

Universidad de La Laguna

UNA FILOSOFÍA DESDE LA MÚSICA.
Estudio comparativo entre el pensamiento de Th. W. Adorno y
su análisis sobre el estilo tardío de L. v. Beethoven

Facultad de Humanidades. Sección de Filosofía. Área de Historia y Filosofía de la
Ciencia, la Educación y el Lenguaje.
Doctorado en Filosofía

Doctorando:

D. Saturnino Expósito Reyes

Tutor y Director:

Dr. Vicente Hernández Pedrero

Codirectora:

Dra. Chaxiraxi M^a Escuela Cruz

Año:

2021



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

1 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

UNA FILOSOFÍA DESDE LA MÚSICA.
Estudio comparativo entre el pensamiento de Th. W. Adorno y
su análisis sobre el estilo tardío de L. v. Beethoven



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

2 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

2 / 451

Resumen

UNA FILOSOFÍA DESDE LA MÚSICA. Un estudio comparativo entre el pensamiento de Th. W. Adorno y su análisis sobre estilo tardío de L. v. Beethoven

Partiendo del énfasis de Theodor W. Adorno por realizar una filosofía desde las orejas y de su testaruda, y casi que perenne, búsqueda en torno al enigma que localizó alrededor de la figura de Ludwig van Beethoven, la presente tesis se propone indagar y sumergirse en los fragmentos que «completan» su póstumo volumen monográfico titulado: *Beethoven. Filosofía de la Música*. Todo ello con la finalidad de establecer ciertas claves de lectura que puedan ayudar a la hora de enfrentarse a esta compleja e inconclusa obra. Estas, a su vez, coinciden con serios intereses filosóficos que atrajeron la atención del frankfurtiano durante toda su vida académica.

La primera de esas claves de lectura y aprehensión es el espíritu crítico que el filósofo encontró en la música de Beethoven. Él llegó a postularlo gracias y a través de la realización de un análisis tripartito de los distintos estilos compositivos que halló en la obra del compositor. De todos ellos, según él, el tardío sería el auténtico portador de ese momento crítico, que sería dirigido hacia su anterior obra, en la que primaba la hegeliana apariencia del Todo como la Verdad. De este modo, el filósofo elaboró una relación de contraposición entre las distintas fases compositivas de Beethoven, que se convertirá en el núcleo y piedra de toque para la interpretación elaborada en el presente escrito.

A partir de tal contraposición, su interés en la música de Beethoven se centró en aspectos filosóficos que echaron raíces en su sistema de pensamiento. Estos, entre otros, son: la concepción de los binomios sujeto/objeto y Todo/parte, además de un énfasis en lo que es el potencial de la memoria. Este último fue contemplado y estudiado por Adorno gracias al particular uso de las convenciones que estableció el Beethoven tardío.

Todas estas claves de lectura son fundamentales para encaminar el discurso hacia lo que pudo ver Adorno en la música de Beethoven y para aprehender cómo llegó a adaptarlo a su propio pensamiento o, más bien, (y así dejando entrever la hipótesis fundamental de este escrito) cómo su propio pensamiento influyó en su modo de ver a Beethoven. Todas esas claves, además, producen un dibujo constelativo en torno a una dialéctica negativa y siempre dinámica que es el enigma de la humanidad, porque este

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

3 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

libro está más allá de ser un libro sobre crítica musical. Es una obra de filosofía que se plantea las más «altas» preguntas que siempre se ha realizado el ser humano. Es por ello que la mejora de la recepción de este escrito, que casi que ha sido ignorado por los estudios más habituales sobre Adorno, se pueda convertir en un impulso para la comprensión de su pensamiento holístico, y no solamente del enclavado en una estética musical.

Palabras clave: Th. W. Adorno, L. v. Beethoven, estética musical, estilo tardío, Sujeto/Objeto, Todo/parte, convenciones, memoria y utopía.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

4 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

4 / 451

Abstract

A PHILOSOPHY FROM MUSIC. A comparative study between The Thinking of Th. W. Adorno and his late style analysis of L. v. Beethoven

Based on Theodor W. Adorno's emphasis on a philosophy from the ears and his stubbornness, and almost perennial, research around the enigma that he discovered on the figure of Ludwig van Beethoven, this thesis aims to investigate the fragments that «complete» his posthumous monographic volume entitled: *Beethoven. Philosophy of Music*. All this in order to establish certain reading keys that can help when dealing with this complex and unfinished work. These, in turn, coincide with serious philosophical interests that attracted the attention of the frankfurter.

The first of these keys of reading and apprehension is the critical spirit that the philosopher found in Beethoven's music. He postulated it thanks and through the realization of a tripartite analysis of the different compositional styles he found in the work of the composer. Of all of them, according to him, the late would be the true bearer of that critical moment, which would be directed towards his earlier work, in which the Hegelian appearance of the Whole was primacy as the Truth. In this way, the philosopher developed a relationship of contrast between the different compositional styles of Beethoven, which will become the core and touchstone for the interpretation elaborated in this writing.

From such a contrast, his interest in Beethoven's music focused on philosophical aspects that took root in his thought system. These, among others, are: the conception of subject/object and Whole/part binomials, as well as an emphasis on what is the potential of memory. The latter was contemplated and studied by Adorno thanks to the particular use of the conventions established by the late Beethoven.

All these reading keys are fundamental to directing discourse towards what Adorno could see in Beethoven's music and to apprehend how he came to adapt it to his own thinking or, rather, (and thus revealing the fundamental hypothesis of this writing) how his own thought influenced his way of seeing Beethoven. All these keys also produce a constelative drawing around a negative and always dynamic dialectic that is the enigma of humanity, because this book is beyond a work about musical criticism. This is a book of philosophy that raises the «noblest» questions that human beings have ever asked. That

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

5 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

is why the improvement of the reception of this work, which has almost been ignored by the most common studies on Adorno, can become an impulse for the understanding of his holistic thinking, and not only of the musical aesthetic.

Keywords: Th. W. Adorno, L. v. Beethoven, Musical Aesthetics, Late Style, Subject/Object, Whole/Part, Conventions, Memory and Utopia.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

6 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS: **10**

ACLARACIONES SOBRE EL USO Y CITACIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL Y SECUNDARIA 11

I. INTRODUCCIÓN **12**

CAPÍTULO I. OBERTURA: BIOGRAFÍA MUSICAL **42**

1. EL DESARROLLO DEL INTERÉS POR LA MÚSICA EN ADORNO	42
2. UNA TEMPRANA RELACIÓN CON LA MÚSICA.	43
2.1. El calor musical del hogar Wiesengrund-Adorno (1903-25)	43
2.2. Viena: El «sueño» musical (1925-30)	47
2.3. Vuelta a Frankfurt (1930)	56
3. GÉNESIS DEL PROYECTO «BEETHOVEN»	59
3.1. Materialidad de las ideas contenidas en el proyecto «Beethoven»	62
3.2. El proyecto «Beethoven» como catástrofe	64
4. RESUMEN	71

CAPÍTULO II. EXPOSICIÓN. CLAVES PARA UNA NUEVA LECTURA DE BEETHOVEN. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA **73**

1. EL PARTICULAR ESTILO FRAGMENTARIO DE BEETHOVEN. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA.	73
2. MÚSICA Y LÓGICA CONCEPTUAL	79
3. MÁS ALLÁ DEL HECHO PSICOLÓGICO DE BEETHOVEN. CLAVES PARA UN ACERCAMIENTO SOCIAL (NO PSICOLÓGICO) A BEETHOVEN	83
4. LA NOCIÓN DE ESTILO	95
a) Estilo temprano de Beethoven (1782 - c.1802):	104
b.1) Estilo intermedio de Beethoven (c. 1802 - c. 1810):	105
b.2) Estilo intermedio tardío de Beethoven (c. 1810 - c. 1816):	107
c) Estilo tardío de Beethoven (c. 1816 – 1827):	111
d) Estilo tardío sin estilo tardío:	114
5. LAS «CLAVES ESPECÍFICAS» PARA LA COMPRENSIÓN DEL BEETHOVEN ADORNIANO	137
A) El espíritu crítico de Beethoven.	137
B) El estudio de la actitud que muestra Beethoven ante el binomio sujeto/objeto.	140
C) La pareja parte/todo.	141
D) El análisis del uso de las convenciones en la obra beethoveniana.	144
5.1. El impulso mimético como superación de la separación con lo otro.	145
6. RESUMEN:	149

CAPÍTULO III. TEMA PRINCIPAL. EL ASPECTO CRÍTICO: EL ESTILO TARDÍO DE BEETHOVEN Y LA EXALTACIÓN DEL ESPÍRITU CRÍTICO. **152**

1. ESPÍRITU CRÍTICO	152
1.1. Haciendo música con un martillo	155
1.2. El factor crítico beethoveniano en las interpretaciones de otros autores	162
2. RESUMEN	164

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

7 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

<u>CAPÍTULO IV. TEMA B. EL BINOMIO SUJETO/OBJETO</u>	166
1. SUJETO/OBJETO EN EL BEETHOVEN INTERMEDIO.	166
1.1. La construcción temática del Beethoven intermedio	169
1.2. La sección de Desarrollo del Beethoven intermedio	176
1.3. Preponderancia del subjetivismo en el Beethoven intermedio	188
1.4. La noción de trabajo	204
2. SUJETO/OBJETO EN EL LENGUAJE TARDOBEETHOVIANO	208
3. RESUMEN.	239
<u>CAPÍTULO V. DESARROLLO. EL BINOMIO PARTE/TODO.</u>	243
1. LA HEGEMONÍA DEL TODO EN EL BEETHOVEN INTERMEDIO.	243
1.1. La forma sonata	244
1.2. El Beethoven intermedio y la forma sonata hegeliana	252
1.3. La sección de Reexposición en el Beethoven intermedio	260
1.4. La verdad del Todo y la inanidad de la parte	272
1.5. Tour de force	281
1.6. La tonalidad en el Beethoven intermedio	283
2. TODO/PARTE EN EL BEETHOVEN TARDÍO	297
2.1. La tonalidad en el Beethoven tardío	300
2.2. El sacrificio de la unidad	304
2.3. Mutación materialista de la totalidad	309
3. RESUMEN.	354
<u>CAPÍTULO VI. REEXPOSICIÓN. EL USO DE LAS CONVENCIONES.</u>	357
1. CONVENCIONES.	357
2. EJEMPLO DE CONVENCIONALISMO: EL TRINO EN EL ESTILO TARDOBEETHOVIANO. LA ESENCIALIZACIÓN DE LO INESENCIAL.	377
3. LAS HUELLAS DEL PASADO EN LA OBRA TARDÍA DE BEETHOVEN.	382
3.1. La cuestión del progreso	382
3.2. Progreso y regresión	385
3.3. Como arrugas en la cara	400
4. RESUMEN	404
<u>CAPÍTULO VII. CODA. MEMORIA, UTOPIA Y MÚSICA</u>	406
1. MEMORIA Y UTOPIA	406
2. EL BEETHOVEN TARDÍO COMO ÁNGEL DE LA HISTORIA.	408
3. PASADO, PRESENTE Y FUTURO	418
4. NATURALEZA ADORNIANA DE LA UTOPIA BEETHOVENIANA	425
5. RESUMEN	430
<u>CONCLUSIÓN:</u>	432
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	440

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

8 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

9

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

9 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Agradecimientos:

Al Dr. Vicente Hernández y a la Dra. Chaxiraxi Escuela por haber sido mis guías a la hora de estructurar y darle forma a esta investigación.

Le agradezco a Montse su apoyo moral a lo largo de este dilatado periplo, sin cuyo sostén no hubiera encontrado las fuerzas para lograr culminarlo.

Deseo también expresar todo mi agradecimiento a mi familia, por su apoyo incondicional a lo largo de este trayecto.

Le doy las gracias a mis amigos y compañeros de trabajo que, de un modo u otro, han respaldado este esfuerzo.

Por último, agradecerle a L. v. Beethoven el que haya dejado para la posteridad una firma inmortal en forma de obra musical, la cual me ha acompañado a lo largo de un viaje que se ha antojado excesivamente solitario.

10

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

10 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

10 / 451

Aclaraciones sobre el uso y citación de la bibliografía principal y secundaria

Sobre los libros de Adorno en alemán correspondientes a la obra completa

Los volúmenes se citarán siguiendo la forma convencional entre los estudios adornianos, que es la abreviación de *Gesammelte Schriften* como GS seguida del número del volumen correspondiente. La edición de la obra completa utilizada es la publicada por la editorial de Suhrkamp (Frankfurt a. M.) de 1986.

Los textos póstumos, los *Nachgelassene Schriften*, se citan como marca la convención, esto es, como NaS seguido del número de sección [*Abteilung*] y volumen (por ejemplo, NaS IV, 17).

Los *Frankfurter Adorno Blätter* se citarán como FAB seguidos del número de volumen números romanos (ejemplo FAB VII). La edición se corresponde a la realizada por el archivo Theodor W. Adorno en Munich por la editorial text+kritik en 1992.

En todos los casos, se citará la abreviatura correspondiente seguida del número de página en el cuerpo del texto.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

I. Introducción

“A algunos les resulta extraño y ridículo oír hablar a los músicos de las ideas que hay en sus composiciones, y a veces incluso puede llegar a ocurrir que advirtamos más pensamiento en su música que en sus reflexiones acerca de ella. Pero quien tenga sensibilidad para comprender las afinidades que existen entre todas las artes y ciencias, por lo menos no cometerá el error de considerar la cuestión desde el punto de vista banal de la llamada naturalidad, que reduce la música a un mero lenguaje de la sensación; ni le parecerá imposible que en toda música instrumental exista una tendencia a la filosofía. ¿Acaso toda música instrumental pura no debe crear por sí misma su texto? ¿Y no es cierto que en ella el tema es desarrollado, confirmado, variado y contrastado de modo parecido a como lo hace el objeto de reflexión en una serie de ideas filosóficas?”¹. F. Schlegel.

La presente investigación busca plantear un estudio sistemático sobre la idea de musicalidad filosófica. Este tema que sobrevuela desde la lejanía imponiendo su sombra sobre la presente tesis es actual y relevante. Claros y cercanos ejemplos de una propuesta de musicalización de la filosofía son las efectuadas por García Bacca en su obra tardía *Filosofía de la música*, volumen que, tal y como él mismo indicó en su prólogo, fue escrito con la finalidad de

“mostrar que el tipo de ente [musical] y el de lenguaje musical es capaz de refutar la óntica y la ontología: la metafísica, y, por tanto, la filosofía, de la que la metafísica es el núcleo más pretencioso; y aportar una óntica y ontología nuevas que haría muy bien la filosofía clásica, y aún más la moderna, en aprender de ella: de la música, pasada y presente”²

En tal sentencia, García Bacca deja más que patente la urgencia de que ocurra un giro musical en lo que es la concepción de esta milenaria disciplina. Un giro que debe darse buscando, precisamente, el potencial refutador y el espíritu crítico que contiene en su interior el ente y el lenguaje musical.

