracta, sinó el desplegament de l'art en el seu propi concepte. D'aquí que la teoria pressuposi per tot arreu les anàlisis concretes com la seva pròpia condició, no com a prova i exemple [348]. La relació amb les categories tradicionals és imprescindible perquè només la reflexió d'aquestes categories permet portar l'experiència artística a la teoria. En la transformació de les categories que aquesta reflexió expressa i causa, l'experiència històrica entra en la teoria. Mitjançant la dialèctica històrica que el pensament desencadena en les categories tradicionals, aquestes perden la seva abstracció dolenta sense sacrificar allò general que és inherent al pensament [349]. La mania de les ciències de l'esperit de reduir allò nou a allò sempre igual, la falta de sensibilitat per al valor històric dels fenòmens artístics en tant que índex de la seva veritat, està en correspondència amb la tendència de l'estètica filosòfica a aquells preceptes abstractes en els quals l'únic invariant és que sempre són desmentits per l'esperit que es forma [451]. L'art no té lleis generals, però en cadascuna de les seves fases hi ha prohibicions vinculants. Irradien des d'obres canòniques. La seva existència ordena allò que a partir d'ara ja no és possible [407].

Hegel i Kant van ser els últims que van poder escriure una estètica gran sense entendre res d'art. Això va ser possible mentre l'art es va orientar per normes generals que l'obra individual no posava en qüestió, si bé les liquava en la seva problemàtica immanent. Les grans estètiques filosòfiques van concordar amb l'art mentre van portar allò evident general de l'art al concepte. Per descomptat, fracassaren una i altra vegada en l'intent necessari, motivat per la no identitat de l'art amb les seves determinacions generals, de pensar les seves especificacions. Anterior a l'emancipació plena del subjecte, Kant no va fer afirmacions alienes a l'art, com Hegel. Fins i tot va deixar a les possibilitats modernes radicals posteriors més espai que Hegel. Després d'ells van arribar els exquisits, el terme mitjà dolent entre la cosa postulada per Hegel i el concepte [443]. El programa hegelian de no pensar des de dalt, sinó lliurar-se als fenòmens, s'ha tornat factible en l'estètica mitjançant un nominalisme davant del qual la pròpia estètica de Hegel va conservar moltes més invariants abstractes (en conformitat amb el seu component classicista) que les que eren compatibles amb el mètode dialèctic. Com a conseqüència, però, es qüestiona la possibilitat d'una teoria estètica tradicional, ja que la idea d'allò concret a la qual està unida cada obra d'art no consent allunyar-se dels fenòmens determinats en el tractament de l'art [442].

## **2.7. Dialèctica entre el general i el particular; entre els elements primordials i el tot; entre allò harmònic i allò heterogeni; entre unitat i multiplicitat**

En tota obra d'art es lliga el nus del general i el particular. Kant s'apropa a això quan defineix la bellesa com allò que «agrada de manera general sense conceptes». Malgrat el seu esforç, però, aquesta generalitat no es pot separar de la necessitat; que quelcom agradi de manera general equival al judici que ha d'agradar a cadascun, ja que altrament seria una constatació empírica [221]. Les obres d'art porten en si mateixes allò contraposat a elles; allò heterogeni a elles és el que en elles s'oposa a la seva unitat i el que la unitat necessita per ésser quelcom més que la victòria pírrica sobre el que no ofereix resistència [457]. La relació entre el general i el particular no és tan simple com suggereix el nominalisme ni tan trivial com suggereix la tesi de l'estètica tradicional que allò general s'ha d'especificar. No val la lacònica disjunció de nominalisme i universalisme [267].

Si es creu tenir a les mans immediatament els detalls de les obres d'art, aquestes es desfan en allò indeterminat i indiferenciat [140]. En la música gran, com la de Beethoven, però probablement molt més enllà de l'art del temps, els anomenats *elements primordials* que palesa l'anàlisi no acostumen a ésser res. Només en la mesura en què s'apropen

asimptòticament al no res, es fonen com a pur esdevenir en el tot. En tant que figures parcials diferenciades, sempre volen ser quelcom: motiu o tema<sup>16</sup> [139]. Allò individual és (i no és) en Beethoven quelcom que només arriba a ésser allò que és en el tot i que en si mateix tendeix a la indeterminació relativa de les meres relacions fonamentals de la tonalitat, fins arribar a allò amorf [247]. Les obres d'art no són un ésser, sinó un esdevenir. La seva continuïtat l'exigeixen teleològicament els moments individuals. Aquests la necessiten i són aptes per a ella gràcies al fet que no són complets o, sovint, a què són irrellevants. Mitjançant la seva pròpia constitució, els moments individuals són capaços de passar al seu altre; continuen allí, volen desaparèixer allí i determinar mitjançant la seva desaparició el que els succeirà [235]. Si l'obra individual és un camp de forces, la configuració dinàmica dels seus moments, no menys ho és l'art en conjunt. D'aquí que l'art només es pugui determinar en els seus moments, de manera mediatitzada, no de cop [397].

L'harmonia estètica mai està consumada, sinó que és poliment i balanç; a l'interior de tot el que en l'art es pot considerar amb raó harmònic sobreviu allò desesperat i contradictori. D'acord amb la seva constitució, en les obres d'art s'ha de dissoldre tot el que és heterogeni a la seva forma. Com més profundament se submergeixen les obres d'art en la idea d'harmonia, tant menys poden donar-se per satisfetes amb ella [151]. L'harmonia estètica és, davant dels seus elements, quelcom negatiu, dissonant amb ells. D'aquesta manera, l'harmonia estètica es qualifica com a moment [212]. En les obres d'art, l'harmonia sempre ha valgut com a resultat, i com a merament establerta o afirmada només era ideologia [385].

Cap obra d'art té unitat perfecta; cadascuna ha de fingir-la. Confrontada amb la realitat antagònica, la unitat estètica es converteix en aparença. Els moments introdueixen allò heterogeni, i l'aparença es converteix en falsedat [144]. L'obra de art arriba a ser objectiva en virtut de la mediació subjectiva de tots els seus moments. La síntesi que s'extrapola d'allò plural és també la negació d'allò plural [226]. El principi formal d'acord amb el qual les obres d'art han de ser tensió i equilibri registra el contingut antagònic de l'experiència estètica, el d'una realitat irreconciliada que vol ser reconciliació [385]. Classicitat significa tant com èxit immanent, la reconciliació pacífica i trencadissa de la unitat i la multiplicitat [217].

---

<sup>16</sup> Vegeu l'Annex: "Motiu i tema".

## 2.8. La racionalitat i la logicitat en les obres d'art

La racionalitat és en l'obra d'art el moment unificador, organitzador, no sense relació amb la racionalitat que impera fora, però no còpia del seu ordre categorial [80]. La raó en les obres d'art és la raó en tant que gest: sintetitzen igual que la raó, però no són conceptes, judici i conclusió (aquestes formes són, on apareixen en l'art, només mitjans subordinats). La funció sintètica de la raó és immanent, la unitat de si mateixa; està relacionada amb el material dispers, sense conceptes, quasi fragmentari, amb el qual les obres d'art han de tractar en el seu espai interior. Aquesta raó té, però, fins i tot en la seva figura neutralitzada estèticament, quelcom de la dinàmica que fora li era inherent [404].

Encara que les obres d'art ni són conceptuals ni jutgen, són lògiques. Estan molt a prop de la forma del sil·logisme i del seu model en el pensament objectiu. Que en les arts del temps això se segueixi d'allò no és una metàfora; que en una obra aquest esdeveniment estigui causat per un altre deixa clara almenys la relació causal empírica, no només en les arts del temps; les arts visuals no necessiten menys la conseqüència [184]. Si l'art no tingués res a veure amb la logicitat i amb la causalitat, marraria la relació amb el seu altre i discorreria en buit a priori; si les prengués al peu de la lletra, cediria al seu encís; només mitjançant el seu caràcter doble, que genera un conflicte permanent, l'art s'escapa per poc de l'encís [187].

La lògica de l'art és, paradoxalment per a les regles de l'altra lògica, un sil·logisme sense concepte ni judici. La unitat que les obres obtenen d'aquesta manera les posa en analogia amb la lògica de l'experiència, encara que els seus procediments, els seus elements i les relacions entre ells s'allunyin dels de l'empíria pràctica [184]. Les deduccions sense concepte ni judici estan desproveïdes per endavant de la seva apodicticitat, recorden a una comunicació entre els objectes que el concepte i el judici més aviat oculten, mentre que la conseqüència estètica la conserva com a afinitat dels moments no identificats. La unitat dels constituents estètics amb els constituents cognitius es la unitat de l'esperit en tant que raó [187].

La lògica de les obres es revela inautèntica al concedir a tots els esdeveniments i solucions un espectre de variacions molt més gran del que és habitual en la lògica; no es pot evitar de pensar en la lògica dels somnis, en la qual també el sentiment de la conseqüència necessària va unit a un moment de contingència [185]. Que la lògica de les obres d'art es deriva de la lògica de la conseqüència, però no és idèntica a ella, es mostra en què les obres d'art (i això apropa l'art al pensament dialèctic) poden suspendre la seva pròpia logicitat, poden fer fins i

tot de la seva suspensió la seva idea [187]. En aquest cas, però, els trets de l'obra d'art, que segons la racionalitat exterior són irracionals, no són un símptoma de l'esperit irracionalista. Més aviat, la desimboltura del poeta, la seva dispensa dels preceptes lògics, li permet seguir la legalitat immanent de les seves obres [80].

## **2.9. L'art com a llenguatge; caràcter enigmàtic de l'obra d'art**

La finalitat despallada de fins pràctics és allò similar en l'art al llenguatge; la seva manca de concepte és la seva diferència respecte del llenguatge significatiu. Les obres d'art s'aproximen a la idea d'un llenguatge de les coses només mitjançant el seu propi llenguatge, mitjançant l'organització dels seus moments dispers [189]. L'obra d'art es torna similar al llenguatge en l'esdevenir de la connexió dels seus elements, una sintaxi sense paraules. En el llenguatge sense intenció, els impulsos mimètics es transmeten al tot que els sintetitza. En la música, un esdeveniment o una situació és capaç de convertir en colossal un desenvolupament precedent encara que aquest no ho fos en si mateix. Aquesta transformació retrospectiva és una transformació exemplar mitjançant l'esperit de les obres [245].

El llenguatge de les obres d'art està constituït, com qualsevol altre llenguatge, per la corrent subterrània col·lectiva; la seva substància col·lectiva, però, parla des del seu caràcter d'imatge, no des del missatge [120]. Hom anomena *estil* al conjunt dels moments lingüístics de les obres d'art individuals, a les convencions en l'estat del seu equilibri (encara inestable) amb el subjecte. Allò vinculant dels estils és un reflex del caràcter coactiu de la societat [272 i 274].

Que els moments universals siguin imprescindibles per a l'art i al mateix temps l'art s'oposi a ells, cal comprendre'l des de la semblança de l'art amb el llenguatge. El llenguatge té el particular mediatitzat pel general, però només fa justícia als seus universals quan no es fan servir d'una manera rígida, sinó concentrats al màxim en el que s'ha d'expressar específicament [271]. En l'art, els universals tenen la major força on l'art diu quelcom que quan es diu va més enllà del seu aquí i ara; l'art només aconsegueix aquesta transcendència en virtut de la seva tendència a l'especificació radical, no dient res més que el que pot dir en virtut de la seva pròpia elaboració, en el procés immanent [272].

Mitjançant la forma, les obres es tornen similars al llenguatge; semblen en cadascun dels seus moments proclamar una cosa en concret, que s'escapa [164]. Igual que en els enigmes, la resposta s'amaga i s'imposa mitjançant l'estructura. Però la resposta amagada i determinada de les obres d'art no es manifesta a la interpretació de cop, sinó a través de totes les



mediacions, tant les de la disciplina de les obres com les del pensament, de la filosofia. La filosofia interpreta l'art per dir allò que aquest no pot dir, ja que l'art només ho pot dir si no ho diu. El caràcter enigmàtic, però, sobreviu a la interpretació que obté la resposta [102 i 170].

## **2.10. L'objectivació de l'obra d'art; l'art com a aparició**

Les obres d'art són imatges sense objecte copiat. Els manquen els predicats dels models platònics, igual que a les còpies, en especial el predicat d'eternitat; són completament històriques [380]. El moment fecund de la seva objectivació és el que les concentra en una aparició [113]. El que apareix en les obres d'art, que no es pot separar de l'aparició però tampoc és idèntic a ella, és el seu esperit. Aquest fa de les obres d'art, que en principi són una cosa més, quelcom diferent d'una cosa, si bé només en tant que coses són capaces d'arribar a ser obres d'art, no mitjançant la seva localització en l'espai i en el temps, sinó mitjançant el procés de cosificació immanent a elles que fa d'elles quelcom igual a si mateix [121].

Si és essencial per a les obres d'art ésser coses, no menys essencial és per a elles negar la seva pròpia coseïtat. L'obra d'art completament objectivada es congelaria com a una mera cosa; l'obra que se sostreu a l'objectivació retrocediria a la impotent agitació subjectiva i s'enfonsaria en el món empíric [234]. En l'aparença estètica, l'obra d'art pren posició davant la realitat que ella nega al convertir-se en una realitat *sui generis* [368]. Les imatges estètiques no són «reals»; no són quelcom immòbil, no són invariants arcaïques: les obres d'art són imatges dels processos que en elles s'han objectivat [120]. Si en l'obra d'art s'objectiva un esdevenir, aquesta objectivació nega l'esdevenir i el degrada a un *com si* [369]. Mitjançant la negació de la seva dinàmica, l'obra d'art objectivada s'oposa al seu propi concepte. Per això, l'objectivació estètica és també fetitxisme [393].

## **2.11. Els moments espiritual i sensorial de l'art**

Mitjançant la definició de l'art com a quelcom espiritual, el moment sensorial no és merament negat [366]. En les obres d'art, l'esperit transcendeix tant el seu aspecte còsic com el fenomen sensible, i tanmateix només existeix en la mesura en què aquests moments existeixen; l'esperit és allò que parla a través d'elles, allò que les converteix en escriptura. Així com en les obres d'art allò espiritual no compta si no sorgeix de la configuració dels seus moments sensorials (tot altre esperit, en especial el que la filosofia les insereix i que presumptament

s'expressa en elles, tots els ingredients del pensament, són materials, com els colors i els sons), tampoc allò sensorial és artístic si no està mediatitzat per l'esperit [122]. En les obres d'art, l'esperit no és quelcom afegit, sinó que està posat per la seva estructura. Això és responsable en un grau no petit del caràcter fetitxista de les obres d'art: com se segueix de la seva constitució, el seu esperit apareix necessàriament com quelcom que és en si [245].