Otro caso de este vuelco hacia un pensamiento de lo musical en torno a lo filosófico lo encarnan los últimos trabajos de Eugenio Trías. Para este autor, la música representa uno de los grandes pilares de la civilización occidental, además del futuro de la disciplina filosófica. Este último, según él, se encuentra en la capacidad de poder hilar pensamiento y música. De tal hipótesis se halla impregnada su obra tardía, de ahí la génesis de ese díptico filosófico-musical que forman *el canto de las sirenas* y *la imaginación sonora*. En las “codas filosóficas” que cierran sendos libros³, Trías hace profundas reflexiones en torno a la unión de la música con la filosofía: elabora el vínculo

¹ Schlegel, F.: *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot ediciones, 2009. P. 167.

² García Bacca, J. D.: *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos, 1989. P. 12.

³ Cfr. Trías, E.: *La imaginación sonora*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010. P. 561-653 y Trías, E.: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007. P. 799-924.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

desde Platón⁴, pasando por el desarrollo de su propio concepto de «filosofía del límite»⁵, y llega a los misterios de la preexistencia de la música antes del nacimiento, o de la música como génesis de la imaginación simbólica. También en *La edad del espíritu*, obra de 2011, se puede encontrar ya este interés filo-musical de Trías. En todos estos escritos tardíos, al autor (a la vez que iba elaborando una propuesta filosófica propia) se le iba haciendo cada vez más evidente esa convicción relativa a la hermandad entre música y filosofía, tal y como explica en *El canto de las sirenas*:

“Esa conjunción de música y pensamiento constituye el centro gravitatorio que orienta la tarea de recreación hermenéutica en este libro. En *La edad del espíritu* se privilegió la relación del fronterizo con lo sagrado como fundamento de toda la reconstrucción -en forma de relato histórico- que en ese libro se llevaba a cabo. En estos argumentos musicales ha sido, en cambio, el vínculo de música y filosofía lo que se ha situado en el centro de la reflexión, y lo que ha orientado el recorrido histórico, o narrativo, que se ha ido siguiendo en el texto. De hecho una profunda afinidad subyace a ambos proyectos. Esa historia sagrada polarizada por la Idea Regulativa de una «edad del espíritu» que le concede orientación y sentido halla su mejor concreción en una historia de los vínculos entre música y filosofía”⁶.

Pero, sin embargo, dentro del mundo de la filosofía existe una figura más central (aunque también algo más alejada en el tiempo) para afrontar un estudio sistemático de la relación entre esas dos disciplinas: Theodor W. Adorno. Un autor cuyo grado de musicalidad dentro de su obra filosófica constituye una de las razones por las que sus escritos se erigen como un monumento único del pensamiento occidental. Tal nivel de musicalidad que se halla en su pensamiento, hace que su figura se convierta en un referente obligado y necesario a la hora de entablar un estudio que afronte lo musical dentro de un texto filosófico, y la problemática sobre la ideología, la filosofía y la estética que emergen de la música, todas ellas ligadas entre sí gracias a un estrecho nexo dialéctico. Todo ello, a pesar de que, sin embargo, sean muchas las críticas que ha tenido desde el campo de la musicología⁷.

⁴ Cfr. Trías, E.: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Op. cit. P. 807-854.

⁵ Cfr. *Ibid.* P. 854-868.

⁶ *Ibid.* P. 922 y s.

⁷ Estas críticas se deben sobre todo a que sus opiniones sobre compositores, movimientos o estilos musicales se encontraban profundamente influenciados y sesgados por la época y teorías que se manejaban cuando vivió, etapa anterior al viraje crítico que esta joven disciplina experimentó a partir de la década de los 80' del siglo XX.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Basta echar un simple vistazo a los títulos de sus libros y ensayos para darse cuenta de la atención que le prestó a este tema, y del protagonismo que ejerció la música a lo largo de toda su obra. Este extracto musical del global de su trabajo está constituido principalmente por tres monografías acabadas sobre compositores: Wagner, Mahler y Berg, además de otra que quedó incompleta y fragmentada. Esta última se la dedicó a la figura del compositor central de esta investigación, Beethoven.

Todos estos nombres propios representan un proyecto y una línea de investigación que traza su pensamiento acerca de la evolución de la música. Para él, esta recorre, precisamente, desde este último músico (culminación de la tradición musical occidental) hasta el atonalismo schönbergeriano. Es más, para Adorno, en la obra de Beethoven se hallaba ya todo lo que habría de venir hasta Schönberg y Webern. Es por ello que, siempre según el filósofo alemán, en Beethoven coinciden los momentos de plenitud y final de la música clásica.

Otros textos centrales en su producción, y en los que la música juega un papel primordial son los de *Filosofía de la nueva música*, *Disonancias*, *Introducción a la sociología de la música* y *El fiel correpetidor*, además de un libro de autoría compartida con Hanns Eisler titulado *El cine y la música*, y cinco volúmenes que recopilan múltiples y diferenciados ensayos musicales: *Impromptus*, *Reacción y Progreso*, *Moments Musicaux*, *Quasi una Fantasía* y *Figuras Sonoras*, y otros dos que reúnen una gran multitud de ensayos y artículos musicales.

En conjunto, todas estas obras suman un total aproximado de 4000 páginas bien condensadas en las que el punto de mira se encuentra focalizado, entera y explícitamente, sobre el plano musical. En ellas, el tema de la música es tocado desde una gran infinidad de perspectivas. Ya solo dentro de esta temática musical, las cuestiones sobre las que investigó, escribió y aplicó su ojo crítico fueron altamente diversas: el cine, análisis de compositores y obras, la nueva música, la sociología musical, la crítica musical, el oyente... Pero también es verdad que en todos y cada uno de ellos se repite cierto leitmotiv: la referencia a los aspectos sociales y dialécticos, tal y como sucede también en sus obras más inclinadas hacia los «grandes temas de la filosofía tradicional». Para él, teoría y praxis debían ser planteadas dialécticamente en todo momento.

Sin embargo, este rasgo y acercamiento a una esfera de estética musical no constituye solamente una gran parte de un total de obras que se mantiene en un ostracismo intelectual dentro de su producción literaria, sino que sucede más bien lo contrario. Tal rasgo es una característica permanente en toda su obra. Por tanto, la música no hace acto

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de presencia únicamente en sus libros relacionados, de algún modo, con el arte. Esta no es un tema en Adorno, sino una parte constituyente de su filosofía. Es por ello que, en realidad, en todos sus escritos, fuesen de la naturaleza que sea, se encuentran regados miles de análisis de obras de arte y musicales, pues (como ya se ha indicado) estos no son un hecho ajeno ni anexo a las teorías propias de una práctica filosófica escrita con mayúsculas. Es más, el que estén incluidos dialécticamente dentro de sus análisis de índole más filosófica (en una relación que no se puede romper si se quiere llegar al núcleo de la problemática) es sintomático de su estilo complejo, el cual no le da ningún momento de descanso al lector. Es por ello que todo intérprete de su obra deba mantenerse atento en cada momento y en busca del siguiente concepto que Adorno hubiese incluido en ese mapa estelar y conceptual que está cartografiando en todo instante.

Gracias a este equilibrio, o más bien tensión, entre la música y la filosofía que logró alcanzar en sus textos, sus escritos musicólogos y filosóficos constituyen un monumento único del pensamiento occidental. Esto es así debido a que, aunque su inusual ámbito de interés pudiese haber estado fuertemente dividido entre música y filosofía, él sintió que su trabajo en ambos campos reflejaba esencialmente una única actividad. Tal actitud de Adorno la consigue hacer visible Thomas Mann cuando habla sobre ella en su libro *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*:

“Este hombre singular [Th. W. Adorno] se ha negado durante toda su vida a tomar una decisión profesional entre la filosofía y la música. Demasiado bien sabía que, en realidad, buscaba lo mismo en esos dos campos divergentes. La tendencia dialéctica de su pensamiento, sus estudios orientados en la sociología y la filosofía de la historia, van unidos, de forma hoy seguramente no excepcional, basada en la problemática de nuestro tiempo, a la pasión por la música”⁸.

Otro comentario que aporta claridad a esta idea viene de la mano de Susan Buck-Morss. En él, la autora describe cómo los conocimientos e intereses musicales de Adorno revirtieron en sus escritos filosóficos tempranos (lo cuales tratan acerca de la fenomenología de Husserl), otorgándole a estos un empuje que de otra forma no hubiera podido darse en ellos:

“La revolución de Schönberg en música proporcionó la inspiración para el propio esfuerzo de Adorno en filosofía, el modelo para su importante trabajo sobre Husserl de la década de los treinta. Tal como Schönberg hubo derrocado a la tonalidad, la decadente forma de la

⁸ Mann, Th.: *Los orígenes del doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid: Alianza, 1988. P. 43

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

música burguesa, el estudio de Adorno sobre Husserl intentó derrocar al idealismo, la decadente forma de la filosofía burguesa”⁹.

Gerard Vilar también ha destacado esta importancia de la música en su pensamiento. Afirmación que expone con las siguientes palabras: “cuando Adorno escribe sobre arte en realidad está pensando siempre ante todo en la música, esto es, dicho de otra forma, que Adorno extrajo su concepto de arte de la música”¹⁰. Idea que, además, el propio Adorno dejó explícita en la monografía que se pretende desgajar aquí, aquella que escribiera sobre Beethoven y en la que comentó que “Tal vez el concepto estricto y puro del arte en general solo pueda inferirse de la música” (NaS, I, 1, 26).

Por ello, Blanca Muñoz en su artículo “Actualidad de Adorno: un retorno siempre presente” sumó su voz a las que claman por la existencia de una necesidad de recuperar a Adorno como músico para potenciar la del filósofo:

“A este respecto, para captar rectamente la aclaración racional de la realidad, tal y como Adorno definía pensamiento crítico, se hace imprescindible valorar el papel de los estudios sobre música dentro del conjunto de la obra del autor francfortiano”¹¹.

Y esto es relevante debido a que siempre centró sus pesquisas en los nexos que ligaban estrecha y dialécticamente la música con el mundo de la ideología, aspecto que supo detectar Urbanek en su afirmación de que “una discusión de los textos de Adorno todavía significa un examen de la disciplina de la estética de la música en sí, y de su fundamento”¹².

Gracias a todas estas declaraciones, se puede detectar que en su obra filosófica se halla circunscrita la forma en la que reflexionó acerca del fenómeno de la música. Es por ello que, quizás, el mejor modo de describir su pensamiento sea como una estética de la música de naturaleza crítica y sociológica, cuyo objetivo es descifrar su contenido histórico y social desde el interior de la propia obra musical. Consecuentemente, la relación entre música y pensamiento es extremadamente problemática dentro del pensamiento adorniano y, por lo tanto, no puede ser salvada por medio de una simple dicotomía o de la hegemonía de un polo sobre el otro. Este constituye un aspecto que

⁹ Buck-Morss, Susan: *The Origin of negative dialectics*. Sussex: The harvester Press, 1977. P. 15.

¹⁰ Vilar, G.: *Desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000. P. 85.

¹¹ Notario Ruíz, A. (ed.): “Variaciones sobre Th. W. Adorno”, Nº 11 de *Azafea*. Revista de Filosofía, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. P. 27.

¹² Urbanek, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven – Fragmente*. Bielefeld: Verlag, 2010. P. 8.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

debe ser estudiado de una forma auténticamente dialéctica, dándole voz a los dos pesos de la balanza.

En esta actitud, es funcional la famosa visión que poseía Adorno sobre sí mismo y su manera de trabajar pensando “con las orejas” (GS 10.1, 11). Esta sentencia que emite sobre su propio quehacer filosófico debería ser central para cualquier intento de interpretación de su edificio intelectual, pues deja a la vista la naturaleza más esencial del mismo: la profunda interdisciplinariedad que subyace en todo su pensamiento y, por lo tanto, lo novedoso que es su planteamiento racional, el cual parece querer no partir del *λόγος* (la palabra meditada), sino de una «escucha estructural».

Esa era la potencia de la música que se vislumbra de la forma de pensar adorniana, un pensar a partir de los oídos que se fue gestando desde la niñez del filósofo, a la cual (durante su madurez) el pensador volvería frecuentemente por medio de la memoria y el recuerdo. En este proceso evocador que realizó, dejó dibujadas sugerentes escenas que le servirían para esquematizar profundos conceptos de filosofía. Escenas vividas en ese hogar paterno que estuvo completamente repleto por un ambiente altamente musical, en el que el futuro filósofo conocería a los grandes maestros del repertorio clásico y romántico; es decir, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann...

En realidad, esto mismo es lo que se pretende con la presente investigación: pasar de largo sobre esas interpretaciones esclerotizadas y dogmáticas que han visto tal inclinación musical de Adorno como algo secundario o, en el mejor de los casos, meramente como una rareza. Esta perspectiva sesgada ha provocado que haya sido limitado y desigual el acercamiento a ese bloque musical de su obra. Así, desde este escrito se pretende dar voz a esas obras un tanto desatendidas, pero sobre todo y principalmente a una que ha sido especial e injustamente desdeñada: *Beethoven. Filosofía de la música*.

Tal acercamiento es lo que posibilita que el objetivo del presente trabajo no sea tan general, sino mucho más concreto, pues se limita a atender al desarrollo de la tesis adorniana sobre la existencia de una relación entre filosofía y música a partir de la figura de un único compositor, el protagonista de ese monográfico: Ludwig van Beethoven. La elección de tal personaje para que constituya de estrella sobre la que orbita la presente investigación, queda justificada si se tiene en cuenta el interés que suscitó su obra dentro del canon musical y del templo compositivo-intelectual erigido por el propio Adorno. De esta idea, por ejemplo, se percató Martin Jay, quien ya en 1984 la dejó explícita en su monografía sobre el filósofo de Frankfurt: “Ha sido obvio para cualquier analista que

17

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

17 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

17 / 451

[Beethoven] fue el compositor que representó el modelo del mayor logro musical para Adorno, la piedra de toque de todos sus juicios sobre compositores posteriores”¹³.

Lo que hace tan paradigmática e importante la figura de Beethoven para Adorno y su sistema filosófico es que, en realidad, este representaba dos situaciones contrapuestas. Observó en él tanto el momento de plenitud como de final de la música académica. Él fue tanto el culmen como la culminación de la tradición musical occidental. Culminación en el sentido de que, en su obra, encontraba todo lo que estaría por venir hasta Schönberg y Webern. Esto último se debía a que su obra tardía no se conformaba como un valor estético al margen de la sociedad, sino como un valor en oposición a ella misma, característica con la que Adorno, además, definió a la obra musical auténtica y autónoma. Recuérdese que, según él, las obras de arte serían buenos exponentes de la sociedad cuanto menos relación afirmativa y de fortalecimiento guardasen estas con aquella. Esta fue precisamente la gran importancia que pudo representar el último Beethoven para él.

“La música, socialmente, se convierte en más verdadera y sustancial, en cuanto más se aleja del espíritu oficial; la época de Beethoven representaba a Rossini en lugar de a él. Lo social es la objetividad de la cosa en sí, no su afinidad con los deseos de la sociedad establecida; en esto arte y conocimiento están de acuerdo” (NaS, I, 1, 79).

Otra señal de la profunda importancia de Beethoven dentro del proyecto filosófico-musical de Adorno es el tiempo que le dedicó. Él se afanó en la concepción de su libro beethoveniano durante treinta años, abarcando por lo tanto distintas épocas en su vida literaria. Una de trabajos tempranos y otra que podría ser catalogada como un estilo tardío (tal y como él mismo habló de las últimas piezas de Beethoven). Durante todo este tiempo, es lógico que su obra filosófica se fuera viendo inspirada por su reflexión acerca del último Beethoven y, al revés: que esa monografía programada sobre el compositor no fuera una excepción ajena a su pensamiento. De hecho, se podría afirmar que el esqueleto de *Teoría Estética*, su obra maestra tardía, es detectable bajo la piel de sus tempranos trabajos sobre el último estilo, entre los cuales el artículo publicado en 1937 (aunque escrito años antes) “El estilo tardío de Beethoven” es uno de los ejemplos e hitos más notables.

No obstante, y a pesar de esta fijación en la figura del bonense (o más bien debido a ella), Adorno nunca culminó su análisis acerca de él. El filósofo nunca concluyó la

¹³ Jay, M.: *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988. P.133

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

explicación de esta relación propuesta entre Beethoven y la filosofía, la cual quedó huérfana con el final de su vida. Sin embargo, y a pesar de lo inconcluso de ese proyecto, él llegó a exponer ciertos componentes sociales que se escondían tras las notas ideadas por el compositor y sus soluciones para solventar los conflictos con el todo y la forma. En base a ello, el presente trabajo se propone como meta la especificación, centrada en la figura de Beethoven, de la tesis adorniana sobre la existencia de una codeterminación entre los campos de la filosofía y de la música, además de escudriñar la relación que surge entre ambos protagonistas.

Respecto al primer punto (la codeterminación entre los campos de la filosofía y de la música), el propio Adorno se marcó como “tarea del libro (...) resolver el enigma de la humanidad como una imagen dialéctica” (NaS, I, 1, 28). Esta idea pone en relieve el que esta obra (dedicada a un compositor de música) esté mucho más allá de una mera crítica de su música, tal y como deja explícito él mismo al hablar sobre el primer movimiento del *Cuarteto en la menor, Op. 132*, cuyo “análisis (...) [le] lleva a la explicación tecnológica de lo escueto del último Beethoven, a la que debe adjuntarse la interpretación filosófica” (NaS, I, 1, 194).

No obstante, y pese a la presencia central que disfruta el tema musical en la obra de Adorno, y de que haya sido un filósofo que ha suscitado innumerables revisiones de su pensamiento, la vinculación de este con la música no ha tenido el mismo éxito ni resultado. No han sido muy numerosos los pensadores que se han atrevido a pensarlo desde las orejas, y aún menos de una forma «sistemática». Pero si encima se especifica aún más el tema (centrando la atención en las pesquisas del filósofo sobre el compositor de Bonn), uno se daría cuenta de que ese proyecto que intentó perfilar en su monografía del maestro, el proyecto de una filosofía de la música, ha quedado huérfano y en espera de unos padres adoptivos.

En español, por ejemplo, pocos son los que han intentado retomar el relevo. Cabe destacar, sin embargo, a algunos autores interesantes por su agudeza intelectual:

El primero es David Armendáriz, que en su libro *Un modelo para la filosofía desde la música: la interpretación adorniana de la música de Schönberg* reserva unos capítulos a la interpretación adorniana de la figura del Beethoven intermedio y a la del tardío, centrándose sobre todo en la relación sujeto/objeto, base de todo el pensamiento de Adorno.

19

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

19 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Un segundo autor sería Gerard Vilar, quien en su libro de recopilación de artículos y ensayos titulado *El desorden estético*, incluyó en su séptimo capítulo uno dedicado a trabajar la visión que tiene Adorno del último Beethoven: “Filosofía de la música: Adorno y Beethoven”.

También se podría nombrar el artículo de Daniel Innerarity “Figuras del fracaso en el último Beethoven”, que representa un resumen de las ideas «más importantes» expuestas por Adorno sobre la imagen del tercer Beethoven.

Otro artículo relevante en español sería el de Xabier Insausti: “Adorno, entre Hegel y Beethoven”, en el que el autor propone esta monografía sobre el bonense como un cúmulo de ideas con el que construir el futuro, al modo de la reconcepción de la razón que Adorno realizó partiendo de Hegel y su dialéctica; es decir, desde un filósofo al que Adorno calificó como poseedor de una ingenuidad amusiana¹⁴ [típica de alguien sordo a los cantos de las musas] (Cfr. GS 12, 24). Con tal objetivo, este breve ensayo se convirtió, por méritos propios, en una lectura obligatoria que ayudó a marcar el camino a seguir en la presente investigación.

Sin embargo, esta cuestión ha despertado mayor interés fuera del mundo académico hispano, donde el «silencio» sobre esta temática ha sido menos pronunciado. Cabe destacar, en primer lugar, el exhaustivo y sistemático trabajo de Nikolaus Urbanek: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven Fragmente*. En él, el autor realiza la misma crítica que se lanza desde este escrito. Él se queja de lo “sorprendente que solo unas pocas obras se hayan dedicado a la interpretación que Adorno hizo de Beethoven como un tema de propio derecho”¹⁵. Para él, no existe un examen sistemático del libro de Beethoven. En este estudio, además, Urbanek, dentro de la controversia con la interpretación de Beethoven de Adorno, lleva a cabo una discusión del lenguaje musical y del estilo tardío, además de proponerse a reflexionar la figura de Adorno como un movimiento de autocrítica de Beethoven.

Michael Spitzer y su obra *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven’s late Style* es también destacable, pues presenta una de las afirmaciones en las que Adorno insistió más: la música como forma de conocimiento. En este libro, el autor empareja la

¹⁴ Amusia es el término con el que se denomina a un número de trastornos que inhabilitan para reconocer tonos o ritmos musicales o de reproducirlos.

¹⁵ *Ibid.* P. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

música tardía de Beethoven con el proyecto adorniano de pensar musicalmente, de pensar con los oídos.

Tampoco se pueden ignorar los esfuerzos que realiza Rose Rosengard Subotnik¹⁶ en su trabajo “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. En él, la autora contribuyó al reconocimiento de la importancia de Adorno en la crítica musical estadounidense, gracias a una lúcida lectura de las ideas del filósofo alemán sobre la música tardía de Beethoven. Además, su exposición sobre otros aspectos del trabajo de Adorno ha contribuido al crecimiento de la frecuencia y respeto con que los trabajos de este son ahora traducidos y discutidos en revistas musicológicas estadounidenses.

Robert Witkin en *Adorno on music* guía al lector a través de las complejidades de los argumentos del filósofo sobre la relación entre música y moralidad, y entre trabajo musical y estructura social. Asimismo, separa los distintos capítulos de su libro con los mismos protagonistas de las monografías musicales de Adorno; es decir, Beethoven, Wagner, Mahler y Berg, Schönberg, Stravinski y el jazz, además de uno titulado: “La sociedad en la forma sonata”. A lo largo de todos ellos, Witkin desarrolla una sociología de la obra de arte dentro de la que trata de comprender los escritos sobre música de Adorno. Sin embargo, el libro no intenta ofrecer una exposición de los análisis de Adorno sobre los trabajos musicales específicos, sino que tales trabajos son referidos para ilustrar los razonamientos de Adorno concernientes a la relación entre música y sociedad. En él, el autor explora las implicaciones de las ideas sobre la música que poseía Adorno en relación con la sociedad, las implicaciones de sus ideas sobre la sociedad en relación con la música.

Edward Said se acerca a Beethoven en su libro *On late style: music and literature against the grain*. En esta obra, examina, entre otros, el trabajo producido por el compositor de Bonn al final de su vida. Said afirma, en un tono cuasiadorniano, que más que la resolución de un esfuerzo artístico de una vida, la mayoría de los últimos trabajos están plagados de contradicciones y de una complejidad impenetrable. Hace ver cómo estos trabajos, en contraste directo con los gustos de la sociedad, fueron anuncios de lo que estaba por venir en la música.

También existen algunos trabajos pertenecientes a «literatura gris» que se acercan a esta temática. Por ejemplo, la disertación de Sung-Joong Kim titulada *Beyond new*

¹⁶ Pionera en el campo de la erudición sobre el pensamiento musical de Adorno en Estados Unidos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

historicism: the problem of subjectivity in Adorno, Beethoven and Wordsworth, que (aunque posea unos objetivos y finalidad distinta a la que se quiere llegar en este escrito) le dedica un capítulo a la subjetividad en la obra de Beethoven. En él, esta es expuesta desde la perspectiva de Adorno, de cuyo pensamiento no se aparta a lo largo del escrito. Otros ejemplos serían el trabajo de Marco Franceschetti *L'argumentazione musicale in Th. W. Adorno. L'analisi del linguaggio musicale in Beethoven*, y el de Federica Gradoli: *Il Beethoven di Adorno. Un confronto con il romanticismo, con Fichte ed Hegel*, que se enfrentan a esta temática desde un enfoque excesivamente filosófico y no desde las orejas, tal y como exhortaba el propio Adorno.

Tras detectar tal laguna en torno a los estudios de esta monografía y la ausencia de un análisis sistemático de la misma que parta de las orejas, desde esta investigación se pretende la consecución de dos objetivos generales.

En primer lugar, la observancia del papel que representó, en general, la música en el pensamiento adorniano. Dentro del sistema asistemático que representa el pensamiento de Adorno y del cómputo de intereses vitales que profesó, la música ocupó un lugar fundamental. Ella fue uno de esos centros gravitacionales que, junto con la filosofía misma, constituyeron una de esas constelaciones carentes de un centro neurálgico en las que, tal y como indica Juárez, una "yuxtaposición no jerárquica de conceptos conectados puede hacer lugar, en sus mediaciones, para la aparición de lo diferente en el discurso"¹⁷. Para Adorno, la música (como la cultura) constituía parte del problema. Esta no posee una lógica autónoma, ni su contenido está puramente en ella misma. Esta no se encuentra en una esfera ajena a la sociedad, ni es meramente un espejo que refleja lo que aquella le muestra. La música está en la sociedad y, tanto una como la otra, no podría ser comprendida si se la amputara de esa codeterminación. Así, su contenido se hallaría en su relación dialéctica con algo exterior; es decir, en un proceso material (Cfr. GS 10.1, 20-30). Exactamente lo mismo que sucede con el pensamiento de Adorno, el cual no se puede aprehender si no se le prestara la debida atención a esos escritos en los que trabajó el plano musical. Pues sus estudios no son propuestas meramente estéticas, ni tampoco estetizaciones de un pensamiento «puramente» filosófico, sino parte de su programa filosófico.

¹⁷ Juárez, E.: "La tarea de la filosofía como interpretación del presente histórico. La Dialéctica de la Ilustración en el marco de los escritos de juventud de Adorno". En G. Agüero: *Conceptos, creencias y racionalidad*. Córdoba: Editorial Brujas, 2008. P. 291.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En segundo lugar, ese otro objetivo general que se plantea desde esta investigación referencia un grado más fino de concretización. Desde este escrito se pretende explicar el análisis que realizó Adorno sobre la figura de Beethoven, el cual lo basó en el pensamiento de un filósofo alemán totalmente contemporáneo al compositor: Hegel¹⁸. Una vinculación que, además, tendría que ser analizada a partir de dos momentos o estilos claramente diferenciados: En primer lugar, el característico al Beethoven inicial e intermedio, a los que Adorno contempla como una analogía de la lógica hegeliana y, por lo tanto, como valedores del Absoluto, del *Weltgeist*. En cambio, Adorno entendió al Beethoven tardío como una crítica hacia todo aquello que representaba su obra anterior; es decir, como una crítica hacia ese Absoluto que Adorno calificaba como lo falso y aparente.

Por otro lado, en esta tesis también se plantean la consecución de dos objetivos específicos y no tan generales, como son, en primera instancia, el planteamiento y seguimientos de unas claves o líneas maestras de lectura que permitan aprehender el enigma escondido en ese volumen fragmentario que Adorno proyectó en torno a la imagen de Beethoven. A través de ellas deberían sobresalir unos momentos específicos y primordiales del monográfico adorniano que constituyan el patrón constelativo de su interpretación de la obra del compositor. Concretando y adentrando en esta idea de la existencia de unas claves de lectura en torno a este monográfico, se puede avanzar que existe una que se constituye como un tronco primario del que nace el resto de ramificaciones que se dan en este «viaje» intelectual a través de la obra de Beethoven y Adorno: La noción de estilo y el «aspecto crítico» que representa el Beethoven tardío frente al intermedio. Como ya se dijo más arriba, ambos estilos compositivos se encuentran en una relación de contraposición, y esta se constituye como un componente esencial para la interpretación adorniana. Comprender esto es un elemento crucial para entender la naturaleza y filosofía contenida en esta fragmentaria obra.

El resto de claves de lectura está constituido por las líneas maestras en las que se basa ese espíritu crítico para llevar a término su inconformidad con su anterior producción (culmen del quehacer burgués y producto del *Weltgeist* que produjo el sistema hegeliano). Estas, a su vez, constituyen serias problemáticas filosóficas que mantuvieron perennemente en vilo la mente del frankfurtiano: El estudio de la actitud de Beethoven

¹⁸ Tal analogía constituye un alarde más de esa importante relación entre filosofía y música que se pretende estudiar aquí.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

ante los binomios dialécticos que surgen entre Sujeto/Objeto y parte/Todo, además del análisis del uso de las convenciones en la obra beethoveniana. Esta última clave, asimismo, conduce directamente hacia una problemática respecto a la paradoja entre autonomía y heteronomía, y también hacia el entendimiento del pasado y la importancia de la memoria, y con ello hacia una recapitación en torno al concepto de utopía.

En segundo lugar, y como último objetivo específico de la investigación, se procura bucear en los posibles intereses adornianos, para así lograr dibujar el peso de las enunciaciones filosóficas de Adorno en su propio análisis de la obra de Beethoven. En una filosofía como la del frankfurtiano, que se encuentra en un continuo juego dialéctico con la música (entre otras producciones del ser humano), es fácil caer en partidismos que culminan en análisis unilaterales de las obras objeto de estudio. Unos análisis que, única y finalmente, solo partan de su propio esquema mental y no tanto de aspectos «fundamentalmente» musicales. Eso es lo que, precisamente, sucedió con sus afirmaciones acerca del jazz, Stravinski o del propio Schönberg, entre otros. Pues la música no puede llegar a ser entendida sin la filosofía y ajena al plano social, y viceversa.