Que no es tracta de l'esperit dels productors (com a molt, d'un moment d'ell) es veu en què aquests esperit és evocat en l'artefacte pels seus problemes, pel seu material. Ni tan solament l'aparició de l'obra d'art en conjunt és el seu esperit, menys que res la idea que ella presumptament encarna o simbolitza; el seu esperit no es pot atrapar en identitat immediata amb la seva aparició. Però tampoc és una capa por sota o per damunt de l'aparició; suposar aquesta capa no seria menys còsic. El seu lloc és la configuració del que apareix. L'esperit dóna forma a l'aparició, igual que aquesta li dóna forma a ell [122]. El moment de l'esperit no és en cap obra d'art quelcom existent, sinó quelcom que esdevé, que es forma. D'aquesta manera (com Hegel va comprendre per primera vegada), l'esperit de les obres d'art s'insereix en un procés global d'espiritualització, en el procés del progrés de la consciència [128].

## **2.12. Unitat en tant que forma; forma i contingut; el material i la tècnica en l'obra d'art**

El conjunt de tots els moments de la logicitat o de la conseqüència en les obres d'art és el que es pot anomenar la seva *forma* [190]. La forma estètica és l'organització objectiva de tot el que apareix dins d'una obra d'art com quelcom que parla amb coherència; és la síntesi sense violència d'allò dispers, que ho conserva com el que és, en la seva divergència i en les seves contradiccions, i per això és de fet un desplegament de la veritat [194]. En la teoria s'equipara la forma amb la simetria, amb la repetició. No cal discutir sobre això: només mitjançant la relació amb això idèntic es realitza la no-identitat a la qual s'aspira; sense igualtat, el caos seria sempre quelcom igual [191]. El concepte de forma irreflexiu contraposa la forma a allò poetitzat, a allò compost, a allò pintat. D'aquesta manera, la forma li sembla al pensament quelcom imposat, subjectiu, arbitrari [192]. Però la forma només objectiva els impulsos individuals quan els segueix allà on volen anar per si mateixos [162].

La forma és mediació en tant que relació de les parts entre si i amb el tot, i en tant que elaboració dels detalls. La forma intenta fer parlar a allò individual mitjançant el tot [195]. La construcció filosòfica de la supremacia unívoca del tot sobre la part és tan aliena a l'art com insostenible per a la teoria del coneixement. No és veritat que en les obres significatives els detalls desapareguin sense deixar empremta en la totalitat [400]. Les obres d'art exposen les

contradiccions com un tot. Els antagonismes són articulats tècnicament. Les tensions no són copiades, sinó que formen la cosa; això constitueix el concepte estètic de forma [428].

Igual que en el pensament, on la forma i el contingut estan diferenciats i al mateix temps estan mediatitzats recíprocament, el mateix succeeix en l'art [338]. Tot el que apareix en l'obra d'art és virtualment contingut igual que forma; la forma és allò per mitjà del qual es determina allò que apareix, i el contingut és allò que es determina [196]. Les determinacions formals sempre han estat només moments, inseparables dels moments múltiples de contingut; mai han valgut immediatament en si, sinó només en relació amb allò format [385]. Allò que un artista pot dir, només ho diu mitjançant la configuració, no quan fa que aquesta ho comuniqui. La més funesta de les fonts d'error en la interpretació i crítica habitual de les obres d'art és la confusió de la intenció, d'allò que l'artista vol dir, amb el contingut [203].

Per a moltes de les situacions amb què l'obra confronta el seu autor, sempre hi ha disponible una pluralitat de solucions, però finita i abastable. L'ofici posa el límit contra la infinitud dolenta en les obres. Ell determina com a possibilitat concreta de les obres d'art allò que amb un concepte de la lògica hegeliana es podria anomenar la seva *possibilitat abstracta*. Per això, tot artista autèntic està posseït pels seus procediments tècnics; el fetixisme dels mitjans també té el seu moment legítim [65]. Les forces productives tècniques reben el seu valor només en la relació amb la seva finalitat en l'obra. Aquesta finalitat, però, no és transparent en l'art; sovint s'oculta en la tecnologia sense que aquesta es mesuri immediatament amb ella [288].

El material no és el mateix que el contingut. El contingut de la música és el que succeeix, esdeveniments parcials, motius, temes, elaboracions: situacions canviant. No està fora del temps musical: és tot el que té lloc en el temps. Al contrari, el material és allò amb el qual els artistes juguen: les paraules, els colors i els sons que se'ls ofereixen, fins arribar a connexions de tot tipus i a procediments desenvolupats per al tot: també les formes poden ser material, i tot el que es presenta als artistes i sobre el qual han de decidir [199]. El material no és mai un material natural, sinó que és completament històric. Els materials no depenen dels canvis de la tècnica menys que aquesta dels materials que elabora. És evident, per exemple, fins a quin punt el compositor que treballa amb material tonal el rep de la tradició [200].

L'anàlisi formal és molt millor que l'obstinat historicisme. Però en treure de la dialèctica amb el seu altre el concepte de forma i detenir-lo, amenaça amb petrificar-se. En el pol oposat, Hegel no es va escapar del perill d'aquesta petrificació. L'accent que va posar més en el contingut que en la forma, manifesta no només l'oposició al joc buit i indiferent, la relació de l'art amb la veritat, que per a ell era fonamental. Al mateix temps va sobrevalorar el contingut

material de les obres d'art fora de la seva dialèctica amb la forma. Quelcom banal, aliè a l'art, es va introduir d'aquesta manera en la seva estètica. La insistència kantiana en els constituents formals de l'obra d'art, que fan d'ella art, li fa més honor al contingut de veritat de l'art que Hegel, que es refereix a ell, però no el desenvolupa des de l'art mateix [470]. L'estètica hauria d'estar per damunt de la controvèrsia entre Kant i Hegel, sense aplanar-la mitjançant la síntesi. El concepte kantian de quelcom agradable per la seva forma es regressiu davant l'experiència estètica i no es pot restaurar. La teoria hegeliana del contingut és massa crua. La música té un contingut determinat, el que succeeix en ella, però es burla de la manera en què Hegel l'entenia. El subjectivisme és tan total, el seu esperit és fins a tal punt tot, que distingir-lo del seu altre no és possible en l'estètica de Hegel. En ell, l'esperit com a moment de les obres d'art es doblega al moment material més ençà de la dialèctica [472].

### 3. Interpretació adorniana de la música de Beethoven

«Tant de bo pogués iniciar per fi la redacció del meu llibre sobre Beethoven, per al qual tinc una immensa quantitat d'apunts». Aquestes declaracions d'Adorno són de 1957. Finalment, però, no va poder realitzar la redacció, ni tan sols començar-la. El que queda són fragments, primers esborranys que no van passar d'aquí, abans que Adorno intentés donar-los unitat i fins i tot desenvolupar per a l'obra un concepte global. En els fragments, per regla general, s'esbossa el camí triat sense recórrer-lo. A l'editor de *Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos*, el llibre d'anotacions que serveix de base per a aquest capítol, Adorno li va descriure els fragments com “un diari d'experiències amb la música de Beethoven” (v. bibl., p. 7).

Aquestes són les tesis generals del pensament d'Adorno sobre la música de Beethoven que desenvoluparem al llarg del capítol:

- L'estructura tonal és la que proporciona el significat en la música de Beethoven. Adorno compara la funció sistemàtica de la tonalitat amb el sistema epistemològic kantian i el sistema filosòfic idealista. El paral·lelisme amb Hegel constitueix la base de la consideració filosòfica de la música de Beethoven.
- Les composicions beethovenianes estan construïdes a base d'oposicions dialèctiques: un terme és comprensible només sota la llum de la seva negació per un altre, i ambdós, sota la llum del tot. El desenvolupament temàtic i l'impuls a retornar al centre tonal es mantenen en oposició dialèctica; així com també la forma tradicional i la creativitat amb què el compositor tracta aquesta forma; i l'estructura harmònica i el material melòdic.
- La música de Beethoven també té un moment de 'falsedat', aquell en què la tonalitat apareix com un sistema natural, en el qual forma i subjecte troben la seva realització genuïna l'una en l'altre, quan en realitat aquest sistema es produeix socialment a través de la força —la tonalitat expressa l'estructura repressiva de la realitat social.
- Si el principi filosòfic de les composicions de Beethoven del període mitjà és la unió d'estructura formal i expressivitat subjectiva —la constitució de la primera a partir del desenvolupament dinàmic de la segona—, el principi de l'últim Beethoven és la desaparició de l'element subjectiu. Decreix la importància del desenvolupament temàtic

i apareixen una varietat de tècniques que dirigeixen l'atenció de l'oient vers la forma mateixa, que es torna per si sola expressiva.

- El fet que l'element musical particular sigui significatiu només dins del context d'una estructura discursiva correspon a la situació de la comunicació en general, en la qual l'expressió individual és només possible contra el fons de les pràctiques lingüístiques col·lectives que donen sentit al que es diu. En la música de Beethoven, el moment expressiu individual guanya el seu estatus universal a través de la seva identitat amb el sistema normatiu col·lectiu de la tonalitat. L'últim estil, però, renuncia a l'aparença d'immanència i tematitza l'estructura lingüística sense ornaments de la música. El llenguatge musical abandona la seva posició comunicativa habitual i esdevé expressió autoreferencial.
- El llenguatge musical de Beethoven serveix al propòsit de la humanitat, el de la reconciliació racional amb la natura. La música imposa el domini d'una estructura discursiva al material natural, però no amb la finalitat de la dominació, sinó per donar veu a la natura, de tal manera que amb aquesta veu la natura ja no inspire por.

### **3.1. La funció de la tonalitat en la música de Beethoven**

Entendre Beethoven vol dir entendre la tonalitat<sup>17</sup>. Per a la seva música, aquesta no li és fonamental únicament com a «material», sinó que n'és el seu principi, la seva essència: la música de Beethoven expressa el secret de la tonalitat, i les limitacions plantejades per la tonalitat són les seves i, alhora, els motors de la seva productivitat. En Beethoven, la coherència sempre es deu a què cada una de les parts formals realitza i representa la tonalitat, i el que impulsa el detall més enllà de si mateix és, en tots els casos, la necessitat que la tonalitat té del que segueix per consumir-se a si mateixa [112]<sup>18</sup>. Tot moviment i tota secció en la música de Beethoven serveix a la constitució de la tonalitat. La negativitat impulsora rau sempre en la consciència de l'incomplet d'aquesta constitució [121]. Per exemple, abans que comenci la reexposició del primer moviment de la *Sonata a Kreutzer*, un acord de subdominant causa un efecte enorme. Si ens el trobéssim en algun lloc fora d'aquesta obra, seria més o menys irrellevant. Aquest passatge adquireix el seu significat del moviment en el

---

<sup>17</sup> Vegeu l'Annex: "Tonalitat".

<sup>18</sup> En l'edició de *Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos* detallada a la bibliografia, l'editor ha numerat cadascuna de les anotacions d'Adorno. Tots els números entre claudàtors que apareixen en aquest capítol corresponen a aquesta numeració.

qual es troba, del seu lloc i la seva funció en ell. Es torna seriós perquè mitjançant el seu *hic et nunc* va més enllà de si mateix i escampa el sentiment del cas seriós pel que va abans i després d'ell. Aquest sentiment no es pot captar com una qualitat sensorial singular, però mitjançant la constel·lació sensorial d'un parell d'acords en el lloc crític es torna irrefutable, com només ho és el sensorial<sup>19</sup>.

El sistema idealista és, en Beethoven, la tonalitat. La tonalitat és el tot, la identitat abstracta de la seva música. Tots els moments de la música beethoveniana es poden definir com els caràcters fonamentals de la tonalitat. Però la tonalitat no roman abstracta, sinó que és mediatitzada: és l'esdevenir, que es constitueix només en el context dels moments. En tant que mediatitzada, la tonalitat esdevé el resultat de la música beethoveniana. També té, però, un moment ideològic, el qual resideix en el fet que la tonalitat donada i preexistent sembla sorgir per si mateixa «lliurement», és a dir, del sentit musical del compositor. Però la tonalitat no és contingent i Beethoven la reproduïx. Igual que els judicis sintètics *a priori* en Kant, la tonalitat en Beethoven és el resultat de l'esdevenir, la seva síntesi, però alhora té caràcter universal i necessari [35]. La tonalitat és un intent de sotmetre la música a una mena de lògica discursiva, de conceptualitat universal, de tal manera que les relacions entre acords idèntics sempre signifiquin el mateix [114]. L'absolut en Beethoven és, per tant, la tonalitat, però és tan poc absolut com el hegelianisme: Beethoven va reproduir el sentit de la tonalitat des de la llibertat subjectiva [48].

En la composició s'elabora la tonalitat: aquesta és el sistema preestablert, però al mateix temps és produït [131]. La tonalitat en Beethoven s'ha de representar d'una manera completament dialèctica: proveeix el principi constructiu, però també ofereix resistència a la construcció, a causa de cert caràcter repressiu, compulsiu [122]. La tonalitat té una tendència a la repetició matussera de determinades fórmules, un moment d'estupidesa musical, una espècie d'ingenuïtat mimètica. La música de Beethoven és un intent de superar aquest moment. Ell és especialment al·lèrgic a aquestes fórmules: únicament es donen, i de forma deteriorada, en les últimes obres [140].

En Beethoven hi ha una determinada proporció entre l'element melòdic i l'harmònic. L'harmonia no merament recolza la melodia<sup>20</sup>, sinó que aquesta és en gran mesura una funció d'aquella i, per tant, mai és autònoma [127]. Del melodisme beethovenià pot dir-se que és la tonalitat [112]. Segones i tríades són les maneres com es realitza el principi de la tonalitat. Les

---

<sup>19</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., p. 122).

<sup>20</sup> Vegeu l'Annex: "Acords i intervals (segones, tríades...); melodia i harmonia".

tríades són la tonalitat en si, és a dir, com a mera naturalesa; les segones, la forma en la qual aquesta apareix en tant que animada, és a dir, com a cant. Les tríades són el moment objectiu de la tonalitat i les segones el subjectiu. Això és coherent amb el que Beethoven anomenava el principi resistent (és a dir, aliè) i el suplicant. Els intervals amplis que es deriven de la tríada són els resistents, mentre que les segones, els suplicants, procedeixen del cant i pertanyen, en principi, a la subjectivitat. Només la unitat d'aquests constitueix el sistema de la tonalitat i genera l'afirmació del tot. Però en aquesta forma la tesi és massa dialèctica; en la seva relació dins del conjunt de la tonalitat els moments poden mudar, i això precisament com més extrems esdevenen: la subjectivitat pot assumir l'expressió del resistent [119].

Cal destacar l'economia compositiva de Beethoven i, en general, la pobresa harmònica de la seva música. Però, per què malgrat la pobresa de graus i la relativa de la modulació mai no es produeix en la música beethoveniana la impressió de monotonia harmònica o fins i tot d'estancament? En aquest punt, Beethoven realitza un *tour de force*. Per a Adorno, aquesta és, en general, la paradoxa de tot el que fa [225].

Cal destacar també el paper dels *sforzati*<sup>21</sup> en la música beethoveniana. Els *sforzati* denoten sempre una resistència al gradient general de la tonalitat, però mantenen amb aquesta una relació dialèctica, és a dir, que sovint deriven d'esdeveniments harmònics [123]. En els *sforzati* beethovenians, el gradient mètric de la tonalitat topa amb allò compost. Són les negacions determinades de l'esquema, les quals únicament cobren sentit mesurades per l'esquema [124]. Són *shocks* que Beethoven ha fet immanents i ha transformat en moments tant de la forma com de l'expressió. Això es correspon exactament amb la doctrina hegeliana, en la tercera part de la *Lògica*, que l'argumentació ha d'absorbir en si la força de l'adversari. Per a Adorno, Beethoven té molt d'això [125].

### 3.2. La forma en la música de Beethoven

Una de les grans categories de Beethoven és la del seriós, la del no estar ja jugant. Aquest to —que gairebé sempre es deu a la transcendència de la forma— no existia abans d'ell. On més potent és ell, és allí on la forma tradicional està encara en vigor i irromp la serietat [350]. Per a Mozart, l'hereu d'una tradició antiga, la idea d'unitat en tant que forma segueix en vigor, fins al punt que la unitat suporta la càrrega extrema sense ressentir-se'n, mentre que

---

<sup>21</sup> *Sforzato* (plural: *sforzati*) és un terme de dinàmica ('reforçant') que indica que una nota o un acord ha de ser més fort que l'anterior i que el posterior, sempre en una escala lògica de gradació del so, sense fer un canvi excessivament brusca.



Beethoven, en el qual la unitat va perdre la seva substancialitat a causa de l'atac nominalista, tensa molt més la unitat<sup>22</sup>. Les formes en Beethoven són dialèctiques, són el producte d'esquemes preordenats i de la idea formal específica de cada peça particular. L'esquema no és simplement un marc abstracte dins del qual es realitza la idea formal específica, sinó que aquesta resulta de la col·lisió entre l'acte de compondre i l'esquema, sorgeix d'aquest i al mateix temps l'altera, el supera [142].

La dialèctica de subjecte-objecte que les grans formes tradicionals de la música encunyen deixen al subjecte un cert espai buit. La forma sonata<sup>23</sup> conté parts disposades per al subjecte, les pròpiament parlant temàtiques i de desenvolupament, a les quals aquell pot acomodar el particular, i altres parts en les quals ressalta la convenció, l'universal. La dialèctica entre subjecte i objecte emana de la relació entre aquests moments de la forma. El compositor ha d'omplir l'espai assignat a la invenció d'una manera precisament no esquemàtica a fi de satisfer l'esquema. Al mateix temps, ha de concebre els temes de manera que no entrin en contradicció amb les parts formals objectivament proposades; i, a la inversa —i aquest és l'èxit específic de Beethoven—, ha de tractar les parts proposades de manera que perdin el moment de l'exterior, del convencional, del reificat, de l'aliè al subjecte, sense perdre la seva objectivitat, de tal manera que aquesta sigui regenerada des del subjecte. Aquest és el gir copernicà beethovenià que explicaria per què el subjectivista Beethoven va deixar intacte l'esquema sonata com a tal. La reconciliació d'aquestes demandes, en la mesura que condueix a una contradicció ja objectivament continguda en la forma, supera l'ordre preestablert. La relació musical subjecte-objecte és estrictament dialèctica, i no un tirar d'ambdós caps de la corda pel subjecte i l'objecte; es tracta d'una dialèctica objectiva que necessita el subjecte com a òrgan executor que realitzi el necessari des de la llibertat [146]. En Beethoven, les formes tradicionals es reconstrueixen a partir de la llibertat, impregnant la problemàtica formal amb l'autonomia, la llibertat del subjecte que ha pres consciència de si mateix. La forma completament dinàmica de la sonata i, per tant, l'estil tardà-absolutista del classicisme vienès, va prendre consciència de si en Beethoven<sup>24</sup>.

La imatge infantil de la sonata com a lluita amb avenç, contraavenç, col·lisió, fins a la catàstrofe, roman latent darrere de molt de Beethoven, però molt rares vegades és explícita. Habitualment no s'arriba a la col·lisió exterior dels temes, sinó que el dinamisme consisteix

---

<sup>22</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., pp. 190-191).

<sup>23</sup> Vegeu l'Annex: "Forma sonata".

<sup>24</sup> Fragment extret de *BFM* [143] i de *Teoria estètica* (v. bibl., pp. 274 i 293).

en la seva història interna [204]. En la forma sonata, el desenvolupament és l'única part lliure que no s'até a regles sobre temes, modulacions, progressions, etc. Beethoven construeix els desenvolupaments seguint un model bipartit: primer una part fantasiosa, sovint vacil·lant, no obligatòria, que resol en una segona part més ferma, objectivada, estrictament motívica, amb caràcter de retransició, la major part de les vegades seqüenciada segons un model, el de la decisió de la voluntat, del gir: "així ha de ser". D'aquesta manera, el subjecte en Beethoven constitueix l'objectivitat de la forma des de la llibertat, aproximant-se al moment subjectiu de la veritat com a condició de l'objectivitat d'aquesta en Hegel [148, 149, 150 i 157]. La força exercida per l'objectivació sempre és l'impuls subjectiu. Això no només és vàlid en general per a la producció o reproducció de la forma, sinó específicament per a les parts objectivants del desenvolupament [243]. En el procediment de Beethoven es distingeixen els trets més profunds de la filosofia hegeliana, com per exemple la doble posició de l'esperit com a subjecte i objecte. En tant que objecte, és merament observat en el seu moviment; en tant que subjecte, activa aquest moviment mitjançant l'observació. La primera part del desenvolupament beethovenià és el reconeixement de si mateix en l'altre. L'altre, el tema, l'ocurrència, es deixa a si mateix, se l'observa, es mou en si. Només després es produeix la intervenció del subjecte, l'anticipació de la identitat encara no assolida, i únicament aquesta intervenció crea el model de desenvolupament pròpiament dit mitjançant la conclusió; és a dir, que únicament el moment subjectiu de l'esperit aconseguix el seu moviment objectiu. La dialèctica subjecte-objecte es consuma, per tant, en el desenvolupament [147].

En Beethoven, la preparació de la recapitulació<sup>25</sup>, en tant que la part esquemàtica de la forma sonata i que per tant cada vegada l'ha de justificar únicament la composició autònoma, concentra en si tot l'art de la configuració. Com per compensar de la resta esquemàtica de l'estructura, posa llavors a treballar a màxim rendiment la imaginació productiva<sup>26</sup>. Quant a la coda, aquesta cobra importància en relació amb el desenvolupament: a vegades es refereix al contingut musical d'aquest, altres és la coda la que aporta un nou tema. La relació entre desenvolupament i coda bé pot ser la identitat no idèntica de procés i resultat en la dialèctica [151]. A vegades, el començament del moviment només és comprensible teleològicament des de la coda, imprimint d'aquesta manera una força retroactiva en el temps bastant usual en Beethoven [181].

---

<sup>25</sup> Sobre el problema que la recapitulació planteja a Beethoven, vegeu l'apartat 3.8.

<sup>26</sup> Conferència radiofònica *Schöne Stellen* (op. cit., v. n. 14). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 166).

### 3.3. Dialèctica entre singularitat i totalitat en la música de Beethoven

La teoria de la mediació entre la singularitat i la totalitat en Beethoven va ser una preocupació constant d'Adorno. En el seu treball sobre Beethoven va voler evitar en tot moment l'aparença d'una primacia del tot i representar el contingut com a autènticament dialèctic [6]. En Beethoven —igual que en Hegel—, la mediació mai no és alguna cosa merament entre els moments, sinó immanent al moment mateix [44]. Beethoven, però, va arribar només gradualment al concepte ple d'un compostre dialèctic. Així, en la *Sonata per a violí en do menor* de l'*Op. 30*, l'antagonisme encara és no mediatitzat i els complexos temàtics estan en grandios contrast, al contrari que en l'«*Appassionata*» (*Sonata per a piano Op. 57*), on els temes antitètics són en si a la vegada idèntics: identitat en la no identitat [48].

La veritat de Beethoven és l'anihilació de tot allò individual. Va compostre fins i tot en els seus últims detalls la fugacitat absoluta de la música [370]. Els moments més grans de Beethoven no resideixen en l'en-si, sinó sempre en la relació [250]. El motiu, l'individual, la finita composició concreta de Beethoven, certament està aquí, però al mateix temps no hi està, no és res, és insubstancial; el sentit formal de la seva música consisteix essencialment en el desvetllament d'aquesta inanitat a través del tot<sup>27</sup>. L'individual és en Beethoven quelcom que només arriba a ser el que és en el tot i que en si mateix tendeix a la indeterminació relativa de les meres relacions fonamentals de la tonalitat, fins arribar a allò amorf. Si s'escolta o es llegeix amb atenció la seva música, articulada al màxim, sembla un continu del no res. El *tour de force* de cada una de les seves grans obres és que, d'una manera literalment hegeliana, la totalitat del no res es determina com a totalitat de l'ésser, però en tant que aparença, no amb la pretensió de veritat absoluta<sup>28</sup>. En Beethoven, la tensió entre les parts i el tot és màxima, però ningú com ell va aconseguir compensar aquesta tensió, assolint l'equilibri i la identitat gràcies al fet que les parts ja estan ajustades al tot, preformades per aquest. El preu que paga és la insignificança amb *summa cura* planejada de la troballa individual. Perquè l'individual arribi a ser alguna cosa, el porta més enllà de si en espera del tot en què es converteix i que l'aniquila. El mitjà que va fer possible això va ser la tonalitat, aquest universal les concrecions típiques del qual a Beethoven ja equivalen al particular, als temes<sup>29</sup>. La inanitat del singular, la seva falta de qualitats, possibilita (a diferència del que succeeix amb el material altament

---

<sup>27</sup> Carta mecanografiada a Rudolf Kolish (op. cit., v. n. 13). Fragment extret de *BFM*, (v. bibl., p. 163).

<sup>28</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., p. 246).

<sup>29</sup> Conferència radiofònica *Schöne Stellen* (op. cit., v. n. 14). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 164).

qualificat del romanticisme) la seva plena superació en la totalitat. En Wagner allò insubstancial en tant que individual ha de significar alguna cosa: en Beethoven mai. El millor exemple és l'inici de la recapitulació de l'«*Appassionata*». Aïllat no diu res. En el context del desenvolupament, és un dels grans moments de la música [53]. Així mateix, el tema de les variacions de l'«*Appassionata*» únicament es fa eloqüent quan s'escolta immediatament després de la coda del primer moviment, una catàstrofe reflectida amb tot detall. Després d'aquesta explosió i de l'enderrocament, sona el tema de les variacions com si s'inclinés sota una ombra gegantina, sota un pes ominós. El caràcter ocult del so sembla reflectir amb tot detall aquesta càrrega. Igualment, en el *Trio «Dels fantasmes» (Op. 70, N<sup>o</sup> 1)*, l'inici del *Presto finale*, aïllat, no cridaria en absolut l'atenció, però després de la conclusió del *Largo*, que s'ha enfosquit per sobre de tota mesura classicista, l'inici té alguna cosa de tènue aurora consoladora que promet arreglar totes les calamitats passades<sup>30</sup>.

El concepte del banal no pot aplicar-se a Beethoven, ja que banal és allò inútil que s'esplaija com el que és, com a ocurrència o melodia; però precisament això és el que mai no ocorre a Beethoven, sinó que l'individual és insubstancial —podria dir-se, hegelianament, que s'aniquila— per causa del tot. El concepte del banal és romàntic: banals són innumbrables temes en Wagner i Strauss, molts en Mendelssohn, alguns en Chopin. Però la banalitat està connectada amb l'aparença d'importància, i precisament el no deixar que aquesta es produeixi constitueix allò grandios (allò clàssic) en Beethoven<sup>31</sup>. El romanticisme va absolutitzar el líricament individual [82]. En Beethoven, però, la melodia només arriba a l'emancipació en els moments de transcendència [87]. En aquest sentit, Adorno es pregunta per què la música de Schubert és incomparablement molt més trista que fins i tot les peces més ombrívols de Beethoven. Per a Adorno, la tristesa schubertiana no dependria només de l'expressió, sinó de l'alliberament del singular. El detall alliberat és alhora l'abandonat, així com l'individu alliberat és alhora l'aïllat i sofrent, el negatiu. D'això se segueix quelcom sobre el caràcter doble de la música beethoveniana: la totalitat té el caràcter de la resistència del singular —el qual falta en Schubert i en tot el romanticisme, especialment en Wagner—; i, alhora, quelcom d'ideològic, transfigurador, que es correspon amb la doctrina hegeliana de la positivitat del tot com la suma de totes les negativitats individuals, és a dir, el moment de la no-veritat [55].

---

<sup>30</sup> Conferència radiofònica *Schöne Stellen* (op. cit., v. n. 14). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 165).

<sup>31</sup> D'una còpia en carbó en el *Theodor W. Adorno Archiv*, Frankfurt am Main. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 291, p. 226).

La unitat beethoveniana es mou per oposicions; és a dir, que els seus moments, concebuts com a singulars, semblen contradir-se mútuament. Però el sentit de la forma beethoveniana com a procés rau precisament en què els motius aparentment oposats es conceben en la seva identitat. Cada moment singular es defineix per la seva funció en el tot només en la mesura en què els moments singulars es contradiuen i superen en el tot. Únicament el tot demostra la seva identitat: en tant que singulars s'oposen entre si com l'individu a la societat [29]. Beethoven dissol la precedència del material, reduint-lo a tals formes elementals que deixa d'aparèixer com a material. És el mestre de la negació positiva, de la idea que per guanyar cal descartar, del concepte de negació com a allò propulsor [40 i 97]. Beethoven obliga el material a declarar la seva essència. Allò temàticament no plàstic i la pura funció del qual parla, no és cap altra cosa que el material pur, les tríades i certes altres formes harmòniques i contrapuntístiques [118]. La negació del singular a Beethoven, la seva inanitat, té el seu fonament objectiu en la constitució del material. Una expressiva tríada menor diu: jo sóc quelcom, jo significo alguna cosa; i tanmateix no és més que el so heterònom aquí emprat. Això l'autonomia de Beethoven no ho suporta. En ell, el tot en el qual el singular se submergeix realitza el significat que el singular s'atribueix falsament a si mateix. Aquest és el nucli de la dialèctica de la part i el tot en Beethoven: el tot aconsegueix la falsa promesa del singular [50].