Para alcanzar tales objetivos se recorrerá un conjunto de capítulos en los que se desarrollarán todas esas claves de lectura anteriormente nombradas:

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

I

El primer capítulo consiste en una reconstrucción cronológica de la filiación de Adorno por el mundo musical. Esta, a su vez, será dividida en tres momentos bien diferenciados gracias a los objetivos e intereses fijados por el propio filósofo. En primera instancia se hace mención de su etapa formativa que tuvo lugar en el hogar familiar en Frankfurt, momento en el que escribió sus primeros ensayos y artículos, todos ellos relacionados de cerca, de alguna manera, con el mundo y el plano musical. Es en este momento cuando surgen ciertas ideas y conceptos que sirven de germen no maduro para lo que estaría por venir en un futuro no excesivamente remoto. Luego, se documenta una segunda fase, en la que Adorno estuvo inclinado hacia la realización de una carrera musical. Este segundo grado de madurez tendría lugar en Viena, donde estuvo bajo el amparo de Alban Berg y se relacionó con un círculo de compositores inclinado hacia las nuevas ideas compositivas de la época. Durante esta etapa, Adorno seguiría ahondando, completando y perfilando esas ideas que en la etapa anterior ya habían sido abocetadas y esquematizadas. Sería solamente unos años después cuando, tras infructuosos intentos y esfuerzos por hacerse un hueco en el ámbito musical, ya fuese como compositor o crítico, volviera a Frankfurt y comenzase esa tercera etapa. Es a partir de este momento cuando, partiendo de aquellas ideas generadas en las anteriores fases, monta una completa y compleja filosofía en la que la música aparece como algo más que un mero tema, como algo más que una rareza, o como una disculpa para hablar de filosofía. Ambas disciplinas se encuentran tan profundamente intrincadas entre sí, que serían totalmente tergiversadas si fueran comprendidas de manera dicotómicas.

Sería de esta época, además, de cuando dataran las primeras líneas del filósofo sobre el compositor que aquí se está trabajando: Ludwig van Beethoven. Y es que, a pesar de que su acercamiento a este fue mucho anterior, los juicios sobre su música no comenzaron a tomar forma escrita hasta 1934, no siendo hasta tres años después que comenzara a planear un proyecto monográfico que quedaría inconcluso. Al final de este capítulo se enumeran los problemas más acuciados en esta obra adormiana sobre el compositor de Bonn,

25

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

25 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

25 / 451

II

En el segundo capítulo se establecen y enumeran unas claves que intenten allanar las dificultades a la hora de enfrentarse a esta hermética obra.

Primero, se establecen unas claves o líneas maestras de lectura que son generales. Estas van desde el entendimiento de la naturaleza exacta del carácter fragmentario que posee esta obra, hasta la comprensión de la escucha estructural enarbolada por el frankfurtiano. En este último aspecto, es funcional la famosa visión que poseía Adorno sobre sí mismo de ser un pensador que partía desde las orejas (Cfr. GS 10.1, 11). Esta sentencia que emite sobre su propio quehacer filosófico debería ser central para cualquier intento de interpretación de su edificio intelectual, pues deja a la vista la naturaleza más esencial del mismo: la profunda interdisciplinariedad que subyace en todo su pensamiento y, por tanto, lo novedoso que es su planteamiento racional, que se esfuerza por partir desde una escucha estructural. Precisamente, esto último se convierte en otra de las claves generales: el equilibrio, o más bien tensión no resuelta, que contempla entre la filosofía y la música. Ello hace que, como ya se ha ido avanzando a lo largo de toda la introducción, la relación entre música y pensamiento sea extremadamente problemática dentro del sistema asistemático adorniano y, por tanto, que esta no pueda ser salvada por medio de una simple dicotomía o de la hegemonía de un polo sobre el otro. Este constituye un aspecto que debe ser estudiado de una forma auténticamente dialéctica, dándole voz a los dos pesos de la balanza.

Segundo, se introduce la «cronología» aportada por el frankfurtiano sobre Beethoven. Esta la desarrolla el filósofo bajo un esfuerzo duramente materialista que realiza a través de la obra musical dejada por el compositor; es decir, centrándose en ciertas y severas diferencias estilísticas, y, consecuentemente, huyendo del mero dato biográfico, demostrando en última instancia la importancia de lo material frente a lo psicológico. Esta cronología que ofrece, lejos de querer ser cerrada y dictatorial, se acerca y hace una relectura de la tradicional partición de la obra del bonense en tres grandes momentos o estilos compositivos, ofreciendo ejemplos y hablando de ciertas anticipaciones y reminiscencias que se dan en momentos concretos de su práctica musical, siempre relacionados con el factor crítico. Este hecho cubre el afán del filósofo por proporcionar estructuras que se mantengan abiertas y que no sean condenadas al mero

26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

26 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

glosario. De esta forma, el frankfurtiano establece tres grandes estilos cuyos límites entre sí se muestran difusos.

El primero de ellos sería el que llama temprano, y estaría caracterizado por ser uno de formación y aprendizaje. Este comenzaría en Bonn y se prolongaría hasta los primeros años que pasa en Viena desde 1793. Allí, tiene que empezar a familiarizarse con el estilo vienense, y no sería hasta un poco más tarde cuando comience a experimentar con sus propios recursos para afirmar su propia individualidad dentro de él. Así, este sería un estilo que no tendría muchas diferencias al de sus contemporáneos: Haydn y Mozart, entre otros. Aunque en ciertas obras aparecen elementos que vaticinan el siguiente estilo.

La segunda de sus fases compositivas es la que Adorno denominó intermedia. Durante este periodo, su música se definió por su capacidad de gestionar tensiones que terminan enclavadas en un todo armónico. Ello hace que Adorno determine y considere esta música como un ejemplo de arte afirmativo y paradigmático de la música burguesa. En este estilo beethoveniano, el frankfurtiano vería una música compuesta bajo los designios e ideales que ponen en marcha al pensamiento burgués, que está basado en una dinámica controlada por lo subjetivo. En él, halló el trasunto musical del idealismo y, concretamente, del sistema filosófico de Hegel. Sin embargo, este estilo «reflejo» del pensamiento subjetivo-burgués, y tal como sucedió con el anterior, tampoco se mostró totalmente homogéneo a lo largo de toda su etapa. En él volvió a detectar, en ciertos momentos puntuales de algunas piezas, presagios de la siguiente fase compositiva de Beethoven, lo que denominó el estilo intermedio tardío. Este último estaría regido por un cambio en el dominio compositivo del tiempo. En estas piezas pasaría del tipo intensivo que caracteriza al estilo intermedio a uno extensivo, contratipo del anterior.

El último de los tres grandes bloques estilísticos diferenciados por Adorno sería el que denominó como tardío, un estilo que es sumamente central para las cuestiones e hipótesis planteadas en esta investigación. En él, el frankfurtiano vio la negación de su anterior periodo. Para él, Beethoven habría pasado de un arte afirmativo a uno crítico, donde las sutilezas y ambigüedades formales alcanzaron el dominio supremo. Así, logró vincular los distintos estilos beethovenianos por medio de una negatividad dialéctica; es decir, por medio de una contraposición y una fricción que no culminaría en equilibrio. Para dar este paso, el Beethoven tardío tuvo que haber sentido lo falso de la aspiración suprema de la música clásica y, consecuentemente, sospechar de todo aquello que le había conferido «autenticidad» a sus obras intermedias. Al realizar tal acción y contraponerse a su anterior obra y a todas las connotaciones afirmativas que esta portaba, el Beethoven

27

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

27 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

27 / 451

tardío representó una rebelión contra el lenguaje formal establecido. Así, se sublevó contra lo que afirma acríticamente el ser en la idea del sinfonismo clásico.

Tercero, el último gran aspecto en que se centra este capítulo, y a pesar de todo el interés, importancia y atención que se le debe prestar a todas estas claves generales para la lectura del monográfico adorniano sobre Beethoven, lo más interesante, novedoso y original de la presente investigación lo constituye el estudio y análisis de unas claves que se alejen de ser meras aseveraciones generales y se establezcan como unas líneas maestras específicas para la aprehensión de lo dictado por Adorno en ese oscuro volumen que es *Beethoven. Filosofía de la música*. De momento, en este segundo capítulo, estas claves específicas son únicamente expuestas y nombradas, ya que su aprehensión y explicación es lo que erige el corazón de la tesis; es por ello que a su desarrollo se destinen, uno por uno y por separado, los distintos capítulos de la misma. Estas claves específicas comenzarían con una que se va a erigir como axiomática y principio fundamental desde el que Adorno levantará su interpretación de Beethoven: El «aspecto crítico» que representa el Beethoven tardío frente al intermedio. Esta primacía de la presentación del aspecto crítico del compositor se da debido a que, dentro del análisis adorniano, la distinción o, mejor dicho, la contraposición entre sus estilos intermedio y tardío es un componente esencial. Comprender esto es un elemento crucial para entender la naturaleza y filosofía contenida en esta fragmentaria obra. A partir de este espíritu crítico hallado en la obra tardía, que además se enfoca hacia su anterior producción (culmen del quehacer burgués y producto del *Weltgeist* que produjo el sistema hegeliano, que según Adorno eran una y la misma cosa), se muestran las ramas en las que se basa tal espíritu crítico, empecinado en la inconformidad con su obra previa. Es decir, de esta clave de interpretación específica que es el espíritu crítico-tardío surge el resto de conceptos que componen la constelación que emana de la interpretación adorniana de Beethoven¹⁹. Además, esas fuerzas gravitacionales, «casualmente», constituyen serios intereses filosóficos dentro del pensamiento de Adorno, como son el estudio de la actitud en Beethoven ante los binomios de sujeto/objeto y parte/Todo, además, del análisis del uso de las convenciones en la obra beethoveniana, lo que lleva directamente al frankfurtiano

¹⁹ A pesar de que todas esas claves específicas sean explicadas separadamente, es necesario recordar que, en realidad, todas ellas funcionan a modo de fuerzas gravitatorias que constituyen una auténtica constelación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

hacia una problemática respecto a la paradoja entre la autonomía y la heteronomía, y también hacia el entendimiento del pasado y la importancia de la memoria, y con ello a la oportunidad de dirigir sus pesquisas hacia el estudio de la utopía.

29

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

29 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

29 / 451

III

El tercer capítulo profundiza en aquella primera clave de lectura específica que se nombró anteriormente: el énfasis en el espíritu crítico del Beethoven tardío, que aquí es presentado como el tema principal, y con ello la idea sobre la que se va a componer el texto de esta investigación. Esta facultad crítica es tan primordial para la emisión del discurso y estructuración de la presente investigación que (de entre todas aquellas claves de lectura enumeradas más arriba) sirve de tronco primario del que surge el resto de ramas de esa secuoya gigante que constituye la interpretación aquí realizada sobre la visión adorniana del compositor. Se establece esta característica como la «principal» o, más bien, axiomática. Ello hace que de esta noción surjan ciertos motivos que alimenten la estructura y argumentación de los siguientes capítulos. Esto es posible gracias a que, para Adorno, el significado e importancia del compositor se debe a que su trabajo refleja incomparablemente la fase crítica del desarrollo de la sociedad burguesa reflejada en la música del Beethoven heroico.

Este poder negativo y crítico del último Beethoven deriva de su disonante relación con el empuje del desarrollo afirmativo de su segundo período. Mientras que Adorno creyó que la música de Haydn, Mozart y del propio Beethoven hasta su madurez fue la de la plenitud de lo humano (cuya máxima expresión fue la síntesis beethoveniana de su estilo intermedio), el tardío se alzó como una dura crítica a la idea de armonía estética. De este modo, presentaría a ambas fases como antagónicas: Mientras que la intermedia representó un hermanamiento o refracción de la ideología del momento (la fundada en torno a la filosofía y literatura de Kant, Hegel, Schiller, Hölderlin y Goethe, entre otros, todos ellos paladines del carácter ilusorio), la tardía se levantó ante toda esa apariencia y falsedad.

Tal revés indica que la finalidad con que fue concebida su obra tardía fue la autocrítica a su anterior estilo, que se mostraba excesivamente afirmativo y conciliador de las tensiones. Todas las categorías del último Beethoven fueron desafíos al idealismo. Para él, este debió sentir, en lo más profundo, la insinceridad de su música anterior, y se resistió a reconciliar en la apariencia lo que era un desgarramiento en la realidad. Frente a esa obra hegeliana del segundo estilo, el tardío crea una perspectiva en la que el mundo revela sus grietas y arrugas, y muestra toda la tensión y lucha existente y perenne. Esta es una ruptura que quiebra el monopolio de la realidad establecida, y ello es lo que le otorga su autenticidad.

30

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

30 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

30 / 451

Sin embargo, este capítulo no solamente está destinado a exponer ese espíritu crítico que posee el último Beethoven. En él también se pretende mapear la filiación que pueda existir, acerca de este aspecto, entre el filósofo y el compositor. Por medio de tales filiaciones o frentes comunes entre ambos, se intenta explicar que en esa imagen que Adorno da del Beethoven tardío, este siguió el mismo guion crítico con el que aquel había ideado su propia obra filosófica y la renovación del sistema de Hegel; es decir, con el que generaba un «sistema» que pensaba, a la vez, con Hegel y contra Hegel. Esta suposición se basa en la importancia que tuvo para ambos el posicionarse contra lo afirmativo, el mirar cara a cara a la afirmación y llamarla definitivamente por su verdadero nombre: *Apariencia*.

Eso fue lo que la obra tardía de Beethoven le ofreció, no solamente la oportunidad de reinterpretar su crítica del Beethoven ideológico, sino también su crítica a la sociedad burguesa y todo lo que ella conlleva.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

IV

A lo largo del cuarto capítulo se pretende estudiar el análisis de la interpretación adorniana de Beethoven a través de la segunda de las claves específicas de lectura que se establecen en esta investigación. Esta consiste en el estudio en torno al binomio sujeto/objeto, en el que se halla ya el primer despliegue de las consecuencias de un estudio que plantee el papel crítico del Beethoven tardío. Esto motiva que este capítulo sea dividido en dos grandes momentos.

Primero, la exposición de lo que comprende el estudio de este binomio en la obra perteneciente a su estilo intermedio. En él, y siguiendo el plan establecido por el frankfurtiano, el bonense se movía con la misma dinámica empleada por el pensamiento hegeliano. Ambos, con tales medios, establecieron consecuentemente el discurso de la subjetividad, que tomaría un papel predominante en sus obras. En Beethoven esto se tradujo en la imagen de un sujeto capaz de desarrollar y organizar la totalidad del trabajo musical, venciendo la contradicción entre identidad y no identidad, o sea, entre la subjetividad y la forma (objetividad). En esto consistiría precisamente lo que Adorno denominó el giro copernicano de Beethoven, que estribaría en la primacía de la actuación del sujeto ante la forma, pero con la finalidad de regenerarla con su actuación. Adorno, para apoyar esta concepción hegeliana de la relación sujeto/objeto existente en el Beethoven intermedio, se remitió al análisis de los momentos más subjetivos de una forma sonata. Estos se encontrarían en la construcción y desarrollo temático, y en las secciones de Desarrollo.