### **3.4. Caràcter social de la música de Beethoven**

La tonalitat circumscriu el contingut social de Beethoven [112]. Beethoven troba donada en ella la comunicació amb el col·lectiu; aquest és immanent a la seva pròpia obra a causa de la universalitat del tonal [111]. La tonalitat no només coincideix històricament amb l'era de la burgesia, sinó que també és el seu llenguatge musical, un sistema socialment produït i racionalitzat amb violència com a naturalesa<sup>32</sup>. El principi individualista de la societat, segons el qual el particular, l'individual, és l'universal, és equivalent al fet que l'esdeveniment harmònic singular sempre és representant de tot l'esquema. La dinàmica tonal correspon a la

---

<sup>32</sup> La tonalitat té una base "natural", la de la sèrie dels harmònics, que explica les tensions i distensions que es produeixen entre els diferents sons que constitueixen els acords (la dissonància i la seva resolució) i entre els diferents graus tonals. La relació entre els cinc primers harmònics i l'acord major, per exemple, és molt clara, però no tant la relació amb l'acord menor. El sistema tonal, per tant, té, en part, una explicació natural. Però aquesta explicació no basta per donar compte totalment del sistema, ja que la tonalitat està constituïda bàsicament, com tot llenguatge, per convencions. Davant d'això, Adorno considera la tonalitat com un "sistema socialment produït", malgrat que "empíricament" hagi estat "racionalitzat com a naturalesa". Desestima, per tant, la base "natural" de la tonalitat, la qual considera que ha estat imposada "amb violència" per la raó.

producció social. Adorno equipara la progressió harmònica en general a una mena de procés d'intercanvi [113]. També en la totalitat de la seva forma la música beethoveniana representa el procés social, de tal manera que cada moment singular només es fa comprensible des de la seva funció en la reproducció de la societat com un tot [29].

D'una manera molt similar a com la Revolució Francesa no va crear una nova forma social, sinó que va afavorir la irrupció d'una ja desenvolupada, així es comporta Beethoven respecte a les formes. No es tracta en ell de la producció de les formes, sinó de la seva reproducció a partir de la llibertat. Però aquesta reproducció a partir de la llibertat té almenys un tret molt fortament ideològic: el moment de la no-veritat consisteix en què una cosa que en veritat ja està aquí aparenta ser creada, de manera que s'aspira a la llibertat allà on en veritat s'obeeix. L'expressió de la llibertat sempre porta adherida alguna cosa fingida. En Beethoven la llibertat únicament és real com a esperança. Aquest és un dels seus vincles socials més importants [84]. La música, abans de l'emancipació burgesa, tenia una funció essencialment disciplinària. Després es va fer autònoma, centrada en la pròpia llei formal. Però ambdues destinacions es mediatitzen recíprocament, perquè la llei formal de la llibertat, que determina tots els moments i amb això enclou sense esclatxes la immanència estètica, no és cap altra cosa que la funció disciplinària tornada cap a l'interior, desposseïda de la finalitat social immediata. Pot dir-se que l'autonomia de l'obra d'art brolla de l'heteronomia, a la manera com la llibertat del subjecte brolla de la sobirania del senyor. La força amb la qual l'obra d'art es constitueix en si mateixa i renuncia a la influència directa no és cap altra que, transformada, la de la seva influència; la llei a què s'até no és cap altra que la que imposa a altres [107].

El del treball ha d'entendre's com un dels conceptes centrals en Beethoven. El principi de l'objectivitat simfònica del treball representa l'objectivitat social [92]. La simfonia és la forma estetitzada —i ja neutralitzada— de l'assemblea popular i de les seves categories, com són el discurs, el debat, la resolució —la decisiva— i la cerimònia. La veritat i la no-veritat de la simfonia es decideixen a l'àgora. Només el Beethoven tardà rebutjarà aquesta aparença d'assemblea popular, el ritual burgès [104]. Les simfonies beethovenianes són, objectivament, arengues a la humanitat que, mostrant-li a aquesta la llei de la seva vida, volen portar-la a la consciència d'aquesta unitat que d'una altra manera roman oculta als individus en la seva difusa existència. Música de cambra i simfonisme van ser complementaris en Beethoven. Les simfonies són en principi més simples que la música de cambra. La música de cambra, en gran mesura perquè desisteix del gest patètic i de la ideologia, va ajudar a l'expressió de

l'estat d'autoemancipació de l'esperit burgès, parlant sense mediació a la societat. En canvi, la simfonia està al darrere de la idea que la totalitat seria estèticament nul·la si no comunicés amb la totalitat real. Va desenvolupar, però, un moment d'allò decoratiu, així com d'allò primitiu. Així, en una simfonia de Beethoven el treball de detall, la riquesa latent de les formes i figures interiors, és relegat per l'impacte rítmico-mètric; les simfonies sempre volen ser sentides simplement en el seu decurs i organització temporals, mantenint perfectament íntegres la verticalitat, la simultaneïtat, el nivell sonor. La poca coincidència que es dona entre el simfonisme i la música de cambra beethovenians, ho demostra la comparació més superficial de la *Novena simfonia* amb els últims quartets o, fins i tot, amb les últimes sonates per a piano: davant d'aquestes obres, la *Novena* és retrospectiva, s'orienta pel tipus de simfonia classicista del període intermedi i nega el pas a les tendències dissociatives de l'estil tardà pròpiament dit, tendències incompatibles amb la intenció de qui es dirigeix als seus oients amb «Oh, amics!» i vol cantar junt amb ells «tons més agradables»<sup>33 i 34</sup>.

Si ja Beethoven és el prototip musical de la burgesia revolucionària, també és alhora el d'una música evadida de la seva tutela social, completament autònoma des del punt de vista estètic, ja no servil. La seva obra fa saltar pels aires l'esquema d'una condescendent adequació de música i societat. En ella, malgrat tot l'idealisme del seu to i postura, l'essència de la societat es converteix en l'essència de la música. És sotmetent-se a la seva pròpia llei, confirmant el tot sense mirar cap a fora, com la seva música esdevé semblant al món —les forces del qual la mouen—, no imitant aquest món. És a dir, l'actitud de Beethoven cap a l'objectivitat social és la de la filosofia —la kantiana en alguns punts i la hegeliana en el decisiu—, i no la del reflex: en Beethoven la societat es reconeix sense conceptes, no es pinta. El que en ell es diu treball temàtic és el desgast mutu de les oposicions, dels interessos individuals; la totalitat no és un concepte global que subsumeix esquemàticament els moments, sinó la suma d'aquest treball temàtic i del seu resultat. Els nuclis motívics, el particular a què es lliga cada moviment, són ells mateixos idèntics amb l'universal, fórmules de la tonalitat degradades fins al no res i preformades per la totalitat com l'individu en la societat individualista. El desbastar-se mútuament dels moments individuals equival a una integració que en superar cada moment individual li confereix sentit. Per això el residu formalista a primera vista més vistós en

---

<sup>33</sup> Aquestes són les paraules amb què comença l'*Himne a l'alegria* de Schiller, emprat per Beethoven en l'últim moviment de la *Novena simfonia*: «Oh, amics, no en aquests tons! Entonem cants més agradables i més plens d'alegria» («O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere»).

<sup>34</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música* (op. cit., v. n. 7, p. 281 i ss.). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 109).

Beethoven és, malgrat tot el dinamisme estructural de la inexorable recapitulació, el retorn del superat. El que vol és confirmar el procés com el seu propi resultat, tal com inconscientment succeeix a la pràctica social. No per casualitat algunes de les concepcions amb més càrrega de Beethoven es troben en el moment de la recapitulació en tant que el del retorn d'allò igual. El que una vegada va ser, el justifica com a resultat del procés. Però el gest afirmatiu de la recapitulació en alguns dels moviments simfònics més grans de Beethoven assumeix la violència d'allò repressivament fulminant, de l'autoritari «així és», essent aquest el tribut forçat de Beethoven a la ideologia, a l'aspiració a la llibertat sota la permanent absència de llibertat. El terrabastall de la revolució burgesa ressona com una remor en Beethoven. Els elements singulars ja no s'alineen en una successió discreta, sinó que passen a ser una unitat racional per mitjà d'un procés ininterromput produït per ells mateixos. El decurs dinàmic porta a la recapitulació, la qual justifica el procés *a posteriori*, en tant que el seu resultat. El punt de contacte entre aquests dos moments —dinàmic i estàtic— coincideix amb l'instant històric d'una classe que supera l'ordenament estàtic sense poder, però, lliurar-se sense lligams a la seva pròpia dinàmica. Les grans concepcions socials de la seva època, la filosofia del dret hegeliana i el positivisme comteà, han expressat això<sup>35</sup>.

### 3.5. Sobre la periodització de la música de Beethoven i la seva relació amb el temps

Un dels trets que més sorprenen en Beethoven és l'absència en ell d'allò tipificat, el fet que res no està mai fix ni es repeteix, la concepció absolutament única de cada obra des del primer moment. Cada obra és un cosmos, el tot. Les úniques excepcions són els últims quartets, però aquí s'ha superat la frontera entre una i altra obra: no són obres, sinó fragments d'una música oculta [160].

Hom acostuma a dividir l'obra beethoveniana en tres períodes<sup>36</sup>: un període «clàssic», un període de «transició» —síntesi del passat i mirada cap al futur— i un període de «contemplació». Hi ha qui destaca la classicitat de la seva música; d'altres, destaquen la seva modernitat i la consideren ja romàntica des del període intermedi, a partir de la *Tercera simfonia*. Per a Adorno, cap al final del anomenat primer període l'element romàntic sorgeix cada vegada amb més força [206]. Considera que el primer moviment de l'*Heroica*, el més clàssic de Beethoven, és en cert sentit el més romàntic [230]. Beethoven no té, com vol la

---

<sup>35</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música* (op. cit., v. n. 7). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., pp. 45-49).

<sup>36</sup> Vegeu l'Annex: "Periodització de l'obra de Beethoven".



història de la música, «elements ja romàntics», sinó tot el romanticisme i la seva crítica en si [61]. Ara bé, Adorno diferencia sovint la música de Beethoven de la dels compositors romàntics posteriors. En Beethoven tot pot esdevenir tot, ja que “no és”; en el romanticisme tot pot representar tot, ja que s’individualitza [60]. Només Beethoven es va atrevir a compondre com volia, i la desgràcia del romanticisme subsegüent rau en el fet que ha perdut la tensió entre el permès i l’intentat [58]. Davant la incapacitat per contenir-se dels compositors romàntics posteriors, l’obra beethoveniana es manté a si mateixa, superant així la negativitat dels moments individuals [310].

Adorno constata, en la relació que la música de Beethoven estableix amb el temps, dues tipologies diferents, una intensiva i l’altra extensiva. El tipus intensiu aspira a la contracció del temps; és el simfònic, el tipus clàssic pròpiament dit [219]. Mitjançant el procés simfònic, la música es revela com a cos. La simfonia es mou, s’agita, es deté, avança, i la totalitat dels seus gests és la representació inintencionada del cos. Aquest caràcter corpori de la simfonia és la seva essència social: és el cos gegantí, el físic col·lectiu de la societat en la dialèctica dels seus moments [263]. A partir del material bàsic, la simfonia ordeix en el temps el no idèntic, de la mateixa manera que descobreix identitat en allò en si diferent i divergent. Estructuralment, un sent el primer compàs d’un moviment simfònic classicista quan sent l’últim compàs, que redimeix d’aquell. Aquesta estructura produeix la il·lusió del temps estancat<sup>37</sup>. El que diferencia la música de Beethoven —i la de Haydn— de tota la música de *divertissement* és que en ella el motiu ja no omple tant com comprimeix el temps: al temps no se’l deixa passar, sinó que se’l sotmet. Mitjançant l’augment o disminució de les repeticions, el motiu contreu l’extensió temporal. Tanmateix, apareix com quelcom sempre nou i en canviar continua obeint les demandes del temps que discorre històricament. Això fa que en els primers moviments de la *Cinquena i Setena simfonies*, així com de l’«*Appassionata*», els molts centenars de compassos semblin només un. En sentit estricte, el temps simfònic pertany únicament a Beethoven i en ell radica la puresa exemplar, el superior poder de la seva forma<sup>38</sup>. La transformació simfònica del temps està immediatament connectada amb la reificació de la producció subjectiva, i potser aquest sigui el punt de coincidència més profund entre Kant i Beethoven [228].

---

<sup>37</sup> Th. W. Adorno, *El fidel correpetidor*, Gesammelte Schriften, vol. 15, p. 375 i ss., Frankfurt am Main, 1976. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 110).

<sup>38</sup> Th. W. Adorno, *Segona música nocturna*, Gesammelte Schriften, vol. 18, p. 51 i ss., Frankfurt am Main. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 195, p. 210).

Quant al tipus extensiu, pertany a l'època intermèdia tardana —a excepció de les simfonies *Setena* i *Vuitena*—, però ja també a la clàssica. Malgrat la semblança externa amb l'experiència romàntica de la forma, especialment schubertiana, és molt diferent d'aquesta. El temps és alliberat; ja no és dominat simfònicament, sinó representat. La música es pren el seu temps, vol «quedar-se aquí». N'és característica una certa simplicitat o puresa, que després serà peculiar del Beethoven tardà: tendència cap a compassos buits, temàticament no omplerts, que més que produir neguen la tensió; no hi ha tanta pressa. La relació amb el temps és ara geomètrica, i no dinàmica. La mediació gairebé no existeix, la contradicció es deixa immediatitzada —aquest és un dels aspectes més característics de l'estil tardà. Els caràcters estan molt més separats entre si. No obstant això, una espècie de divisió de tota la forma produeix la unitat. En la forma extensiva hi ha un determinat moment de renúncia, de desistiment de la concordança, i les fractures comencen a emergir. En la constitució de la forma se li concedeix més pes al moment del temps abstracte que a la construcció. El temps reclama els seus drets: d'aquí la vistosa longitud de les dimensions temporals. Però aquest moment temporal és temàtic i allò principal, no una «ocurrència» que omple el temps. L'abdicació davant del temps i la configuració d'aquesta abdicació constitueixen la substància del tipus extensiu. La *Novena simfonia* és en cert sentit l'intent de maridar el tipus intensiu i l'extensiu. L'estil tardà, que els conté a ambdós, és el resultat del procés de desintegració que l'estil extensiu representa, però inclou en el sentit del principi intensiu els fragments que d'ell brollen [219, 221 i 222].

En el tipus extensiu el desenvolupament confereix un cert caràcter paradoxal a la intenció formal. En realitat no desenvolupa en absolut, és a dir, no allibera les forces, no produeix la unitat, però tampoc és episòdic. El tipus extensiu no coneix cap desenvolupament perquè és extraterritorial a la idea del desenvolupament beethovenià —la contracció del temps. No obstant això, no sacrifica la unitat. Aquesta és la paradoxa d'aquest estil, que el temps alliberat es converteix en mitjà per a la producció d'aquesta unitat. Tota l'orientació del tipus extensiu de Beethoven és la del record: la música no cobra el seu sentit, com la clàssica, en el present contret, en l'instant, sinó només com ja passada. El moment crític del tipus extensiu és l'entrada de la recapitulació, amb la qual Beethoven es mostra aquí apassionadament acurat. No pot ser una recapitulació culminant, com en les simfonies *Cinquena* i *Novena*, ni tampoc una recapitulació tectònica, com per joc. No pot ser el clímax ni tampoc un mer contrapès. En el fons, un no sap com es pot tornar a començar des del principi, i cada recapitulació és un *tour de force*. La recapitulació ha de ser inaparent, ja que cap dinamisme condueix a ella, però

ahora ha de ser molt densa, ja que altrament el tipus formal colossalment exposat es desintegraria irremissiblement. La recapitulació es converteix en una «tornada a la qüestió», en una recordança [222].

El contrast entre el tipus intensiu i extensiu potser sigui l'explicació de la famosa duplicitat de les obres de Beethoven. El primer moviment de la *Cinquena* i el de la *Sisena simfonia* es compten entre els representants més purs d'aquests tipus. L'estil tardà és la col·lisió d'ambdós tipus [263].

### 3.6. Interpretació estètica de l'últim Beethoven

Hi ha unanimitat sobre el fet que les obres a partir de la *Sonata per a piano en la major, Op. 101* constitueixen un estil essencialment diferent, però si hom pregunta en què consisteix aquesta diferència, la resposta mai és satisfactòria. Davant d'aquestes obres —entre elles, els cinc últims quartets i la *Gran fuga*—, un té la sensació de l'extraordinari i de la màxima serietat, però és difícil dir de forma precisa, en conceptes compositius, en què consisteixen aquesta extraordinarietat i aquesta serietat. Se'n parla, sovint, de la polifonia<sup>39</sup>, de la multivocitat contrapuntística de l'últim Beethoven, però seria erroni voler caracteritzar-lo sumàriament per la polifonia, perquè aquesta no ho domina tot, sinó que als fragments polifònics es contraposen innumbrables parts homofòniques, gairebé monòdiques. Hi ha excepcions, com la de la *Fuga en si bemoll major*, però no basten per caracteritzar com a polifònic l'últim Beethoven. Tampoc es pot caracteritzar, com també s'ha fet sovint, per l'expressivitat. Hi ha certament fragments aïllats insòlitàment expressius, però també hi ha altres molt distanciats que eviten l'expressió i que deuen la seva expressió precisament al fet que prescindeixen d'ella<sup>40</sup>.

En què consisteix llavors la «serietat» d'aquesta música? En alguna cosa gairebé sobrecarregada de contingut. Aquest contingut està, però, com velat, i és difícil indicar en què consisteix i detectar de quina manera es transmet en la composició mateixa. La majoria de les obres de l'estil tardà s'ajusten completament a la màxima goethiana que diu que «envellir és retreure's gradualment de l'aparença». Hi ha en elles quelcom de desensibilització, d'espiritualització, com si tota l'aparença sensible es reduís per endavant a l'aparença d'alguna cosa espiritual. Hi ha un gir contra tot l'ornamental, contra tot allò que és aparença

---

<sup>39</sup> Vegeu l'Annex: “Contrapunt, polifonia, homofonia, monodia”.

<sup>40</sup> Conferència radiofònica improvisada amb exemples musicals (op. cit., v. n. 4). Fragments extrets de *BFM* (v. bibl., p. 167 i ss.).

bella. L'espiritualització, però, no és simplement una penetració de l'aparença amb l'esperit, sinó quelcom així com una polarització. El subjecte es retrau de la seva música i, deixant l'aparença a la seva sort, fa que aquesta parli amb la màxima eloqüència. Aquesta és la raó per la qual al Beethoven tardà, se l'ha considerat sovint extremadament subjectiu, però també constructiu-objectiu. Hi ha en general una tendència a la dissociació, a la desintegració, a la dissolució, però no en el sentit d'un procés de composició que ja no manté les coses juntes, sinó que la dissociació i la desintegració es converteixen elles mateixes en recursos, i les obres adopten per aquest recurs, malgrat el seu caràcter tancat, quelcom de fragmentari en un sentit espiritual. En aquest procés de desmitologització musical —en el desistiment de l'aparença— resideix l'expressió de l'esperança. En l'estil tardà, aquesta esperança germina just en el límit de la renúncia i, no obstant això, no és una renúncia: el compositor allibera el que fins a llavors tenia agarrat, format, domat, i això es converteix en la seva veritat superior<sup>41</sup>.

L'obra tardana de Beethoven marca la rebel·lió d'un dels artistes classicistes més poderosos contra l'engany en el propi principi<sup>42</sup>. Revoca l'ideal de l'harmonia estètica, de l'equilibri, de la identitat del subjecte compositiu amb el seu llenguatge. Aquest llenguatge parla per si mateix, i únicament a través de les seves llacunes parla el subjecte compositiu. Hi ha també un moment d'impropietat, ja que res del que apareix és el que aparenta ser. Així i tot, Beethoven mai va més enllà de la tonalitat, tot i que la polaritza. No hi ha harmonia intermèdia ni mediacions com a terme mig entre els extrems, sinó, com en Hegel, únicament mediació a través dels extrems. La música té forats, revocant per primera vegada l'afirmatiu, l'hedonista inherent a la música. D'aquí també probablement la sensació de serietat, que en els últims quartets s'ha percebut com la seva relació amb la mort. La tonalitat està retinguda, però al mateix temps està trencada. Es dona sovint una tècnica de salt en lloc de transicions harmòniques i, en gran mesura, els accents harmònics se separen en general dels accents rítmics. Es produeix una dissociació entre els diferents estrats del material<sup>43</sup>. El material tonal, havent-se fet subjectivament inexpressiu, adopta una expressió objectiva, al·legòrica. L'harmonia es polaritza i aflora nua. Fins i tot, la melodia es transforma en una funció d'aquesta nuesa i no és ja sinó la plasmació de l'harmonia. La substancialitat de la tonalitat passa del tot a l'acord individual, el qual «significa» la tonalitat: l'acord, en tant que

---

<sup>41</sup> Conferència radiofònica (op. cit., v. n. 33).

<sup>42</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., p. 393).

<sup>43</sup> Conferència radiofònica (op. cit., v. n. 33).

al·legoria, substitueix a la tonalitat en tant que procés. D'aquí l'oscil·lació harmònica en l'últim Beethoven, indicatiu d'alguna cosa no processal, amb uns canvis harmònics que no condueixen a cap resultat [267]. En els últims quartets gairebé no es pot parlar de construcció de la tonalitat. Aquesta ja no té una llei pròpia de moviment, sinó que es queda enrere com a vel sonor, i el que compta no són les proporcions harmòniques sinó l'efecte harmònic individual. Un indicatiu de com l'harmonia esdevé aparença és la tendència a l'estatisme i a l'estirament de l'harmonia. Per descomptat, a això cal oposar grans reserves, ja que fins i tot l'últim Beethoven coneix grandiosos efectes de perspectiva harmònica, però això no és pròpiament estil tardà. En l'estil tardà, l'harmonia es contreu. El procés ha fet tan substancial el pressupòsit que aquest ja no precisa de la seva confirmació com a resultat: per això perd la seva substancialitat i es converteix en una convenció abandonada i alienada de la música concreta. L'harmonia de l'últim Beethoven és la identitat de pressupòsit i resultat. El pressupòsit ja no és mediatitzat i roman abstractament immòbil, travessat per les intencions subjectives. La compulsió de la identitat es trenca i les convencions són els seus enderrocs [311].

Les formes rares vegades es consumeixen com en el període intermedi. No hi domina el principi formal classicista que cada tema ha de dur-se tan lluny com doni de si, que ha de desplegar-se, desenvolupar-se, sinó que sovint ja n'hi ha prou amb enunciar-lo per esgotar-lo. El desenvolupament perd importància, ja no és decisiu, i únicament es completa en la coda. Beethoven fa el mateix amb la forma que amb la tonalitat: en les últimes obres no elimina ni atempta contra la recapitulació, però ressalta el negatiu en ella. Com a resultat, la part que segueix a la recapitulació, la coda, cobra una importància decisiva<sup>44</sup>. A l'últim Beethoven li resulta insuportable la idea de totalitat com a quelcom ja consumat. La transició es percep com a banal i la relació dels moments separats amb una totalitat que els uneix és vista com a merament convencional, prescrita i ja insostenible [29]. Si abans la força podia mesurar-se amb precisió per la capacitat per a juxtaposar formes heterogènies o separades i ajuntar-les com a unitat, l'últim Beethoven ja no mediatitza entre aquests extrems sinó que deixa que commutïn entre ells [331].

En el seu període tardà, però, Beethoven no s'aliena compulsivament de l'aspecte sensible de la seva obra, sinó que disposa sobiranament de totes les possibilitats sorgides al llarg de la història de la seva activitat compositiva. La desensibilització és només una d'elles. En altres

---

<sup>44</sup> Conferència radiofònica (op. cit., v. n. 33).

obres, però, com en la *Novena simfonia*, retorna a l'estil simfònic clàssic<sup>45</sup>. També la *Missa solemnis* pot difícilment incloure's en l'estil tardà, i fins i tot en els últims quartets hi ha moviments individuals, com el *Finale* del *Quartet en do sostingut menor* i, fins a cert grau, també el del *Quartet en la menor*, que no mostren cap d'aquelles tendències a la dissociació i a alienació essencials de l'estil tardà<sup>46</sup>.

En l'obra tardana també hi ha passatges comprimits i sobrecarregats de significat però aparentment convencionals, dels quals no es prescindeix i que tenen una mica de fórmules màgiques. No es tracta de depurar la música de convencions, sinó de fer-les transparents, de fer-les parlar<sup>47</sup>. Les convencions esdevenen expressió en la nua representació d'elles mateixes. L'estil s'abreuja, no tant per purificar el llenguatge de la convenció, sinó més aviat la convenció de l'aparença del seu control subjectiu: la convenció alliberada, després de la dinàmica, parla per si mateixa, però només en el moment en què la subjectivitat la travessa i la il·lumina fulgurantment —d'aquí les dinàmiques que amb freqüència, aparentment independents d'ella, sacsegen la construcció musical. Beethoven instaura la convenció com a monument a allò estat, en el qual s'inclou, petrificada, la mateixa subjectivitat<sup>48</sup>.

La melodia perd la seva immediatesa. No és ella mateixa, sinó el que significa [266]. El significat ja no està mediatitzat per l'aparent en tant que totalitat. Els temes no són concrets, sinó representants accidentals de l'universal. Les melodies, com més generals, més formulàries són. Es produeix una contracció dels temes en pocs motius fonamentals. El temàtic es neutralitza. Els temes no són ni melodies que parlin per si soles ni unitats motíviqües que es transfereixin a la totalitat. Són possibilitats o idees de temes [318].

Allí on només hi ha una cosa, on l'essència és una melodia, també ha d'aparèixer només una cosa, a costa de l'equilibri harmònic, del contrapès. L'últim Beethoven és la primera gran rebel·lió de la música contra el decoratiu. Per poder ser la cosa mateixa de manera completament pura, sense accessoris, la classicitat esclata en fragments [269]. El lloc on antany es trobava la totalitat dinàmica l'ocupa ara allò fragmentari [285].

En l'estil tardà tot l'individual no existeix per si mateix, sinó com a representant del seu tipus, aproximant-se així a allò al·legòric [322]. En Beethoven l'individual és insubstancial. Mentre que l'estil clàssic el supera en la totalitat i li confereix l'aparença del significatiu, en l'últim

---

<sup>45</sup> Th. W. Adorno, *Moments musicaux* (op. cit., v. n. 5, p. 145 i ss.). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 132).

<sup>46</sup> Conferència radiofònica (op. cit., v. n. 33).

<sup>47</sup> Conferència radiofònica (op. cit., v. n. 33).

<sup>48</sup> Th. W. Adorno, *Moments musicaux* (op. cit., v. n. 5, p. 13 i ss.). Fragment extret de *BFM* (v. bibl., p. 114 i ss.).

Beethoven la inanitat de l'individual sorgeix com a tal i el converteix en portador accidental de l'universal. En altres paraules, l'estil tardà és la autoconsciència de la inanitat de l'individual, de l'existent. En això consisteix la relació de l'estil tardà amb la mort [323].

### **3.7. Humanitat, desmitologització i reconciliació amb la natura en la música de Beethoven**

El sagrat de la música és la puresa del seu domini sobre la naturalesa. La seva història és el desplegament inevitable del domini sobre la naturalesa com el domini sobre si mateixa, la seva instrumentalització, que no es pot separar de la seva assumpció de significat [358]. Un dels motius del pensament d'Adorno més fèrtils és l'antagonisme de la música amb la repetició, en tant, aquesta última, que un comportament profundament embullat en el mític. La relació de la música de Beethoven amb el mític hauria constituït el tema del llibre d'Adorno sobre Beethoven, segons l'editor de les anotacions. La seva música té el to de la humanitat; el «Oh, amics, no en aquests tons!»<sup>49</sup> està inscrit en tota ella. Els tons rebutjats per Beethoven són, segons la interpretació adorniana, aquells del destí mític, que és el destí reservat per la natura. La humanitat, però, no es contraposa al mite abstractament: la superació del mite només es pot pensar com a reconciliació amb ell. L'humà és l'evitació del malefici, l'atenuació de la natura, no el seu tossut domini, que perpetua el destí. On aquesta evitació s'ha expressat millor és en la gran música, en l'ària de *Leonora* de Beethoven i en alguns passatges d'*adagios*, com el del *Primer quartet "Razumovsky"*<sup>50</sup>. En Beethoven va prosperar l'emancipació del subjecte respecte del mite i la reconciliació amb aquest<sup>51</sup>. La seva música és anicònica: on conté imatges, són imatges de la desmitologització, de la reconciliació, mai les que en si, no mediatitzades, aspiren a la veritat [329].

En Beethoven, la mera naturalesa, que com a tal degeneraria en mercaderia, es nega a si mateixa. El procés de Beethoven és una constant negació de tot el limitat, del que merament és [116]. En el seu horitzó apareix la idea de la falsa riquesa, de les mercaderies que abunden per causa del profit, i ell reacciona en contra —la falsa riquesa la representen per a ell el romanticisme i l'òpera. Per radicalisme s'oposa al progrés: d'aquí la tendència retrospectiva en la fase tardana de la seva obra. D'altra banda, l'exigüitat garanteix l'universal, l'humà; a través d'ella Beethoven s'oposa al nominalisme del progrés, com Hegel [336].

---

<sup>49</sup> «O Freunde, nicht diese Töne!», paraules amb què comença l'*Himne a l'alegria* (v. n. 28).

<sup>50</sup> Fragments extrets de *BFM* (v. bibl., "Prólogo del editor", p. 9; i notes 139 i 272, pp. 201 i 222).