Por su lado, los temas propios del estilo intermedio son simples motivos o células que por su indefinición son proclives a la elaboración y a ser puestos en movimiento por el quehacer del sujeto, dando lugar a un complejo laberinto de ideas. Sería justamente esa simpleza motivica la que motivaría la incursión de la mano subjetiva, que se establecería como lo que, en última instancia, le da forma al objeto para aumentar así sus capacidades. Por tanto, para Adorno, este se estaría moviendo a través de una lógica netamente hegeliana en la que ambos polos del binomio, sujeto y objeto, se constituirían dialéctica, holística y expresivamente en una síntesis armónica y positiva.

Mientras tanto, el otro momento altamente subjetivo de una forma sonata, la sección de Desarrollo, sufriría una redefinición y reestructuración seria durante su estilo intermedio. Tal transformación llevó a que estos tomaran en su obra un peso nunca visto antes, y que se convirtieran en el núcleo desde donde surgirían los grandes cambios de su

32

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

32 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

32 / 451

segundo estilo. Su cambio proviene, en principio, del enfoque que tomó para su construcción. Estos se inclinaban ahora hacia la idea de proceso, *dynamis*, reflexión y lucha, factores que se encarnan, sobre todo, en el dinamismo modulador que poseen. Tal movilidad es precisamente la que le otorga a esta sección su apariencia y sensación de «libertad» en el compositor; es decir, es la que posibilita la apariencia de potencialidad que tiene el factor subjetivo. En esta sección de Desarrollo surge la poderosa mano del compositor que, por medio de su trabajo, es capaz de darle vueltas alternativas a los temas, que ahora recorren unas relaciones tonales inesperadas.

En el segundo gran bloque de este capítulo se realiza la exposición del binomio sujeto/objeto a partir de la obra del Beethoven tardío. En este momento se activaría ese factor crítico que haría que el compositor sospechara de esa unidad afirmativa y plena que había ocurrido en su anterior propuesta musical entre la subjetividad y la objetividad. Ahora iría en contra de aquella razón dominadora propia del idealismo. Este cambio de actitud lo llevó a efecto a partir de varios aspectos musicales como la presentación de lo material y convencional desnudamente; es decir, sin elaboración subjetiva, además de la introducción continua de interrupciones y cesuras que rompen la forma y la apariencia de plenitud tan propia de su anterior producción, y, por último, el retorno a la «objetividad» polifónica. Lo que el Beethoven tardío estaría buscando con tales acciones sería la huida de la idea de una subjetividad lugarteniente y alienante (y, en última instancia, también alienada), pero no pretendiendo que aquella desapareciera. Esta aún tenía un papel crucial en el resultado, pero no como poseedora del material, sino como luz que ilumina desde las grietas, que ya no estarían ocultas tras el velo de la apariencia. Las continuas grietas en el material musical de una pieza tardobeethoveniana es lo que permite que no se dé una renuncia o capitulación del sujeto ante la objetividad, ni tampoco un concepto de verdad como pura objetividad, como si únicamente tuviera voz la materia, sino que ambas estarían entramadas en una relación irresoluble. Así, el último Beethoven estaría caracterizado, al mismo tiempo, tanto por lo objetivo como por lo subjetivo. Ya ninguno de esos dos pesos de la balanza podría ser superado ni subsumido por el otro al estilo hegeliano. Entonces, la primera característica de esta dialéctica tardía sería su negatividad; es decir, la imposibilidad de su consecución en una síntesis afirmativa del estilo, aquella que había llevado a cabo el Beethoven intermedio. El tardío, en cambio, ya no produciría la síntesis armónica, sino que desgarraría los extremos con el fin de conservarlos para la eternidad.

33

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

33 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

33 / 451

V

A lo largo del quinto capítulo se pretende estudiar el análisis de la interpretación adorniana de Beethoven a través de la tercera de las claves específicas de lectura que se establecen en esta investigación. Esta consiste en el estudio acerca del binomio parte/todo, en el que se halla ya el segundo despliegue de las consecuencias en torno a un estudio que plantee el papel crítico del Beethoven tardío. Esto hace que en este capítulo se desarrollen en un mayor grado de profundidad las dos grandes nociones trabajadas en los dos anteriores. Para ello se procede como en el anterior, dividiéndolo en dos grandes momentos.

Primero, la exposición de lo que comprende el estudio de este binomio en la obra perteneciente a su estilo intermedio, donde Adorno vuelve a encontrar a un Beethoven imbuido por la filosofía hegeliana al volver a establecer otra relación de subsunción, pero esta vez entre el Todo y la parte. El Beethoven intermedio, al igual que Hegel, somete lo particular a lo universal. Para ello, este se sirvió de la forma musical, y más concretamente de la forma sonata, como ese concepto desde el cual buscar un esquema arquitectónico reconocible que no convirtiera a los distintos fragmentos en impresiones fugaces e inconexas, e instaurara la hegemonía de la estructura y del todo. Esta hegemonía y énfasis hizo de la forma sonata una forma cerrada, en la que lo estático y lo arquitectónico primaba sobre el carácter dinámico. Esa era la esencia de esta nueva forma musical. Y así la consideró también el propio Adorno. Él vio cómo todo aquel dinamismo de la sección de Desarrollo sería cerrado y estatizado, posteriormente, en la Reexposición. De este modo, Adorno detectó cómo se creaba, en tal entendimiento de las formas sonatas, una dialéctica entre lo dinámico y lo estático que se convertiría, justamente, en su esencia interna. Esta se construye desarrollando una *dynamis* que se orienta hacia un fin concreto, hacia una síntesis conclusiva y afirmativa que, finalmente, cierra todo aquel dinamismo que la había puesto en movimiento. Esta representación del *Tour de force* de la quietud mediante el movimiento, muestra el entendimiento del compositor acerca de la relación entre lo particular y el todo. Una concepción de este binomio en la que el Todo sería lo «verdadero», mientras que la parte solamente una vacuidad, lo inane. Aunque, en realidad, para Adorno, ese sería precisamente el instante en el que sucede la ideología, lo falso y la mentira; es decir, lo que provoca la situación que vela la vista y adormece el espíritu crítico. Como se puede intuir fácilmente, Adorno recalco una vez más los serios

34

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

34 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

34 / 451

vínculos y paralelismo que halló entre este estilo compositivo beethoveniano y el pensamiento de Hegel.

En el segundo gran bloque de este capítulo, se realiza la exposición del binomio parte/Todo a partir de la obra del Beethoven tardío. En este momento se activaría ese factor crítico que haría que el compositor sospechara de esa unidad afirmativa y plena que había ocurrido en su anterior estilo compositivo; es decir, de aquella propuesta musical ideológica. Este Beethoven crítico piensa contra su anterior yo musical y contra la idea de cierre acriticamente afirmativo y limitador de la tensión. Por ello este debe moverse siempre en torno a lo paradójico entre los dos polos de la ecuación, sacrificando por tanto la unidad. Esta poseería ahora un carácter episódico, ya no portaría la verdad, pues si lo hiciera entonces no podría establecerse una relación auténticamente dialéctica entre el todo y la parte. Los materiales que Adorno encontró en Beethoven y sobre los que se construyó su interpretación respecto a este punto son, entre otros, los siguientes.

Un primer material que emplea Beethoven es la fragmentariedad y yuxtaposición de sus ideas musicales. En sus últimas obras, estas están efectuadas con austeridad. Gracias a ello, estas son capaces de mostrar una naturaleza desgarrada y ya no plena. Con tal orientación, según el filósofo, Beethoven alejó a las obras de arte del mero gusto, presentándose, consecuentemente, como la primera gran rebelión de la música contra lo decorativo. Es decir, presentándose como un músico crítico. Con la yuxtaposición de motivos imposibilita la armonía estética. En este resquebrajamiento del último Beethoven, Adorno quiso ver el sentido por el que lograba expresar que la sustancialidad de lo general era violencia, y que lo individual no estaba superado positivamente y recogido en la totalidad. Con ello, Adorno observó una fragmentariedad estructural en esta música, cuyos ensamblajes entre ideas son eliminados.

Un segundo elemento de los utilizados por Beethoven son las cesuras, que para Adorno fisuran las estructuras de su música tardía. Estas son empleadas ahí como agentes de la fragmentación que aparecen e intervienen con una violencia abismal para cortar la realidad musical justamente en donde deberían estar las articulaciones que unan las distintas ideas y le otorguen continuidad y equilibrio al discurso global. Estas en su música tardía se constituyen como si fueran una red de grietas y fisuras en el abrupto y objetivo paisaje tardío, y es precisamente por tales grietas por donde se cuele y puede actuar fugazmente la dañada subjetividad.

35

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

35 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

35 / 451

Otro elemento interesante que le da voz a esa relación es la tendencia de Beethoven a la forma «abierta». Tal tendencia debió presentarse como resultado de la recusación del último Beethoven a la idea de la totalidad entendida como algo ya consumado, algo que es pura y abstractamente intelectual. Una totalidad que debió de presentarse como algo insoportable. De ahí que en su obra tardía lo singular ya no fuera más un caso o ejemplo de lo universal, sino la encarnación misma de lo universal, al que remitiría y haría presente al mismo tiempo. Por medio de esta renuncia a la universalidad esquemática y alienantemente intelectual, Beethoven abogó por la colisión entre lo singular y lo universal; superando, así, esa esquematización de una forma concebida como unilateralmente trascendental y universal y que, por lo tanto, hubiera huido de la colisión entre extremos. Esto lo logró por medio de la conjunción de distintas formas musicales que daría lugar a esa forma «abierta».

36

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

36 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

36 / 451

VI

En el sexto capítulo se profundiza en la importancia que, para Beethoven, adquirió la convención como elemento sobre el que descansan otros razonamientos y proposiciones. Estas, de nuevo, serían trabajadas de forma contraria en cada uno de los distintos estilos compositivos del alemán.

Por un lado, en las obras pertenecientes a su etapa intermedia, Adorno detectó una relación entre la subjetividad y las convenciones del tipo marcado por el dominio y la servidumbre (es decir, vio la dialéctica hegeliana entre el amo y el esclavo), y en la que toma forma una lucha por la dominación de lo otro. En esta lucha, el frankfurtiano vio a la convención como algo que estaba siendo subjetivado. Con tal proceso, la dinámica subjetiva del Beethoven intermedio transformó los materiales tradicionales según su propia intención. En estos trabajos, se muestra una imagen subjetivista en la que todos los cambios acaecidos en su manera de componer representaron una novedad radical, una sacudida en el significado mismo de la estructura tradicional. Por ello, en una concepción de la composición como esta no habría lugar, o este sería escaso, para las convenciones.

En cambio, la relación que Adorno captó entre el Beethoven tardío y las convenciones es la diametralmente contraria. En su última obra, las fórmulas y frases de la convención son abandonadas dando lugar a un paisaje en el que estas predominan como escombros. La convención ya no estaría integrada en un lenguaje uniforme, sino que estas lo rebasarían destacando como cuerpos extraños. Esto desenmascararía, una vez más, el ideal orgánico de la apariencia estética.

De este modo, se observa cómo, durante este séptimo capítulo de la tesis, se recapitulan las dos grandes ideas expuestas en los capítulos anteriores: El espíritu crítico del Beethoven tardío y la problemática en torno a una subjetividad expresiva. Esta última, irradiando criticismo, ya no haría estallar a la obra para expresarse a sí misma, sino que abandonaría la obra para dejarla ser. En eso radica su auténtica potencialidad, en no ocultar sino mostrar su impotencia. Ahora, lo que este sujeto necesitaría para expresarse de manera indirecta es la convención. Con este paso, Beethoven favoreció la interacción entre tales elementos estilísticos y arcaísmos, lo que ocasionó que, además, estos no fueran considerados únicamente como reliquias conmovedoras, sino como contribuyentes centrales a lo que es la construcción formal de su obra tardía. Es por ello que en él todo su lenguaje formal esté regado de fórmulas y locuciones de la convención. Esto es lo que produce que sus piezas tardías estén llenas de cadenas de trinos, cadencias, florituras, y

37

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

37 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

37 / 451

de todo tipo de convenciones que se hacen visibles en su desnudez; es decir, sin adornos ni transformaciones. Todo ello ocasiona que su obra se muestre heterogénea y con una cara menos orgánica y más fragmentada que antes. Con tal heterogeneidad, la estructura musical comenzaría a parecerse a una constelación que ahora se plantea la mirada al pasado, y en la que los materiales de lenguajes musicales pretéritos (y también modernos) colisionan entre sí para dar lugar a una «novedad». En base a esta paradójica mirada hacia lo pretérito, los esquemas «clásicos» constituyeron las piedras miliars a las que miró el autor después de cada una de sus incursiones en las regiones de la experimentación. Esto produjo, a su vez, otro efecto paradójico en esa relación del Beethoven tardío con el pasado: Potenció el futuro a partir del pasado, idea que se explota desde una perspectiva más «filosófica» en el siguiente capítulo.

38

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

38 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

38 / 451

VII

El séptimo capítulo de la tesis continúa con el impulso del anterior. Sigue profundizando sobre lo primordial de una mirada hacia el pasado. Para ello se ahonda en el recurso de la memoria y de una racionalidad *anamnésica* que sea capaz de superar la crisis que experimentó la razón durante el totalitarismo. En el anterior capítulo, a raíz de la «recuperación» del pasado y del uso de la convención por parte del Beethoven tardío, la memoria fue subterráneamente presentada como una fuerza capaz de transformar el futuro y de suscitar imágenes de lo «otro» posible. La memoria es la única que permite que tanto la filosofía como la música se alimente de lo marginado y lo olvidado. Con tal movimiento e idoneidad, asimismo, la memoria es la única capaz de revelar que la historia no está constituida por una única línea de progreso, ni por un gran Relato único, sino, al contrario, permite ver su pluralidad, su calidad de constelación. Al darle voz a todos esos momentos que han quedado sepultados y olvidados por la ideología del momento, tanto compositor como filósofo, evita la simpleza de que lo presente, lo actual y lo vivo tuviera razón frente a la tradición por el simple hecho de ser presente. Pero tal actuación de la memoria debe ir más allá de la mera cita. Así, lo crucial no es que se añore lo que ha tenido lugar en el pasado, sino la concepción de que el pasado se viene impidiendo y que ese impedimento queda sedimentado como recuerdo de algo que no fue.

Lo que Adorno logró ver en ese repertorio tardío de Beethoven (al contrario de lo que se le había aparecido en el intermedio) fue la sensación de que el compositor se había detenido ante toda esa apariencia de dinamismo y empuje hacia adelante, pero no con la finalidad de quedarse atónito sintiendo el vendaval del progreso en su cara, sino para escarbar entre las ruinas y volver a traer a la luz ciertos lenguajes ya olvidados, pero no sin desarrollarlos en una violenta dialéctica que le llevara más allá de una mera polarización entre extremos. De este modo quedaría entrelazado en una relación dialéctica lo pasado y lo utópico.

La fijación por el pasado no es realizada en función de buscar en él el origen de un presente constituido y vigente (aquello del pasado que se afirma victoriosamente en el presente y le sirve de legitimación), sino para romper el continuo de injusticia generado y que, a su vez, suscita sus propias víctimas. Todos estos puntos representan la lucha contra la noción de un progreso ilusorio y contra la ciega confianza en una humanidad que se impondrá con el tiempo. Es decir, que esa fijación por el pasado surge con una

39

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

39 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

39 / 451

intención crítica, y con la pretensión de romper ese continuo, para así abrir la posibilidad de un presente alternativo.