<sup>51</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., p. 281).

En Beethoven, humanitat vol dir penetració de l'instrument per l'ànima, reconciliació del mitjà —l'alienat— amb la finalitat —el subjecte—, en el procés, en lloc de la mera immediatesa humana. Aquest és un dels moments dialèctics més íntims en Beethoven [359]. En Beethoven, l'experiència subjectivament alliberada i metafísica convergeixen en humanitat<sup>52</sup>. La humanització suposa un retrocés del sacre davant l'humà. Segurament el problema estètic de la *Missa Solemnis* és el de l'anivellació amb allò universalment humà [298]. En l'ètica kantiana, a l'home se li atribueix com a benefici moral la capacitat d'autodeterminació moral, i encobertament es fa d'ella la legitimació del seu poder sobre la naturalesa: l'home dicta les seves lleis [202]. Beethoven ha compost en l'*Himne a l'alegria*, accentuant-lo, el postulat kantià de la raó pràctica. En el vers “muss ein lieber Vater wohnen” (“cal que hi hagi un Pare estimat”) ha destacat el ‘cal’. Déu és per a ell un mer postulat del jo autònom que, per sobre del cel estrellat, segueix apel·lant a alguna cosa que no sembla completament continguda en la llei ètica en si<sup>53</sup>.

L'esperit en Beethoven, allò hegelian, la totalitat, no és altra cosa que la natura interioritzada [338]. En ell hi ha un equivalent exacte de la categoria hegeliana d'alienació. Es podria parlar de retorn: «la terra m'acull de nou», la màxima llunyania ha de «retornar al món» [43]. Allò humanista en Beethoven és el ctònic —és a dir, el mític vinculat a la terra, lligat a la natura— que irrompent s'ensenyoreix de si mateix, i que no es pot separar del simfònic [342 i 343].

### **3.8. La veritat i la falsedat de la música de Beethoven; el problema de la recapitulació**

«De Beethoven he après que sempre que alguna cosa em sembla falsa, insensata, feble, dec acatar-lo a ell en tot i donar-me'n a mi la culpa» [214].

El contacte de les parts amb el tot, la seva aniquilació en aquest i, per tant, la seva relació amb quelcom infinit en el moviment de la finitud d'aquelles, representa la transcendència metafísica, i certament no com la seva imatge sinó com la seva repetició real, la qual només parcialment té èxit, perquè és executada per éssers humans. Aquí resideix la connexió entre tecnologia i metafísica en Beethoven. Aquest assoleix la substancialitat metafísica de l'art servint-se de la tècnica per a la producció tècnica de la transcendència. Aquest és el sentit més profund del prometeic i voluntarista en ell, al mateix temps que la seva no-veritat: la

---

<sup>52</sup> Th. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Gesammelte Schriften, vol. 6, p. 389., Frankfurt am Main. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 111, p. 198).

<sup>53</sup> Aforisme de Th. W. Adorno, Gesammelte Schriften, vol. 16, p. 271, Frankfurt am Main. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 176, p. 207).



manipulació de la transcendència, la violència. Això està profundament connectat amb el caràcter d'aparença que té l'art, ja que aquesta transcendència, per més que es presenti corpòria i no figurativament, en el fons no ho és, sinó que és un producte humà, és a dir, de la natura. L'aparença estètica sempre significa: natura com a aparença del sobrenatural [196]. Com és possible desprendre's de l'autoengany de la totalitat, la quinta essència de l'heroisme clàssic, sense caure en l'empirisme, la contingència, la psicologia? L'últim Beethoven és la resposta a aquesta pregunta [200]. La música beethoveniana és la prova conculcent que el tot és la veritat [29]. En això, Adorno coincideix amb Hegel, que també diu que «la veritat és el tot», encara que posteriorment Adorno ho rebatrà i dirà que «el tot és el no veritable»<sup>54</sup>. El tot com a veritat és sempre també la mentida [199].

En música, les imatges del món objectual no apareixen més que disperses, excèntriques, centellejants i fugaces, però li són essencials en tant que imatges que es perden i consumeixen. Aquestes imatges fluctuants són objectives, no associacions merament subjectives [15]. La música de Beethoven no és la imatge d'alguna cosa; i si ho és, és la imatge del tot, imatge sense imatge, imatge dialèctica [16 i 17]. Beethoven obliga la música a parlar no merament per mitjà de l'expressió, sinó que l'aproxima a la parla pel seu propi temperament, en la qual cosa resideix el seu poder —que la música pugui precisament parlar sense paraules, imatges ni continguts— i també la seva negativitat, en exercir violència [68].

Beethoven ha fet de la recapitulació la identitat del no idèntic. Això implica que la recapitulació és en si el positiu, allò còsicament convencional, al mateix temps que el moment de la no-veritat, de la ideologia [33]. En Beethoven, l'estàtica simetria de les recapitulacions amenaça amb desmentir la pretensió dinàmica. Els més poderosos moviments simfònics de Beethoven exalten un “això és” en la repetició del que ja estava allí per si mateix, presenten com “allò altre” la mera identitat que s'ha tornat a aconseguir, asseveren que aquesta identitat té un sentit. En la recapitulació, la música, com a ritual que és de la llibertat burgesa, continua sotmesa a la servitud mítica, el mateix que aquesta societat en la qual ella està i que està en ella. La música manipula el context de natura, com si el que retorna fos, en virtut del seu retorn, més del que és, com si fos el sentit metafísic mateix, la 'idea'. La recapitulació és la creu de la forma sonata. Ella invalida el que a partir de Beethoven serà el decisiu, el dinamisme del desenvolupament. En això és comparable a l'efecte que una pel·lícula produeix

---

<sup>54</sup> Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 42, p. 186). Referència de la cita de Hegel: *Werke*, vol. 3, p. 24, (rev. Eva Moldenhauer i Kad Markus Michel, Frankfurt am Main, 1969); i de la cita d'Adorno: *Minima moralia*, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 55, Frankfurt am Main.

en un espectador que, una vegada acabada la projecció, es queda en el seient per a tornar a veure el començament. El respecte de Beethoven pel costum no pot explicar el fet que ell, el crític subjectivament dinàmic de tota ontologia musical, no prescindís de la recapitulació. Va registrar la connexió funcional d'aquesta amb la tonalitat, la qual encara ostentava per a ell la primacia i les possibilitats de la qual ell va explotar al màxim. Però el fet que en aquest punt es retragués no prova que la tradició quedés incòlume. Potser va albirar que, una vegada separats, el llenguatge de la música i la forma musical no podrien tornar-se a ajuntar per la força. Es va atènyer a la norma com a restricció de la llibertat d'una manera profundament afí a l'idealisme hegelian. Va solucionar el problema mitjançant un *tour de force*, que es va convertir per a ell en regla: en el moment del començament de la recapitulació, presenta el resultat del dinamisme, de l'esdevenir, com a confirmació i justificació del passat, d'allò que en tot cas estava allí. L'entrada del mateix després d'un dinamisme que va més enllà de les repeticions ha de motivar-la la seva antítesi, el dinamisme. Per això, els grans desenvolupaments dels moviments de Beethoven pivoten gairebé sempre sobre el punt d'inflexió que representa el moment crític de l'inici de la recapitulació<sup>55</sup>. Beethoven ha fet de la recapitulació un segell de l'idealisme en la seva música. Com Hegel, ha fet de l'empresonament de l'esperit burgès un motor i ha despertat la recapitulació. En ambdós es produeix la màxima exaltació de l'esperit burgès. És significatiu que en Beethoven la recapitulació es mantingui estèticament dubtosa en el mateix profund sentit que en Hegel la tesi de la identitat de subjecte i objecte [32].

---

<sup>55</sup> Els fragments d'aquest paràgraf pertanyen a dues fonts diferents: Th. W. Adorno, *Mahler*, Gesammelte Schriften, vol. 13, p. 211 i ss. i p. 241 i ss., Frankfurt am Main; i Th. W. Adorno, *Form in der neuen Musik*, Gesammelte Schriften, vol. 16, p. 612, Frankfurt am Main. Han estat extrets de *BFM* (v. bibl., n. 53, p. 188).

## Conclusions

### a) Una obra inacabada

En incorporar en 1964 l'article sobre la *Missa solemnis* a la col·lecció *Moments musicals*<sup>56</sup>, Adorno va escriure en el pròleg el següent sobre la projectada obra filosòfica sobre Beethoven: «La seva redacció no ha estat possible fins a la data, sobretot perquè l'esforç de l'autor fracassava una i altra vegada amb la *Missa solemnis*. És per això que ha intentat almenys explicar la raó de tals dificultats, formular més clarament la pregunta sense pretendre haver-la resolt». La solució de les dificultats per a la interpretació filosòfica no només de la *Missa solemnis*, sinó de la música de Beethoven en general, segurament li va semblar a Adorno cada vegada més aporètica<sup>57</sup>.

Les dificultats d'interpretació —sobretot en relació amb el tractament de les veus, ja que en cap cas, en la majoria de les seccions, la complexitat musical és gran— amb prou feines arriben a explicar la poc entusiasta rebuda inicial de la *Missa Solemnis*. Aquesta obra està composta molt menys a contracorrent que els últims quartets. En contra de la llegenda, aquests, en molts aspectes molt més perillosos i exigents, van trobar des del principi una recepció millor. Beethoven va anomenar la *Missa Solemnis* la millor de les seves obres, i va encapçalar el *Kyrie* amb les paraules «Des dels cors pot arribar-se als cors», una confessió que no es troba en cap altra obra. El to d'aquestes declaracions és admonitori: com si Beethoven hagués detectat quelcom de l'inaprehensible i enigmàtic de la *Missa* i volgués imposar-la des de fora. Això seria inconcebible si l'obra no contingués un secret pel qual Beethoven es va creure legitimat per a tal intervenció en la història de la seva obra. Quan després l'obra, finalment, es va obrir camí, probablement la va ajudar el prestigi del compositor: va ser ponderada com a germana de la *Novena simfonia*, segons el model de la roba nova de l'Emperador, sense que ningú s'atrevisís ja a qüestionar l'obra.

El que primer crida l'atenció és la total extraterritorialitat de la *Missa* en l'obra de Beethoven. Ningú que no ho sabés podria en escoltar-la detectar que és d'ell. Entre ella i altres obres del

---

<sup>56</sup> Th. W. Adorno, *Moments musicaux* (op. cit. v. n. 5). Aquest article apareix en *BFM* (v. bibl., p. 130 i ss.). Per a l'elaboració d'aquest primer apartat de les conclusions hem utilitzat fragments d'aquest article, juntament amb altres que també apareixen en el llibre d'apunts sobre Beethoven (pp. 127-129), els quals són, en part, treballs preliminars per a l'article en qüestió.

<sup>57</sup> Fragment extret de *BFM* (v. bibl., "Prólogo del editor", p. 6).

compositor, incloses les tardanes, gairebé no hi ha connexions: ni formals, ni temàtiques, ni —sobretot— en el tractament dels plànols musicals. És lògic remetre aquesta extraterritorialitat a l'estil sacre, el qual en el fons exclou l'essència dinàmico-dialèctica de Beethoven. Però llavors ens hem de plantejar la qüestió de per què el Beethoven tardà, que va mantenir una gran distància amb la religió, va dedicar molts anys del seu període de major maduresa a l'estil sacre, precisament en l'època de la seva màxima emancipació subjectiva. La resposta està en línia amb la crítica de Beethoven a l'ideal del simfonisme clàssic: l'estil sacre li permet un gir que la música instrumental difícilment admetia.

Beethoven desisteix en la *Missa* de qualsevol principi de desenvolupament. No hi ha temes tangibles, ni cap construcció dinàmica —tota la música està pensada en plànols antidinàmics, però no preclàssics—, sinó un mer encadenament de construccions formals, amb infinites meres repeticions. Evita la dinàmica fins i tot en la progressió harmònica. Empra un mètode d'agitació calidoscòpica i combinació posterior que, en Beethoven, resulta excepcional. Els motius no s'alteren amb el curs dinàmic de la composició, sinó que constantment emergeixen una i altra vegada sota d'una llum canviant, però idèntics. La forma no s'assoleix per mitjà de la variació evolutiva a partir de nuclis motívics, sinó que s'acumula a partir de seccions majoritàriament imitatives<sup>58</sup>. La unitat de la *Missa* és, per tant, d'un encuny totalment diferent del de l'*Heroica* i la *Novena simfonia*, en les quals en tot moment es manté concentrat el precedent i la unitat es produeix a partir de la multiplicitat. L'estil de la *Missa* és contrari totalment a l'esperit de la sonata. En la *Missa*, l'organització formal del tot no és dialèctica, sinó que vol ser provocada per l'equilibri entre les seccions individuals dels moviments.

La *Missa* fa servir un rudimentari llenguatge sacre recuperat de la memòria. La relació amb l'estil sacre, però, està tan trencada com la relació amb l'estil propi de Beethoven. Llevat de la fuga *Et vitam venturi*, ni tan sols les parts fugades són genuïnament polifòniques; però tampoc hi ha ni un sol compàs melòdicament homofònic a la manera del segle XIX. Tampoc es pot incloure en el concepte estilístic de l'últim Beethoven. Es distingeix d'aquest per certs moments arcaïtzants en la seva harmonia, per un to eclesiàstic, abans que per l'avançada gosadia de, per exemple, la *Gran fuga* per a quartet. Té en comú amb els últims quartets algunes transicions brusques, o l'omissió de transicions, poc més. Amb una tendència al pompós i sonorament monumental, mostra en general un aspecte sensible diametralment oposat a l'espiritualitzat estil tardà.

---

<sup>58</sup> Vegeu l'Annex: "Estil imitatiu i estil fugat; fuga".

En general, l'obra està tan distanciada de l'expressió com de tot dinamisme subjectiu. Només un parell de seccions constitueixen una excepció: el *Benedictus*, la melodia principal del qual suspèn l'estilització —encara que aquesta part, igual que les altres, també s'articula per seccions i en ella la polifonia se circumscriu merament als acords—; i el *Et vitam venturi* del *Credo*, probablement el nucli del tot, una fuga completament desplegada que apunta a un desenvolupament a gran escala i que melòdicament és enterament explícita i elevada a l'extrem d'intensitat.

L'enigma que planteja la *Missa solemnis* consisteix en la seva posició a mig camí entre una manera de procedir arcaica, que sacrifica implacable els assoliments beethovenians, i un to humà que sembla ridiculitzar precisament els mitjans arcaics. La *Missa* és expressiva quan aborda la salvació, quan literalment la conjura: però l'expressió queda ofegada principalment quan en el text s'esmenten el mal i la mort. Els mitjans suport de l'expressió queden també continguts. Així, la dissonància no és un suport de l'expressió, o només ocasionalment. L'expressió més aviat s'aferra a l'arcaic, a les seqüències de graus tonals propis de la música sacra. L'expressiu no és el modern, sinó el molt antic. Per explicar el fet que algú tan summament emancipat i confiat en el seu propi esperit com Beethoven optés per la forma tradicional, és tan insuficient la seva devoció subjectiva com, a la inversa, el tòpic que en aquesta obra la seva religiositat va desbordar el dogma per passar a una espècie de religiositat universal. Beethoven es preocupa per si, dit en llenguatge posterior, l'ontologia, l'ordre espiritual objectiu de l'ésser, és encara possible, per la seva salvació musical en un estat de subjectivisme. El recurs a la litúrgia ha de produir aquesta salvació igual que en el Kant crític la invocació de les idees de Déu, la llibertat i la immortalitat. En la seva forma estètica l'obra pregunta què i com es pot cantar de l'absolut sense engany, i en conseqüència es produeix aquella contracció que l'aliena i la fa gairebé incomprendible, probablement perquè la pregunta que es planteja es resisteix musicalment a una resposta lapidària —la majoria de les vegades, malgrat tota l'estilització, es retira a allò inexpressat i indefinit.

La llarga durada del procés de composició mostra el més insistent esforç per part del compositor. Aquest, però, no persegueix la consumació de la intenció subjectiva, sinó la seva supressió. La *Missa solemnis* és una obra d'abstinència, de renúncia permanent; es compta entre aquelles obstinacions de l'esperit burgès tardà que ja no esperaven pensar i configurar allò universalment humà en la concreció d'homes i relacions particulars, sinó mitjançant l'abstracció, mitjançant l'eliminació del contingent. En aquesta obra, la veritat metafísica esdevé un residu anàleg a la puresa sense contingut del mer «jo penso» en la filosofia

kantiana. Aquest caràcter residual de la veritat, el desistiment de la penetració en el particular, no merament condemna la *Missa* a l'enigmàtic, sinó que imprimeix en ella la petjada de la impotència; d'una impotència no tant del compositor com la d'un estat històric de l'esperit que ja —o encara— no pot dir el que aquí s'atreveix a dir.

Però què va dur Beethoven a l'autolimitació? De segur, no la psicologia de la persona, que al mateix temps que la *Missa* i després d'ella va explorar la possibilitat contrària fins al seu límit extrem, sinó una compulsió derivada de l'assumpte, a la qual ell va obeir bastant a contracor però amb total dedicació. Però amb això s'arriba a un tret comú a la *Missa* i als últims quartets en la seva constitució espiritual. L'experiència musical del Beethoven tardà va sospitar segurament de la unitat de la subjectivitat i l'objectivitat, de la rotunditat de l'assoliment simfònic, de la totalitat generada pel moviment de tots els individus; en una paraula, va sospitar precisament d'allò que confereix la seva autenticitat a les obres del seu període intermedi. Es va rebel·lar contra l'afirmatiu del simfonisme clàssic, segurament perquè va sentir la falsedat en l'aspiració suprema de la música classicista: que la quinta essència del moviment contrari de tot l'individual que en aquesta quinta essència s'oculta és la positivitat mateixa. En aquest punt es va elevar per sobre de l'esperit burgès, la manifestació musical més elevada del qual és la seva pròpia obra. Alguna cosa en el seu enginy es va negar a reconciliar en la imatge l'irreconciliat. Això segurament es va concretar en una creixent sensibilitat en contra del treball fragmentat i del principi del desenvolupament. En Beethoven hi ha quelcom de realista que no s'accontenta amb les antítesis manipulades com les que en tot el classicisme generen la totalitat que ha de transcendir l'individual, però que en veritat se li imposa com un dictat del poder. L'aspiració a la veritat del Beethoven tardà rebutja aquella aparença d'identitat entre el subjectiu i l'objectiu defensada pel classicisme. El resultat és la polarització. En els últims quartets la unitat transcendeix en el fragmentari per mitjà de la juxtaposició abrupta, no mediatitzada, de motius escarits, axiomàtics, i complexos polifònics; l'esquerda que s'obre entre uns i altres converteix la impossibilitat d'harmonia estètica en contingut estètic, el no reeixit en mesura del reeixit. Les esquerdes que mostra la factura dels últims quartets es correspon, malgrat la seva superfície enganyosament tancada, amb allò estèticament fracturat de la *Missa*. També aquesta sacrifica la idea de síntesi, tancant-li l'entrada al subjecte ja no emparat per l'objectivitat de la forma però que tampoc pot generar-la. La *Missa* està disposada a pagar la seva universalitat amb el silenci o la submissió de l'ànima individual. Per causa de la llibertat, el subjecte autònom, que d'altra banda se sap ja incapaç de l'objectivitat, cedeix a

l'heteronomia. La pseudomorfosi en la forma alienada, idèntica a l'expressió d'alienació mateixa, ha de realitzar el que d'una altra manera ja no podria realitzar-se. D'aquí el caràcter distanciat de la *Missa*, malgrat les seves sonoritats plenes. Si la *Missa Solemnis* va fracassar “només es podria jutjar una vegada la reflexió filosòfico-històrica penetrés, per sobre de l'estructura de l'obra, fins a les seves cèl·lules compositives més profundes. [...] Ara que el principi del desenvolupament s'ha dut històricament a la seva fi i se li ha donat la volta, que la composició es vegi obligada a acumular seccions, a l'articulació per «camps», [...] anima a prendre la fórmula admonitòria de Beethoven que era la més gran de les seves obres com a quelcom més que merament una admonició”.

### **b) Beethoven, una filosofia de la música**

«El treball sobre Beethoven ha de produir simultàniament la filosofia de la música, és a dir, determinar decisivament la relació entre la música i la lògica conceptual. [...] Les reflexions haurien de concloure en una definició com: *la música és la lògica de la síntesi sense judici*. Cal confrontar a Beethoven amb això en el doble sentit que aquesta lògica s'exposa en la seva obra i es determina 'críticament' com a mimesi del judici, i per tant del llenguatge, [...] i que la inevitabilitat i el sentit històrico-filosòfic d'aquesta mimesi s'entenen tan bé com l'intent de desfer-se d'ella – per revocar la lògica vigent» [26]. La següent definició de l'essència de la filosofia, extreta del pròleg a la *Fenomenologia de l'espirit*, funciona *immediatament* com a descripció de la sonata beethoveniana: «Perquè la cosa no s'esgota en la seva *fi*, sinó que es troba en la seva *execució*, ni el *resultat* és el tot *real*, sinó que ho és en unió amb el seu *esdevenir*; la finalitat per a si és l'universal mancat de vida, de la mateixa manera que la tendència és la mera deriva privada encara de la seva realitat; i el resultat escrit simplement el cadàver que la tendència deixa darrere seu»<sup>59</sup> [32].

Beethoven incessantment produïa nous caràcters, tipus, categories de música. Sovint sembla com si la seva fantasia en absolut jugués en el plànol de la immediatesa, de l'ocurrència, sinó en el del concepte, amb una fantasia d'un segon i més elevat ordre, comparable a la doctrina postkantiana de la infatigable producció de categories. Si repeteix caràcters, normalment només ho fa perquè cristal·litzi purament la seva idea platònica. És francament un miracle que després de l'*Heroica*, en la qual va trobar el que en qualsevol altre compositor hauria estat «la seva» forma, no cessés de fixar categories totalment noves, però no rapsòdicament, sinó com

---

<sup>59</sup> La referència que Adorno dona d'aquesta cita de Hegel és: ed. Lasson, 2a edició, Leipzig, 1921.

a conseqüència del pensament musical. Això està profundíssimament relacionat amb el contingut de la seva música. És el pròpiament parlant humà, autènticament dialèctic. En ell, la força del sistema —la sonata— s'equipara a la de l'experiència, i ambdues es produeixen mútuament. En això és realment més hegeliana que Hegel, el qual aplica el concepte de dialèctica molt més rígidament, amb un abast major de la lògica que el que dicta la teoria mateixa [320].

La música de Beethoven és la imatge d'aquell procés pel qual la gran filosofia concep el món; és a dir, no és la imatge del món, sinó la seva interpretació. El motívic-temàtic és el sensual, no qualificat i, no obstant això, mediatitzat, el que posa el tot en moviment. L'«esperit», la mediació, és el tot com a forma. La categoria aquí idèntica entre filosofia i música és la de treball. El que en Hegel es denomina esforç o treball del concepte correspon al treball temàtic en Beethoven. La recapitulació és el retorn a si mateix, la reconciliació; així com aquesta, en tant que el conceptual s'estableix com a veritat, resulta problemàtica en Hegel, en Beethoven, és a dir, en la dinàmica alliberada, la recapitulació també resulta problemàtica. Cal enfrontar-se a l'objecció que tot això és mera analogia. La música de Beethoven és immanent com la filosofia, que es crea a si mateixa. Hegel tampoc té un concepte fora de la filosofia i en certa manera manca també de conceptes enfront del continu heterogeni, és a dir, que ha explicat els seus conceptes només per si mateixos, el mateix que els musicals [27]. La música de tipus beethovenià, d'acord amb l'ideal de la qual la recapitulació —això és, la tornada evocadora de complexos prèviament exposats— vol ser resultat del desenvolupament i, per tant, de la dialèctica, presenta una analogia amb el dinamisme del pensament hegelian, encara que va més enllà de la mera analogia. També la música ricament organitzada ha d'escoltar-se multidimensionalment, alhora cap a endavant i cap a enrere. Això és el que requereix el seu principi d'organització temporal: el temps s'articula únicament mitjançant la distinció entre el conegut i el no ja conegut, entre el passat i el nou; i el mateix avançar té com a condició una consciència que retrocedeixi. Cal adonar-se del sentit de la repetició discrepant, percebre el que es torna a manifestar, no merament com a correspondència arquitectònica, sinó com a quelcom arribat a ésser en virtut d'un imperatiu. L'aprehensió de la totalitat com la identitat mediatitzada en si per la no identitat transfereix al filosòfic una llei formal artística, transferència ella mateixa filosòficament motivada<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> La referència de la cita és: Th. W. Adorno, *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, Gesammelte Schriften, vol. 5, p. 366 i ss., Frankfurt am Main. Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 37, p. 185).



La música de Beethoven expressa les mateixes experiències que van inspirar el concepte hegelian de l'esperit del món [79]. La voluntat, l'energia que en Beethoven posa en moviment la forma, és sempre el tot, l'esperit del món hegelian [25]. El procediment crític de Beethoven, la famosa «autocrítica», deriva del sentit crític de la música mateixa, el principi del qual és la negació immanent de tots els seus postulats [30]. La música de Beethoven és la filosofia hegeliana, però al mateix temps és més autèntica que aquesta. Beethoven constitueix i critica simultàniament la identitat lògica com a immanència formal produïda i estètica. Està convençut que l'autoreproducció de la societat en tant que idèntica no basta i fins i tot és falsa [29]. Cada peça de Beethoven és un *tour de force*, una paradoxa, una *creatio ex nihilo*. Potser sigui aquesta la connexió més profunda amb Hegel i l'idealisme absolut [28]. Que del no-res sorgeixi alguna cosa és la prova estètico-real dels primers passos de la lògica hegeliana<sup>61</sup>. Adorno va considerar un motiu fonamental de la filosofia hegeliana el fet que aquesta no es deixa destil·lar a partir de cap assertió, de cap principi general. Per a Hegel, «aquest deliri que en el cim d'un sistema ha d'haver necessàriament quelcom posat només per a la reflexió com el seu principi absolut o que l'essència de cada sistema es pot expressar en una frase que sigui absoluta per al pensament fa un flac favor a un sistema al qual s'aplica el seu judici»<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Fragment extret de *Teoria estètica* (v. bibl., p. 147).

<sup>62</sup> Fragment extret de *BFM* (v. bibl., n. 40, p. 186). La referència de la cita de Hegel és: *Werke*, vol. 2, p. 36, (rev. Eva Moldenhauer y Kad Markus Michel, Frankfurt am Main, 1969).

## Annex: Recull terminològic

A continuació s'expliquen alguns dels termes o conceptes especialitzats que apareixen en el treball, la comprensió dels quals pot facilitar la seva lectura.

### *Periodització de l'obra de Beethoven*

“El primer període arriba fins a 1802 aproximadament; en aquesta època, Beethoven assimilava el llenguatge musical del seu temps i tractava de trobar una veu personal. Pertanyen a aquesta època els sis quartets de corda Op. 18, les deu primeres sonates per a piano (fins a l'Op. 14), els tres primers concerts per a piano i les dues primeres simfonies. El segon període, en el qual el compositor se sent ferament independent, arriba fins a 1816, i en ell s'inclouen les Simfonies 3, 4 5 6, 7 i 8, la música incidental per al drama *Egmont*, de Goethe, l'Obertura *Coriolano*, l'òpera *Fidelio*, els concerts per a piano en *Sol* i *Mi bemoll*, el Concert per a violí, els quartets Op. 59 (*Rasumovsky*), 74 i 95 i les sonates per a piano fins a l'Op. 90. L'últim període, en el qual la música de Beethoven es torna més reflexiva i introspectiva, inclou les cinc últimes sonates per a piano, les *Variacions Diabelli*, la *Missa solemnis*, la Novena simfonia, els quartets Op. 127, 130, 131, 132, 135 i la *Gran fuga* per a quartet de cordes (Op. 133, al principi el moviment final de l'Op. 130). Aquesta divisió només té caràcter aproximatiu, inclou diferents moments cronològics i comprèn gèneres diferents. Tanmateix, és una forma convenient d'organitzar l'estudi de la música de Beethoven”<sup>63</sup>.

### *Tonalitat*

“Organització dels elements musicals d'acuitat definida a l'entorn de dos conceptes que es donen simultàniament: sistema —conjunt d'elements que l'oïda interpreta com a congruents entre si (deixant fora els que no s'hi consideren)— i centre —element que fa sensació de conclusivitat i repòs i al voltant del qual es relacionen de manera jeràrquica la resta d'elements del sistema. L'oïda té la capacitat de captar unitats discretes de l'espectre acústic sempre que aquests sons tinguin unes característiques físiques determinades. Els sons percebuts, és a dir, entesos musicalment, es converteixen en notes —i les agregacions de sons,

---

<sup>63</sup> Donald Jay Grout i Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, Madrid: Aliança Editorial, 2001, p. 698.

en acords—, i notes i acords poden ser relacionats, comparats, mesurats i jerarquitats entre si. Això permet que aparegui una *sintaxi*, és a dir que aquests elements tinguin una *funció*. L'oïda, a partir dels mateixos sons que escolta i a mesura que ho fa, construeix, a còpia de fer hipòtesis que el mateix esdevenir de la música va confirmant o corregint, un sistema de notes i acords organitzats al voltant d'un d'ells, que exerceix de centre o tònica”<sup>64</sup>.