A lo largo de todo este análisis que Adorno realizó sobre la obra tardía de Beethoven, lo que estaba intentando realizar este era erigir una filosofía que se fundara desde la memoria, no solamente una filosofía de la música (tal y como reza su proyecto de monografía), sino una filosofía que cayera en la esencialidad de prestarle atención al pasado y, con ello, a la facultad de la memoria. Ello en vista a no solo permanecer vuelto hacia lo pretérito para contemplar sus injusticias, sino también para hallar en él motivos para la esperanza. El duelo por aquello que desaparece y que no llegó a realizarse, preserva paradójicamente una idea de felicidad sin menoscabo que permite conservar la distancia frente a lo dado y al *statu quo*. “A la filosofía, para enfrentarse a la desesperación, solo le queda responsabilizarse, intentar ver a todas las cosas como se representan desde el punto de vista de la salvación desde sí mismos” (GS 4, 283).

La filosofía de la memoria es planteada como una vuelta hacia atrás, sin retirar la mirada del pasado a la vez que es capaz de orientar el futuro. La memoria del pasado revela que este no ha concluido, que su potencial no se ha agotado. El pasado sigue vivo y esperando porque sus sueños no se han realizado todavía, porque está preñado de posibilidades. La nostalgia que sus vías muertas despiertan se transforma en esperanza de futuro porque nutren la confianza en un futuro diferente que realice lo que el pasado no llegó a ser. En el juego dialéctico y paradójico según el cual la restitución del pasado se orientaba hacia la expectativa de un futuro utópico se conjugaba, a la vez, con uno en el que la angustia y el desencanto abrían paso a la esperanza y a la ilusión. En la tensión entre el pasado y el futuro, entre lo real y lo posible, las reflexiones de Adorno y del Beethoven tardío no expresaron el regocijo ante la decadencia o el ensimismamiento en el pesimismo, sino la confianza en la ampliación de los horizontes y en la configuración de una sociedad racional. Es por ello que la memoria no se limita únicamente a criticar o compadecerse, sino que recupera cuanto ha sido sometido por la razón totalitaria. Si todo dominio consiste en el olvido de lo dominado, la memoria se convierte en la única capaz de vencerlo. Es la memoria la que puede reconstruir lo que el totalitarismo destruyó, rescatando el recuerdo de cada uno de los individuos que sufrieron la violencia. Así pues, una filosofía y una música que se antojen críticas deben ir en busca de argumentos, ideas y posibilidades entre todo lo desechado y arrinconado por la sociedad, pero no tan solo para criticarla, sino también para reconstruirla. El Adorno vuelto hacia atrás no hace más que buscar motivos de esperanza para el porvenir. Aprendió de Benjamin (y ¿por qué no?

40

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

40 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

40 / 451

del Beethoven tardío también) que las fuerzas para construir el futuro proceden del pasado.

Esto último es posible gracias a la problemática entre lo nuevo y la tradición, entre el pasado y el futuro, que es posible mantenerla gracias al mantenimiento de una visión crítica. Pues la fijación por el pasado es debido a que el objetivo es potenciar el futuro a partir de lo aplastado por la incesante rueda del progreso, en un intento de romper ese continuo y abrir así la posibilidad de un presente alternativo al que ha dado lugar la ideología del dominio.

Es por tal conceptualización sobre lo pasado que lo nuevo no debe negar propiamente a lo anterior. Al contrario, para ambos, Adorno y el Beethoven tardío, lo nuevo se dice siempre en relación con lo antiguo. Este procedería de la pugna entre lo objetivo y lo subjetivo. Del mismo modo, habría que situar en lo antiguo la fuerza que impulsa hacia lo nuevo. Y aunque no deja de ser una traición, el desplazamiento antinómico de lo nuevo respecto del pasado permite que este se realice en cuanto tal al refugiarse en lo nuevo no como continuidad, sino en tanto que ruptura. La aparición de lo nuevo no suprime lo antiguo. El pasado y el futuro se hallan codeterminados y solamente es posible en el seno de esta relación hallar su significado. Por ello, el valor que se atribuye a la tradición determina el sentido de lo nuevo y viceversa.

Mantenerse fiel a este precepto negativo y de no superación fue la manera en que Adorno pudo seguir manteniendo la esperanza en una utopía sin llegar a traicionarla. Su aspecto crítico que lleva a la negativa de invocar lo finito como infinito y la mentira como la verdad es precisamente lo que permite que exista esperanza.

41

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

41 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

41 / 451

Capítulo I. Obertura: Biografía musical

1. El desarrollo del interés por la música en Adorno

“Donde las palabras quedan fuera,
la música empieza”. Heinrich Heine

En la actualidad, y cada día de manera más insistente, la lectura de la obra de Adorno por parte de sus intérpretes parece tener en cuenta todo el cuerpo de escritos que el filósofo alemán firmó a lo largo de su carrera. Un cuerpo que está conformado por las numerosas ramas del conocimiento y de la cultura por las que el frankfurtiano sintió alguna filiación. Asimismo, de entre todas esas esferas porosas que constituyen los intereses intelectuales del filósofo, hubo una que destacó entre las demás. Tal acentuación se puede detectar ya tanto por el volumen y la atención bibliográfica²⁰ que tuvo esta dentro de sus escritos, como por su pronta vinculación hacia ella y la naturaleza de las palabras que le dedica a la misma, llegando a hablar a veces incluso de magia (*Cfr.* NaS I, 1, 21). Esta categoría fue la música.

En los siguientes apartados se incide en torno a esa temprana relación que Adorno tomó con ella. Para ello se trabaja desde distintos puntos de perspectiva. En primera instancia, se dibuja y boceta el ambiente altamente musical que poseía su casa paterna, insistiendo sobre todo en las razones del mismo y en las consecuencias que tendría para un joven sensible como Teddie. En un segundo momento, se insiste en la fase formativa que este vivió en Viena, y en las características intelectuales y culturales que tomaría, así como de ciertas posturas teóricas que empezarían a despuntar en sus tempranos escritos musicales, fruto y semilla de su propio pensamiento filosófico. Por último, y a groso modo, se esquematiza el perfil musical en torno a un Adorno académico, y el peso que tomaría su figura en el mundo musical que le rodeaba. Todo ello se realiza con el objetivo de poder contextualizar más profundamente la gestación y desarrollo del proyecto que alzaría alrededor de la figura de Beethoven, y lo que representaría y pesaría esta sobre su propia psique: Una balsa de salvamento para su pensamiento y, al mismo tiempo, una

²⁰ Para darse cuenta de ello solamente tendría que observarse el alto número de escritos de filosofía de la música, de sociología de la música y de crítica musical que contiene su corpus filosófico.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

auténtica losa que jamás pudo eliminar de su cabeza. Una idea que le rondó durante 30 años y que jamás llegó a culminar ni abandonar.

2. Una temprana relación con la música.

2.1. El calor musical del hogar Wiesengrund-Adorno (1903-25)

Este dinamismo musical en casa de los Wiesengrund-Adorno provenía de la rama materna e hizo que el joven Adorno recibiera una educación musical excelente durante su infancia y adolescencia. Tal viveza musical, a su vez, seguramente revirtió en la carrera intelectual del futuro pensador, quien, como ya se dijo anteriormente, le prestó una atención especial y sin parangón al plano musical. Concretamente, en un artículo contenido en *Consignas* titulado "Sobre la pregunta «¿Qué es alemán?»", dejó explícito este hecho de una reverberación de sus vivencias como niño en su obra filosófica. En tal ensayo llegó a calificar a la infancia como el "lugar donde mi ser específico fue moldeado hasta en su entraña más íntima" (GS 10.2, 696 y s.), siendo la música ese cincel que le dio forma al bloque granítico que constituye la personalidad del futuro filósofo.

Esa musicalidad del hogar familiar ya era una tradición que se encontraba integrada desde hacía tiempo en el ADN de su árbol genealógico. La música se hallaba presente en su familia mucho antes de su nacimiento. Su abuela, Elisabeth Henning, había tenido una formación musical e incluso existe una foto de 1879 tomada de una actuación de ella junto con sus tres hijos, Marie, Agatha y Louis, en la "Saalbau" de Frankfurt, además de cartelería y programas de mano de sus conciertos.

43

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

43 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

43 / 451

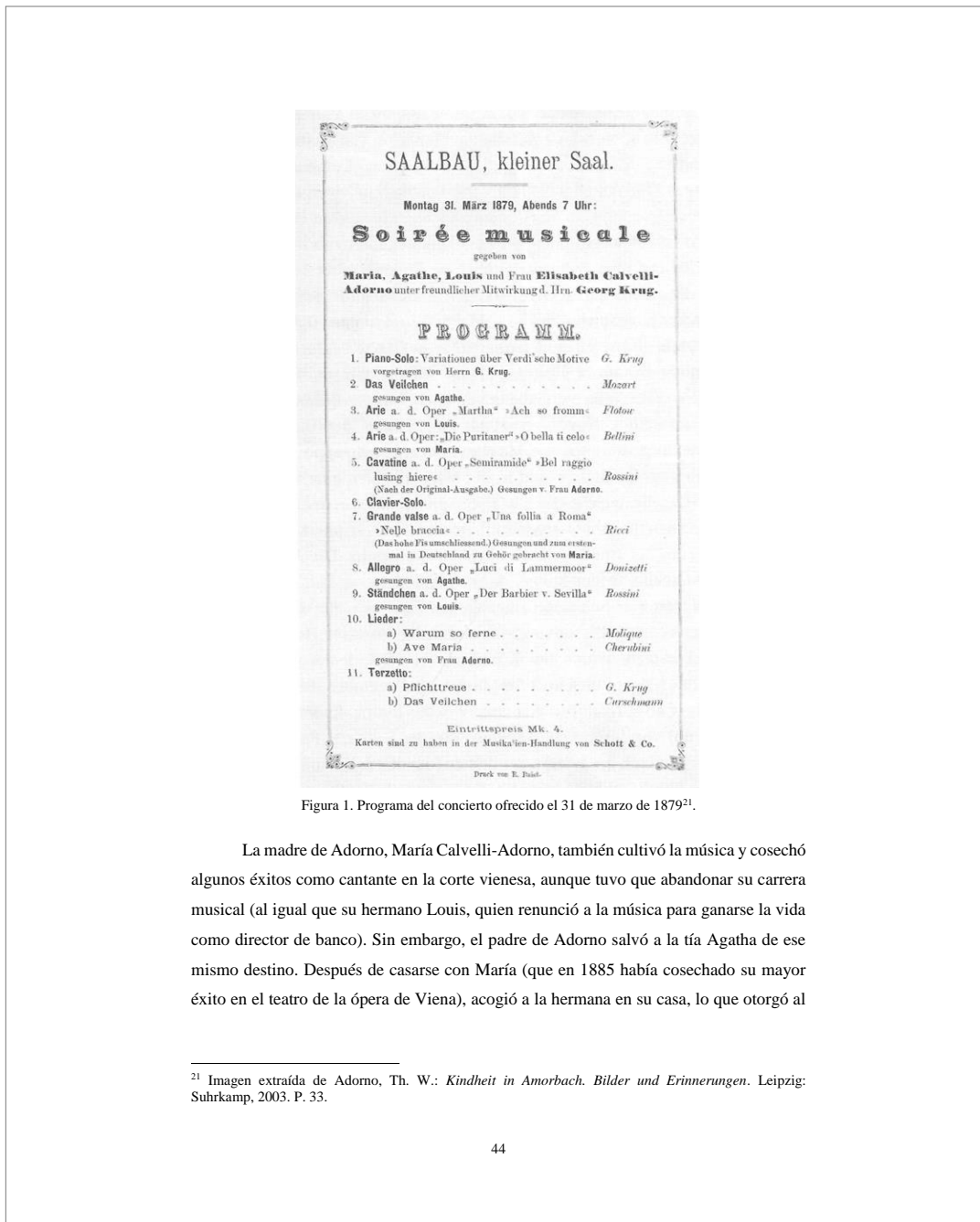


Figura 1. Programa del concierto ofrecido el 31 de marzo de 1879²¹.

La madre de Adorno, María Calvelli-Adorno, también cultivó la música y cosechó algunos éxitos como cantante en la corte vienesa, aunque tuvo que abandonar su carrera musical (al igual que su hermano Louis, quien renunció a la música para ganarse la vida como director de banco). Sin embargo, el padre de Adorno salvó a la tía Agatha de ese mismo destino. Después de casarse con María (que en 1885 había cosechado su mayor éxito en el teatro de la ópera de Viena), acogió a la hermana en su casa, lo que otorgó al

²¹ Imagen extraída de Adorno, Th. W.: *Kindheit in Amorbach. Bilder und Erinnerungen*. Leipzig: Suhrkamp, 2003. P. 33.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

hogar de un aura musical inusitada, la cual sabría aprovechar estupendamente el joven Adorno.

Todas estas fueron las causas que posibilitaron que, sobre todo de mano de su tía, Adorno tuviera la posibilidad de un acercamiento temprano a lo que sería el repertorio propio del Clasicismo y del Romanticismo, estilos que ella y su hermana dominaban, tal y como se puede comprobar por los programas de mano de sus conciertos:



Figura 2. Programa de un concierto del 10 de noviembre de 1890, en el que actuaban la madre y la tía de Theodor Adorno²².

²² Imagen extraída de *Ibid.* P. 4.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Todo este panorama musical que impregnó el hogar de los Wiesengrund-Adorno imprimió una huella indeleble sobre el «pequeño Teddie». Con los años, él volvería en sus escritos sobre sus recuerdos musicales de la niñez para darle forma a conceptos de una índole más filosófica. Un ejemplo de esto es el caso de la evocación que realiza en su artículo “A cuatro manos, una vez más” (contenido en *Impromptus*) acerca de las ejecuciones a cuatro manos que llevaban a cabo su tía y su madre al piano, y de lo mucho que tenían estas de una comunidad ideal. En ese mismo artículo, además describe su función en tal comunidad: volviendo a hacer uso de su poderosa anamnesis, se presenta como aquel niño que pasaba las páginas de la partitura mucho antes de conocer las notas, guiándose únicamente por el recuerdo y el oído.

“Cuando era niño, conocí la música que estamos acostumbrados a llamar clásica a través de la interpretación a cuatro manos. No había mucha literatura sinfónica y de música de cámara que no hubiera entrado en la vida doméstica con la ayuda de los grandes volúmenes en formato apaisado encuadernados de un uniforme color verde por los encuadernadores. Parecían hechos para que se pasaran sus páginas, y se me permitió pasarlas, mucho antes de que conociera las notas, solo siguiendo la memoria y el oído” (GS 17, 303).

Adorno recogió esas reminiscencias décadas después de que tuvieran lugar las vivencias reales, cuando ya únicamente la llama de la memoria mantenía viva la luz de esa remembranza. Pero no por ello estas poseen una menor frescura o fuerza. Al contrario, le añade a sus escritos un factor visual que acerca al lector a lo que, de otra manera, quedaría fuera de su alcance.