### ***Forma sonata***

“Model formal que fou hegemònic en la música instrumental del Classicisme i del Romanticisme i també molt present en la del segle XX. S'estructura en dues parts tonalment complementàries, la primera formada per una exposició i la segona per un desenvolupament i una reexposició. La forma sonata descriu l'organització d'un moviment que, tot i la menció de la paraula 'sonata', pot formar part tant de sonates com de simfonies, tríos, quartets, etc. També pot descriure un moviment independent, com per exemple una obertura o un poema simfònic. Aquest model, els principis del qual foren adoptats per altres formes com el concert o el rondó, es caracteritza per unes articulacions formals molt acusades i un aprofitament dramàtic de l'oposició entre temes i tonalitats. [...] L'estructura convencional de la forma sonata, que s'identifica amb el model clàssic desenvolupat principalment per J. Haydn, W.A. Mozart i L. van Beethoven, presenta una estructura binària (forma binària) amb una primera part que modula, cap a la dominant o cap al relatiu major (segons si el to és major o menor respectivament), i una segona que efectua el recorregut invers. La primera part és constituïda per una sola secció anomenada 'exposició', que normalment oposa dues unitats temàtiques diferenciades. La segona consta de dues seccions, la primera és anomenada 'desenvolupament' —secció de gran inestabilitat tonal i temàtica [que 'desenvolupa' o 'treballa' el material temàtic de l'exposició]—, i la segona, que representa la resolució de les tensions tonals i la recuperació de la identitat temàtica, 'reexposició'. Des d'aquesta perspectiva, la forma sonata integra el principi binari, amb dues parts que es repeteixen, i el ternari, amb el fenomen reexpositiu. [...] Cal insistir en el fet que la forma sonata [...] no és un motlle que simplement s'ha d'omplir, sinó l'aplicació d'uns principis dialèctics que permeten generar un nombre virtualment il·limitat de combinacions concretes”<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Document en línia de la Gran Enciclopèdia de la Música (Grup Enciclopèdia Catalana). Entrada: *Tonalitat*. Data de consulta: maig de 2007. <<http://www.grec.cat/cgi-bin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0002331>>

<sup>65</sup> Document en línia de la Gran Enciclopèdia de la Música (Grup Enciclopèdia Catalana). Entrada: *Forma sonata*. Data de consulta: maig de 2007. <<http://www.grec.cat/cgi-bin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001596>>

### ***Motiu i tema***

Motiu: “La unitat formal amb sentit musical més elemental i, per tant, no descomponible en unitats més petites que mantinguin sentit musical. Un motiu pot tenir diverses dimensions, però acostuma a estar compost per dues o més notes, a presentar una figura rítmica pròpia, que inclou una unitat de temps mètricament accentuada, i a ser fàcilment identificable”.  
Tema: “Material musical que serveix de base per a una peça. En consonància amb el seu caràcter fonamentador, la presència d’un tema implicarà la seva repetició i/o variació (transformació temàtica) al llarg de la peça. Conseqüentment, la funció temàtica d’una entitat musical és el resultat del tractament que rep. Amb tot, el material musical susceptible d’esdevenir un tema acostuma a presentar un caràcter definit, amb trets caracteritzats i reconeixadors. A la vegada, presenta un nivell de completesa suficient (molts temes estan organitzats segons els models formals de la frase) i fins i tot pot tenir autonomia formal (com ara el tema d’un ‘tema amb variacions’, que pot formar part d’una peça ja preexistent)”<sup>66</sup>.

### ***Acords i intervals (segones, tríades...); melodia i harmonia***

‘Acord’ és la combinació de dues o més notes simultànies que és percebuda com una unitat, tot i que les notes de l’acord poden ser també atacades successivament i no simultàniament —en aquest cas, però, no deixa de percebre’s com una unitat. ‘Interval’ és la relació entre dues notes; pot ser de ‘segona’, de ‘tercera’, etc.: la segona és un interval que abraça dos graus de l’escala diatònica, la tercera, tres graus, etc. Un ‘tríada’ és un acord de tres notes: la fonamental, la tercera i la quinta —la tercera i la quinta estan a distància de tercera i de quinta respectivament de la fonamental. També hi ha acords quadríades, i de cinc o més notes. Els acords es formen a partir de cadascun dels graus de l’escala d’una tonalitat. ‘Harmonia’ es a la formació dels acords i de les relacions que s’estableixen entre ells; aquesta formació està condicionada per la tonalitat i per les relacions que s’estableixen entre els diferents graus de la tonalitat. ‘Melodia’ és una successió de sons musicals de diferent altura que posseeix un sentit musical. Pot estar formada per intervals de segona, tercera, etc., tot i que quan els intervals no són de segona, de seguida l’oïda els pot percebre com a integrants d’un acord, de manera que la melodia apareix com supeditada a l’harmonia. A les melodies beethovenianes sovint els passa això, i Adorno s’hi refereix en diverses ocasions al llarg del text.

---

<sup>66</sup> Documents en línia de la Gran Enciclopèdia de la Música (Grup Enciclopèdia Catalana). Entrades: *Motiu i Tema*. Data de consulta: maig de 2007. <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001575>> (Motiu); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001584>> (Tema).

### ***Contrapunt, polifonia, homofonia, monodia***

Contrapunt: “Combinació de línies musicals simultànies en un tot orgànic. [...] Les diferents línies musicals combinades de manera simultània —la melodia i l’acompanyament en el cas de la cançó, o les dues o més veus en el cas del cànon— poden presentar una mateixa figura rítmica o figures rítmiques diferenciades, un mateix timbre o timbres diferenciats, etc. Dit d’una altra manera, les línies implicades presenten una relació rítmica convergent o divergent segons que comparteixin o no, respectivament, un mateix ritme, etc.”. Polifonia: “Terme que descriu la música composta per diferents línies melòdiques que mantenen relacions divergents en alguns dels paràmetres musicals, com ara el rítmic o el melòdic”. Homofonia: “Tipus de textura que engloba tant la combinació de parts homorítmiques com la combinació d’una part principal de caràcter melòdic i un acompanyament. L’homofonia, que es contraposa a polifonia, es considera la textura característica dels estils clàssic i romàntic”. Monodia: “Música composta per una única línia melòdica. Dita també monofonia, és, juntament amb l’homofonia i la polifonia, una de les textures bàsiques de la música. [...] La textura monòdica no exclou la presència d’un acompanyament (generalment improvisat) o el doblatge de la melodia per a diferents veus o instruments”<sup>67</sup>.

### ***Estil imitatiu i estil fugat; fuga***

Imitació: “Represa o reproducció d’un tram melòdic en una o diverses veus diferents a la que inicialment l’ha enunciat o exposat. La imitació és un dels recursos contrapuntístics més importants i el seu ús dóna lloc al contrapunt imitatiu”. Fuga: “Composició basada en la imitació, per part de totes les veus, d’un únic tema”. Fugat: “Passatge en estil fugat que té lloc dins d’un moviment no imitatiu. El fugat, d’extensió molt variable però que no acostuma a assolir el grau d’expansió que presenta una fuga, pot trobar-se en les seccions de desenvolupament de la forma sonata, [...] en els rondós, [...] o en els moviments lents”<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Documents en línia de la Gran Enciclopèdia de la Música (Grup Enciclopèdia Catalana). Entrades: *Contrapunt*, *Polifonia*, *Homofonia* i *Monodia*. Data de consulta: maig de 2007. <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0000008>> (Contrapunt); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001572>> (Polifonia); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001571>> (Homofonia); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0004493>> (Monodia).

<sup>68</sup> Documents en línia de la Gran Enciclopèdia de la Música (Grup Enciclopèdia Catalana). Entrades: *Imitació*, *Fuga* i *Fugat*. Data de consulta: maig de 2007. <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001549>> (Imitació); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001630>> (Fuga); <<http://www.grec.cat/cgibin/gemcl2.pgm?NDCHEC=0001642>> (Fugat).

## Fonts bibliogràfiques i d'informació

### Capítol 1

Stefan Müller-Doohm, *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*, Barcelona: Herder, 2003. Biografia d'Adorno.

Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid: Alianza Editorial, 1999. El capítol 15, "La estética y la sociología de la música", ens ha servit per contextualitzar el pensament musical d'Adorno, en especial els apartats dedicats a ell ("Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica") i al musicòleg Carl Dahlhaus ("Carl Dahlhaus: historia e historiografía musicales"), les aportacions del qual són interessants per la relació que estableix entre estètica, història i sociologia de la música.

Rose Rosengard, "Adorno's Aesthetics of Music". *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, No. 1 (1997), pp. 133-147. Article accessible des de la base de dades JSTOR (<<http://www.jstor.org>>) de la biblioteca virtual de la UOC. Recensió de "Adorno's Aesthetics of Music" de Max Paddison.

### Capítol 2

Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004. Obra inacabada (va morir just abans de la darrera redacció), on apareix la concepció estètica general d'Adorno.

### Capítols 1 i 3

Theodor W. Adorno, *Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos [BFM]*, Madrid: Akal, 2003. Aquest llibre està complementat amb una extensa secció de notes de l'editor, Rolf Tiedemann, on explica la procedència de la gran quantitat de referències a fonts literàries que Adorno introdueix en les anotacions. En les notes s'indiquen també variants i paral·lelismes amb obres acabades d'Adorno. Juntament amb les anotacions d'Adorno per al seu llibre sobre la música de Beethoven apareixen també altres textos sobre Beethoven que sí que van arribar a veure la llum en vida d'Adorno. La lectura d'aquests textos ha estat indispensable per assolir l'objectiu del treball. Aquestes són les seves referències bibliogràfiques:

- *Sobre la mediación entre música y sociedad* i *Sobre el sinfonismo beethoveniano*, dos extractes de la *Introducción a la sociología de la música*, escrita en 1962. Està traduïda al castellà: Theodor W. Adorno, *Introducción a la sociología de la Música*, Madrid: Taurus, 1975.

- *Lo que les pasa a las sinfonías de tipo beethoveniano por altavoz*, extracte de *El fiel correpetidor*, escrit en 1941/1962. La referència bibliogràfica és: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Adorno, Theodor W., Frankfurt am Main: Fischer, 1963. Es tracta d'un recull d'assajos.
- *El estilo tardío de Beethoven* (1934) i *La obra capital enajenada. Sobre la "Missa Solemnis"* (1957), dos extractes de *Moments musicaux*. La referència bibliogràfica, en francès, és: *Moments musicaux*, Ginebra: Contrechamps Editions, 2003. Aquesta obra conté diferents assajos que van de 1928 a 1962, reunits pel mateix autor en 1963.
- *Ludwig van Beethoven: seis bagatelas para piano, op. 126*, escrit en 1934. No es va arribar a publicar en vida d'Adorno, però apareix, en alemany, en el volum 18 de *Gesammelte Schriften*, recull d'escrits en 20 volums editat per Rolf Tiedemann amb la col·laboració de Gretel Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986).
- *Sobre el contenido de verdad en Beethoven*. Dues introduccions suplementàries a la *Teoría estética*, escrites entre 1968-1969, que apareixen, en alemany, en el volum 7 de *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986).
- *Teoría de Rudolf Kolish sobre tempo y carácter en Beethoven*, carta escrita en 1943 que es troba en el Theodor W. Adorno Archiv de Frankfurt am Main.
- «*Pasajes bellos*» en *Beethoven*. Escrit en 1965, es tracta d'un extracte d'una conferència radiofònica, *Schöne Stellen*, que apareix en el volum 18 de *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986).
- *Sobre el estilo tardío de Beethoven*, transcripció d'una conferència radiofònica improvisada del Norddeutscher Rundfunk d'Hamburg, enregistrada en 1966.

Sobre el llibre "Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos" d'Adorno hi ha diverses recensions en revistes accessibles des de la biblioteca virtual de la UOC (des de la base de dades JSTOR i des de la revista electrònica "Beethoven Forum"):

- Colin Sample, "Adorno on the Musical Language of Beethoven". *Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2 (estiu de 1994), pp. 378-393. Base de dades JSTOR.
- Aaron Ridley, "Beethoven: The Philosophy of Music". *The Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 199 (abril de 2000), pp. 254-256. Base de dades JSTOR.
- Glenn Stanley, "Beethoven: The Philosophy of Music: Fragments and Texts". *Notes*, 2nd Ser., Vol. 57, No. 2 (desembre de 2000), pp. 362-364. Base de dades JSTOR.

- Stephen Hinton, “Adorno’s Unfinished Beethoven”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1996, Vol. 5 No. 1, p. 139, 15 p.

A continuació es detallen altres articles, també accessibles des de la biblioteca virtual de la UOC (des de les bases de dades JSTOR i EBSCOhost Electronic Journals Service i des de la revista electrònica “Beethoven Forum”), que tracten sobre diversos aspectes estètics de la música de Beethoven i la lectura dels quals també ha estat útil per a la realització del treball:

- Andrew Bowie, “Adorno, Heidegger and the Meaning of Music”. *Thesis Eleven*, Vol. 56, No 1 (febrer de 1999), pp. 1-23. Base de dades EBSCOhost (EJS). L’autor parteix de la noció de ‘síntesi sense judici’ del llibre sobre Beethoven d’Adorno i la relaciona amb la noció de comprensió preproposicional de Heidegger i amb la noció kantiana d’esquematisme. D’aquesta relació l’autor extreu conseqüències per a la concepció tant del significat de la música com del significat en general.
- Robert L. Jacobs, “Beethoven and Kant”. *Music & Letters*, Vol. 42, No. 3 (juliol de 1961), pp. 242-251. Base de dades JSTOR. Estudi sobre l’idealisme moral de Beethoven sota la influència de la filosofia moral de Kant.
- Janet Schmalfeldt, “Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the ‘Tempest’ Sonata”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1995, Vol. 4 No 1, p. 37, 35 p. Estudi sobre la relació entre Beethoven i Hegel.
- Hermann Danuser “Carl Dahlhaus’s Ludwig van Beethoven und seine Zeit: A Retrospective”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1993, Vol. 2 No. 1, p. 179, 10 p. Recensió del llibre ‘Ludwig van Beethoven und seine Zeit’ de Carl Dahlhaus.
- William Drabkin, “Compendimonium”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1999, Vol. 7 No 1, p. 155, 10 p. Recensió del llibre ‘Beethoven: Interpretation seiner Werke’, editat per Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus i Alexander Ringer.
- James Webster, “Dahlhaus’s Beethoven and the Ends of Analysis”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1993, Vol. 2 No 1, p. 205, 23 p. Recensió del llibre ‘Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music’ de Carl Dahlhaus.
- John Daverio, “Dalhaus’s Beethoven and the Esoteric Aesthetics of the Early Nineteenth Century”. *Beethoven Forum* (University of Nebraska Press); 1993, Vol. 2 No 1, p. 189, 16 p. Recensió del llibre ‘Ludwig van Beethoven: Ann ä herungen an die musikalischen Werke’ de Carl Dahlhaus.