En estos años de niñez de Adorno, habría sido su tía Agatha (que hacía las veces de profesora de música) quien, seguramente, le insufló esa pasión por la música. Tal inclinación quedó reflejada por el comentario de su profesor en el boletín de notas de marzo de 1921. En él se ensalzan las aptitudes y bondades del joven estudiante:

“Canto: muy bien, con la adición: «Él destacó particularmente por su buen talento musical y su perfecta seguridad. A través de entusiasmo al tocar el piano, de la profundidad del estudio teórico y de la participación activa en los ejercicios de coro, expresó un extraordinario interés por la música.»”²³.

Sin embargo, esa no sería la única pasión con la que marcaría a su pequeño sobrino. Ella bien pudo haber dejado más improntas que la música en el joven Adorno, pues era una mujer atraída por las modas intelectuales de la década de 1920; es decir, Kierkegaard y el cine. Fecha de la que, precisa y «casualmente», datan los primeros textos

²³ *Ibid.* P. 110.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

publicados por Adorno. En estos tempranos ensayos literarios, enfocó sus esfuerzos en la crítica del expresionismo:

“Expresado en formas nuevas y extrañas, el expresionismo es una declaración de guerra. Todas las formas tradicionales por las que ha pasado se convierten en superficies de fricción, donde se enciende con el brillo de la antorcha. Expulsando fuerzas contra innumerables resistencias, nunca encuentra dirección en el yo, dirige el yo contra el mundo” (GS 11, 609).

Jordi Maiso ve en estos escritos iniciales un peso teórico considerable. Refiriéndose a esos ensayos musicales tempranos, observa que en ellos se vislumbran ciertos aspectos críticos de los que el futuro Adorno filósofo obtendrá la esencia y singularidad de su pensamiento, tal y como sucede por ejemplo con el rasgo que debe poseer una obra de arte para que sea auténtica:

“En estos escritos, publicados en un momento de búsqueda de orientación del arte nuevo, el joven Adorno llama a una autocomprensión crítica de las vanguardias, insistiendo una y otra vez en que el único criterio válido para la comprensión y la valoración de las obras de arte –también desde el punto de vista político– es la veracidad artística, la capacidad de configuración (...). En estos planteamientos se reconoce el impulso hacia una autonomía del arte que aspira a liberar los potenciales de construcción y expresión artística de toda atadura externa”²⁴.

Este desarrollo de un concepto de veracidad artística muestra que ya el pensamiento del joven Adorno, quien aún no sobrepasaba los 22 años, comenzaba a articular una conciencia de lo que ocurría en su época y de lo que estaba en juego. Todas esas ideas eclosionarán en su siguiente fase de madurez intelectual, la cual ya no tendrá como espacio y escenario el hogar paterno, sino una de las grandes capitales culturales del mundo: Viena.

2.2. Viena: El «sueño» musical (1925-30)

En enero de 1925, Adorno emprendió su camino hacia la capital austríaca con el objetivo de consolidar una carrera compositiva y de crítico musical que complementara su perfil filosófico. Con este deslumbrante escenario, repleto de serias influencias y relaciones musicales, se le abrió un mundo completamente nuevo y diferente del que había tenido dentro de la burbuja de su hogar en Frankfurt. Durante esos años de la década

²⁴ Maiso, J.: “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”. *Dáimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 65, 2015. P. 23.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de los veinte entabló amistad con Berg, figura clave para lo que sería su posterior construcción del modelo de cultura, y Schönberg, según Adorno, “el más grande de los músicos vivos” (GS 17, 203). También entró en contacto con Krenek²⁵, Hindemith y Bartók²⁶, un círculo que marcó profundamente su visión de la música y su interés por la contemporánea, además de ser los protagonistas de varios de sus textos escritos durante esta época. Todos estos nuevos contactos marcan la vital importancia que toma este capítulo de la vida de Adorno para la concepción musicológica que está desarrollando, pues su orientación general de la filosofía de la música se vio profundamente condicionada por la valoración de la música contemporánea.

Durante estos años, su mente orbitaba en torno a una temática musical. Señal de ello es la multiplicación de críticas y artículos firmados por él con una temática «íntegramente» musical. Es ahora cuando se engrosan y se hacen más profundos esos artículos que podrían ser llamados *frühe musikalische Schriften*. En ellos, si se analizan pormenorizadamente, ya se podrían intuir ciertos aspectos que el filósofo llevaba macerando en sus escritos más tempranos y que llegará a potenciar a lo largo de su carrera intelectual. Por otro lado, y en adición, es en este momento cuando comienza una producción más seria como compositor, pues sus elaboraciones anteriores se limitaban a bagatelas para voz y piano y ciertas tonadas para coro femenino. En cambio, a partir de ahora, Adorno se atreverá con formaciones más exigentes como son el cuarteto de cuerda y la orquesta. Es más, si se observa su catálogo completo de obras musicales, se puede comprobar cómo priman sus composiciones realizadas durante esta segunda mitad de la década de los veinte del siglo XX:

- *Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier, Op. 1* (1925–1928).
- *Zwei Stücke für Streichquartett, Op. 2* (1925–1926).
- *Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier, Op. 3* (1928).
- *Sechs kurze Orchesterstücke, Op. 4* (1929).
- *Klage. Sechs Lieder für Singstimme und Klavier, Op. 5* (1938–1941).
- *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier, Op. 6* (1923–1942).

²⁵ Con él entabló serias conversaciones, como la tenida en 1930 en torno a los problemas del trabajo del compositor y que está contenida en *Escritos musicales VI*.

²⁶ Durante esta época, Adorno escribió cinco artículos en los que el húngaro era el protagonista: “Béla Bartók” de 1922, “La Suite de danzas de Béla Bartók” de 1925, “Sobre algunas obras de Béla Bartók” de 1925, “El tercer cuarteto para cuerdas de Béla Bartók” de 1929 y “Bartók” de alrededor de 1930. Todos ellos contenidos en *Escritos musicales V*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

- *Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier, Op. 7* (1944).
- *Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella, Op. 8* (1923–1945).
- *Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier, W.o.O.* (1943).
- *Sept chansons populaires francaises, arrangées pour une voix et piano, W.o.O.* (1925–1939).
- *Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella, W.o.O.* (1923–1945).
- *Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten Singspiel Der Schatz des Indianer-Joe nach Mark Twain, W.o.O.* (1932/33).
- *Kinderjahr. Sechs Stücke aus Op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt, W.o.O.* (1941).

Esa primacía referenciada arriba podría ser sostenida por motivos cuantitativos; es decir, por el gran número de piezas que realizó en ese pequeño segmento de tiempo en relación con otros, y además por la importancia que se les ha dado a estas dentro de su *corpus* compositivo, pues han sido (a excepción de los Opp. 5 y 7 y parte de los Opp. 6 y 8) las que se han catalogado con número de *opus*, señal de la prominencia de tales obras. En cambio, el resto (y la mayoría de las épocas posteriores) ha sido catalogado con «*W.o.O.*», que significa «*Werk ohne Opuszahl*» (en alemán, «obra sin número de opus»).

Así, entre 1925 y 1930, su actividad se centró primariamente en la teoría y la praxis musical, ambas en estrecho contacto con la Segunda Escuela de Viena. Las cartas de estos años revelan una actividad intelectual volcada en la crítica musical y, sobre todo, en la composición de Nueva Música. Frente a estas actividades, por este entonces la filosofía aparecía como una ocupación secundaria²⁷ y ligada a los requisitos humanísticos de una carrera académica. Jordi Maiso (aunque de un modo demasiado apegado a la visión musical del frankfurtiano) también ha trabajado estos escritos musicales tempranos de Adorno. Esto lo llevó a cabo en un artículo en el que llegó a afirmar la gran importancia

²⁷ Aunque nunca olvidada. En realidad, todo acercamiento a la música es parejo a su filosofía. El interés en el círculo generado en torno a la segunda escuela de Viena ya proviene de un factor teórico y no meramente musical.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

e influencia que ejerció la formación musical recibida durante esta época sobre el posterior crecimiento intelectual del filósofo:

“esta precoz inmersión de Adorno en las vanguardias musicales le iba a permitir afinar enormemente su trabajo conceptual hasta alcanzar una mediación entre fenómenos musicales y categorías teóricas sin parangón en la reflexión estética”²⁸.

De esta época data un hecho que será relevante para comprender la perspectiva intelectual y musical del frankfurtiano: la composición de su primer ensayo de sociología musical. Este lo escribió en 1928 bajo el título “La música estabilizada”. En este escrito, refiriéndose a Schönberg y a sus más próximos allegados, afirmó el poderío crítico de tal propuesta musical frente a la sociedad, dejando más que patente su inclinación hacia la música de la Segunda Escuela de Viena:

“Las obras tempranas de la Nueva Música contenían un poder explosivo innato que ayudó a trascender su cautiverio social, y se debe admitir que las obras tempranas de un estilo artístico siempre llevan en sí elementos de agitación que no permiten fácilmente su adscripción social” (GS 18, 723).

Desde este momento tan temprano, se intuye ya esa opinión adorniana de que un compositor, a la hora de crear, tiene que dar un paso atrás con respecto a la sociedad. Se vislumbra ya ese alejamiento que el artista tiene que tomar frente a ella, pero, al mismo tiempo, con la finalidad de enfocar su actividad hacia la sociedad misma. Esta acción, además, debe realizarla en forma de crítica, y no ocultando lo disonante tras un velo (de ahí el obligatorio alejamiento). Con este paso filosófico dado por Adorno, ya se adelanta (aunque de forma somera y superficialmente elaborada) la idea de la dialéctica entre autonomía/heteronomía u originalidad/sociedad, una idea que será presentada con una articulación más desarrollada en años venideros en múltiples de sus escritos:

“(…) los poderes dominantes del orden social son más fuertes que nunca, y de ellos debería ser muy independiente, según su conciencia, quien quisiera producir con la libertad que parece ser la firma del estilo musical de la época” (GS 18, 722).

Sin embargo, y a pesar de ese énfasis sobre la Nueva música que realizó en ese texto citado, también es cierto que algunas páginas más adelante parece que Adorno esté augurando y anticipando ya aquel famoso ensayo que escribirá (como fruto de una conferencia emitida en abril de 1954 en la *Süddeutschen Rundfunk*) y titulará “El envejecimiento de la nueva música”, donde mostrará una vez más su desesperanza y preocupación acerca del futuro de la música:

²⁸ Maiso, J.: “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”. Op. Cit. P. 26.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“(…) la inundación de la historia musical que había desbordado los diques de la sociedad se está alejando de esos diques después de haber dejado sus obras más expuestas, donde ahora se sienten solas; pero el arroyo ha encontrado su viejo cauce. La música se ha estabilizado y ha estado sujeta a las demandas de la sociedad igual y recientemente estabilizada” (GS 18, 725).

Por medio de esta metáfora marina, Adorno pone sobre aviso acerca de un proceso de neutralización social y artística que veía que sucedía generalizadamente en las vanguardias, el cual revertía sobre las conquistas de la Nueva Música: aquella desmitologización que parecía haber transformado el material y la conciencia musical de manera irreversible. De estas fechas son múltiples las palabras de Adorno que van en esa dirección sobre este hecho. Un ejemplo de ello es la carta que le escribe el 24 de octubre de 1926 a su, por ese entonces, maestro Alban Berg. En ella afirma que “últimamente solo he visto obras malas, fraudulentas, falsas”²⁹. La correspondencia de estos años revela que Adorno registró una caída de nivel en la vanguardia. También se detecta esta misma tesis en su ensayo “¿Intermezzo atonal?”, donde fecha esa idea de la existencia de una estabilización de la música en 1927:

“Ya en 1927, en la edición de septiembre de «Musik», lo afirmé con ocasión de un examen crítico del Festival de la Sociedad Internacional para la Nueva Música en Frankfurt y hablé de una estabilización de la música que tiene prisa por seguir la estabilización de la economía” (GS 18, 89).

Otro rasgo típicamente adorniano que empieza a aparecer, y del que comienza a tomar consciencia en esta temprana época, es el que surge en “La música estabilizada”. En él, comienza a dibujar una dialéctica entre Schönberg y Stravinski que queda esquematizada aquí, en este artículo, al ejemplificar con la obra *Edipo* del ruso uno de los dos grandes grupos (el neoclasicista) con los que Adorno da forma a ese perímetro de una música estabilizada, contraponiendo ya esas dos prácticas musicales, que presentarán una batalla abierta en su obra de 1949 *Filosofía de la nueva música*.

Sin embargo, esa dialéctica entre los dos grandes compositores ya había dado sus primeros frutos en 1925, cuando en “Respecto a B. Bartók: Le suite de danzas de Béla Bartók” había afirmado que:

“(…) mientras que Schönberg, sujeto ciegamente a la pregunta, aumentó la apariencia hasta convertirla en una brasa de función, no dejó piedra sin remover, se dejó tentar por todo, para encontrarse a sí mismo en la turbulenta plenitud del dinámico arte del alma; mientras

²⁹ Adorno, Th. W.: *Theodor W. Adorno-Alban Berg Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. P. 116.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

que Stravinsky, ultrajantemente seguro, hizo transparente la apariencia hasta el exterminio dialéctico, expuso el esqueleto de hierro alrededor del cual ondulaban las baratijas, en definitiva se construyó como casa el esqueleto de hierro en el mundo, que se suponía que debía estremecerse" (GS 18, 282).

También de estos años data su pertenencia al equipo de redacción de *Der Anbruch*, una revista cultural especializada en música contemporánea y con tirada mensual en la que trabajó entre 1929 y 1930. Dentro de este grupo de trabajo, dio lugar a un proyecto editorial en el que tenía cabida el análisis crítico de fenómenos como la radio, el disco de vinilo, el cine sonoro, etcétera, además de la confrontación con las manifestaciones epocales del concierto, el *kitsch*, la música ligera y gran variedad de otras expresiones musicales. Con estos objetivos en su punto de mira, se ve la necesidad del joven Adorno por estudiar todos esos nuevos fenómenos que estaban surgiendo y que estaban modelando las nuevas necesidades de una sociedad en transformación.

"Bueno, aquí [en el concierto], como en todas las cosas, la música se había convertido en un valor de intercambio y una mercancía, se había abandonado por completo de su carácter originalmente ritual y luego ceremonial" (GS 18, 815).

En esta época y en esos escritos musicales (y obviamente también en sus escritos filosóficos tempranos), Adorno sigue madurando e insistiendo en ciertas ideas que serán desarrolladas a lo largo de toda su vida académica. Él mismo era consciente de tal hecho y de ello dejó constancia en una carta dirigida a Erns Bloch en 1962:

"Gran parte de lo que escribí en mi juventud tiene el carácter de una anticipación onírica (...). Al igual que los llamados niños prodigio, soy una persona muy tardía, y todavía tengo la sensación de que aquello para lo que realmente estoy aquí todavía está por hacer". (GS 1, 384)

Un ejemplo de ello lo representa su artículo "Reacción y Progreso", que escribió en 1930. En él se podría intuir cierto ideario sobre el que el filósofo alzaría su futuro edificio intelectual y que ha ido siendo sondeado poco a poco en sus trabajos iniciales sobre Freud y Husserl, en los que ya hizo patente la determinación materialista de su filosofía. En este artículo musical, él sigue desarrollando esa gestación de un pensamiento dialéctico, el materialismo e incluso la primacía de lo objetivo que tan central va a ser en su postura filosófica. Todos estos leitmotiv y la continuidad temática existente entre los textos filosóficos y musicales, son claves centrales para poder captar la naturaleza concreta de la filosofía del frankfurtiano, la cual, a la vez, parte de y vertebra su pensamiento musical en una codeterminación irrompible, si es que se quiere llegar al

52

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

52 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

52 / 451

fondo de la cuestión. Una vez más, la música no es presentada como algo adjunto y anexo a su filosofía. No es un mero interés accesorio en la producción de Adorno producto de su *rara avis*. Comprender esto ayuda a captar cómo el ámbito extraacadémico y personal del joven teórico muestran claves para ver cómo se estaba gestando su concreta filosofía.

“Sin embargo, esta dialéctica no puede concebirse históricamente como una cerrada que tuviera lugar por encima de la cabeza del compositor, mientras que él apenas tendría nada que hacer más que, como en el seguimiento de un globo, perseguir y buscar detrás del material libre, para intentar cumplir lo más pronto posible, la «demanda del tiempo» (...). Nada sería más falso y traicionero que satisfacer una demanda de tiempo que, vista desde fuera, es abstracta y vacía y, en el mejor de los casos, puede llevar a ese compañero de viaje cuya declaración barata permite que los atrasados emitan su veredicto. Incluso no ayuda más tampoco confiar, como sustituto de la demanda del tiempo, en el ingenio creativo, que después de una armonía preestablecida produce por sí misma lo que sería la demanda del tiempo. Sino que es en la dialéctica del material donde está incluida la libertad del compositor y en la obra concreta donde la comunicación entre ambos se lleva a cabo” (GS 17, 133 y s.).

Y sigue:

“el lugar de la libertad no está situado más allá de la objetividad de la obra, en los actos psíquicos del artista con los cuales se aproxima a la obra: con toda la libertad de lo psíquico puede una obra, según su constitución material, ser completamente carente de libertad, consumación ciega de un dictado histórico. Cuanto más libre es el autor, más estrecho es su contacto con su material. Él que actúa libremente desde el exterior sobre este, como si no le exigiera nada, se convierte precisamente en la víctima, aceptándolo en esa etapa de su historicidad más allá de la cual se opone la nueva demanda material, que él simplemente desafía por su supuesta libertad. Pero quien se somete a la obra y aparentemente no hace nada más que seguirlo hasta donde está llamando, y se suma a la constitución histórica de la obra, tal y como está en su pregunta y demanda, con la respuesta y el cumplimiento le añade una cosa nueva que no se sigue únicamente de la forma histórica de la obra por sí sola, y el poder de suspender con una respuesta estricta la cuestión estricta de la obra es la verdadera libertad del compositor. Toda la soberanía con la que se impone al material desde el exterior se desliza sobre la obra sin penetrarla, y es rechazada por sus centros, que siguen siendo meras escenas de la historia pasada. Solo en sumisión a los dictados técnicos de la obra es cómo el autor dominado aprende a dominarla” (GS 17, 135).

Aquí ya se le ve consciente de que la conciencia y la libertad del compositor no pueden ser consideradas en abstracto, como propiedades de un «artista creador» que se imponen a la obra desde fuera, sino que estas han de analizarse en la relación entre el compositor y su material; es decir, en una relación filosóficamente hablando de sujeto y

53

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

53 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

53 / 451

objeto. Esta Idea irá madurando con los años, tal y como se observa en su artículo de 1934: “El compositor dialéctico”

Schönberg no se preocupa por la arbitrariedad y la discreción de un artista subjetivamente independiente, como, por ejemplo, cuando una vez se quiso etiquetarlo como un «expresionista». Pero tampoco se trata del trabajo de un artesano ciego que sigue su materia en los cálculos, sin intervenir en él más espontáneamente. (...) Él ya no está preocupado por su trabajo, ya no se comporta como su creador y ya no obedece la regla prescrita. (...) [E]ntre el poder en él [el artista] y la de lo dado que él encuentra ante sí; si uno puede decirlo con palabras filosóficas, entre sujeto y objeto. Sujeto y objeto - intención compositiva y material compositivo, no significan dos formas de ser rígidas y divergentes, entre las cuales se debe buscar una equiparación. Más bien, se producen recíprocamente, de la misma manera que están producidos: históricamente” (GS 17, 200 y s.).

Artículo que además culmina trayendo a colación a Beethoven, al calificarlo como el primer compositor “que encontró el tono consciente para el sueño de la libertad” (GS 17, 203).

Estas ideas no fueron juicios nuevos que surgieron ahora mismo. Estas son hipótesis que Adorno fue generando y rumiando a lo largo de un ejercicio intelectual que se puede mapear desde sus tempranos escritos filosóficos. Son las líneas rojas que siempre y en todo momento han guiado al pensador:

“La zona de la reconciliación [entre yo y forma, lo subjetivo y lo objetivo] que sigue estándole concedida no la concede una estancia tranquila; siempre debe tratar de hacerlos estallar por ambos lados. Si pasa a la esfera del subjetivismo puro, su apego nacional lo solidifica; si entra en la esfera de las formas muertas, su ego lo mantiene vivo. En lugar de luchar ferozmente por la realidad de las formas o romantizarlas, juega con ellas, deja que se las traiga la coyuntura, la cual se convierte en símbolo del azar, que es el único que aún regula la relación con tales formas; no trata de cargarlas y romperlas subjetivamente, sino que se revela precisamente en la sabia ironía con que se oculta. (...) la enajenación de su persona con respecto a las formas no se completa, sigue siendo parte de ellas, las comparte, su juego no se convierte en un truco” (GS 18, 280 y s.).

Así, se ve cómo en esta etapa vienesa de su vida, y a pesar de que hubiera enfocado sus esfuerzos principalmente hacia la crítica musical y artística, este siempre llevó a cabo su tarea sin olvidar todo el bagaje intelectual y filosófico que había realizado, y aún realizaba, en su etapa formativa. Es precisamente gracias a ello que, en estos acercamientos, él pudiese contemplar como mayor rasgo del arte a la objetivación de lo que fue ilimitadamente subjetivo. De esta manera, desde el inicio de su «nacimiento»

54

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

54 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

54 / 451

como pensador, se adentró en el interior de una problemática que ya nunca más abandonaría: la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo.

En este momento, Adorno comprendió que toda obra de arte estaba compuesta por un lenguaje no conceptual y que, debido a ello, estas eran un enigma. En esas tempranas páginas dedicadas a obras de compositores tan dispares como Bartók, Schönberg, Berg, Eisler, Weil, Sekles y más, este se sumergió en la música de todos ellos para intentar desentrañarla, siempre desde una perspectiva que parece apuntar hacia una dialéctica que se va antojando cada vez más negativa, tal y como se puede observar en la siguiente distinción entre música y drama que realizó en el artículo de 1921 "Las bodas del fauno. Observaciones radicales sobre la nueva ópera de Bernhard Sekles":

"Entre la metafísica y el mundo dado surge la tensión del drama. La decisión del héroe trágico situado entre el espíritu y el no-espíritu disuelve el proceso dramático en lo supraindividual y carga al héroe con la gravedad de todo un destino mundial. El proceso dramático, por lo tanto, en el sentido más amplio, significa una catástrofe, un punto de inflexión en la lucha eterna entre la imperdible figura-sentido divina y la caduca figura-forma. (...) El drama es el despliegue de elementos mundanos contradictorios a partir del poder del espíritu; a medida que se deriva de la idea y no debe volverse tangible en ningún prototipo de manifestación y al mismo tiempo (como todo arte) en lo sensible, requiere un vínculo entre el espíritu y la manifestación; este eslabón es el concepto, y por lo tanto el único medio posible del drama es el lenguaje de palabras conceptualmente determinado.

Si uno libera la música de las cadenas analógicas con las que el mundo vacío se esforzó por desterrar la más fugaz de todas las artes, concuerda con el drama solo en una relación común con todas las artes: en la voluntad de dominar lo espiritual en lo sensible. La discrepancia entre sentido y vida no tiene en su universalidad formal ninguna validez para la música, y donde irrumpe, la música, que es inherentemente motivo de movimiento, no tiene que ser polar para dar vida al espíritu. (...)

Richard Wagner debió (...) de detectar también en su síntesis la discrepancia esencial entre música y drama" (GS 18, 263 y s.).

Por su expresión de lo no conceptual, el arte no podía evitar ser enigmático, ya que no puede tener un significado discursivo, sino, más bien, uno mimético. Ese es el motivo de por qué inicialmente Adorno se centró tanto en la esfera estética, y de por qué su finalidad era el empleo de un lenguaje mimético, en lugar de uno comunicativo. Veía la mimesis como aquello que sería capaz de salvar al arte y a la filosofía. Con este término, señaló hacia su concepto más hermanado con la indeterminación del modelo, constituyendo así la herramienta más dialéctica que poseyó todo su edificio intelectual.

Así, en este momento inicial, previo al afianzamiento de su carrera académica, Adorno ya había ideado y expuesto ciertas ideas y líneas de acción que serán más

55

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

55 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

55 / 451

completamente desarrolladas en un futuro ya inminente. Tal y como indica por ejemplo Jay en su trabajo sobre el filósofo:

“Como compositor, es posible que Adorno fracasara en última instancia, pero la formación musical que adquirió en Viena tuvo un profundo efecto en toda su obra posterior, no solamente como punto de apoyo cultural, sino también como modelo teórico”³⁰.

2.3. Vuelta a Frankfurt (1930)

Como se ha indicado, Adorno durante su época inicial buscaba hacerse un hueco dentro del complicado entramado de la música, pero todos sus intentos sucumbieron ante la negatividad de un mundo musical cerrado a sus ideas. Recibió negativas tanto en su faceta compositiva (al negarse Universal Edition, a pesar del apoyo que tenía de Alban Berg³¹, a la publicación de las partituras de sus composiciones) como de su faceta de crítico musical, al no conseguir plaza en 1930 en el *Berliner Zeitung*. Esta acumulación de fracasos en la búsqueda de un sustento en el mundo musical marcó el camino hacia la profesionalización del joven Adorno.

Es entonces cuando, con unos escasos (aunque bastante bien aprovechados) 26 años, decidió volver a Frankfurt para afianzar y continuar una carrera filosófica cuyo colofón lo había constituido la presentación en 1924 de su tesis sobre Husserl, bajo la dirección de Hans Cornelius. Allí y ahora retoma la relación con este último que, en 1931, se materializa finalmente en su *venia legendi* (el diploma que lo acreditaba como profesor) gracias a su trabajo *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*.

De esta vuelta a su ciudad natal datan sus primeras colaboraciones con el Instituto de Investigación Social. Con su contribución, Adorno le imprimió a este proyecto una nueva y renovada sensibilidad cultural y política, forjada en experiencias distintas de las

³⁰ Jay, M.: *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1998. P. 18.

³¹ Tal y como se puede comprobar en la biografía realizada por Müller Doohm, donde se hace eco de ese entusiasmo demostrado por Berg ante el trabajo y las capacidades del joven Adorno: “Berg se manifestó de forma claramente positiva en una carta dirigida al siempre escéptico Arnold Schönberg a propósito de la ejecución de la obra de Adorno: «La ejecución del terriblemente difícil cuarteto de Wiesengrund fue una hazaña del Cuarteto Kolish, que lo estudió en ocho días y lo presentó con toda nitidez. Encuentro muy bueno el trabajo de Wiesengrund (...)». Al mismo tiempo, Berg escribió a Morgenstern que el cuarteto de Adorno era «un trabajo realmente magnífico, que tuvo aquí gran éxito y que puede contar ciertamente con la más rápida incorporación de la Universal Edition». También manifestó su entusiasmo a los padres de Adorno, a quienes envió una tarjeta postal”. Müller-Doohm, S.: *En tierra de Nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003. P. 145.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

que se habían impregnado los pensamientos de Max Horkheimer, Fritz Pollock, Leo Löwenthal y Felix Weil.

Ya circunscrito a un plano profundamente filosófico, es cuando Adorno cimienta sistemáticamente sobre ese basamento estético musical de su anterior periodo formativo. Comienza a sacar músculo de ese *corpus* esquelético que lo sostiene todo: su pensamiento musical, que ya en esta época (1933) tenía prácticamente consolidados sus rasgos diferenciales, y así lo hizo ver en el prólogo que escribió en 1963 para *Moments Musicaux*: “La mayor parte de lo que escribió sobre música ya fue concebido en su juventud, antes de 1933” (GS 17, 9). Maiso secunda esta autodescripción que realiza Adorno de su labor musical, pero, además, también la amplía al afirmar que estos se enraízan en todo aspecto fundamental de su pensamiento:

“En estos escritos musicales tempranos –consistentes en su mayor parte en textos de crítica y análisis compositivo– los rasgos básicos de la estética y la sociología musical adorniana resultan ya claramente visibles; de hecho, en ellos se encuentran ya en germen algunos de los planteamientos fundamentales de su pensamiento –desde las tensiones entre «progreso» y «reacción» en arte hasta la crítica del carácter sacrificial del dominio absoluto del material musical, pasando por las aporías de la escisión entre una «alta cultura» cada vez más restringida a círculos de especialistas y la incipiente cultura de masas–. El estrecho contacto con el modelo compositivo de los músicos en torno a Arnold Schönberg, así como la toma de conciencia de las dificultades y obstáculos con los que se enfrentaba, fue determinante para la articulación de estos conceptos y problemáticas en una fase tan temprana de su pensamiento. Por ello, el desdén con el que muchos han desestimado estos escritos tempranos por el mero hecho de que su temática es «musical» sucumbe a una departamentalización del pensamiento que se complace en su propia estrechez de miras”³².

Este es el motivo de por qué sus análisis de arte, incluido su estudio sobre la música beethoveniana, están conformados por un entramado relacional que funciona como símbolo o alegoría de algo extramusical. Es por ello que sus trabajos de una índole más estético-musical guarden correlación con su sistema filosófico, y que se erijan como parte constituyente y constitutiva de aquel, tal y como sucede en su ensayo de 1934 “El estilo tardío de Beethoven”. En él, Adorno expresó y expuso todos los leitmotiv que le preocuparon a lo largo de su carrera, manifestados en un enigmático tono que recuerda al misticismo judío de Kafka y W. Benjamin al aludir ese carácter de enigma y puzle que

³² Maiso, J.: “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”. Op. cit. P. 24.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

posee el arte auténtico, y cuyo “misterio [es compartido por lo objetivo y subjetivo], y no puede ser convocado de otra manera que en la figura que forman juntos” (NaS, I, 1, 184). Posibilidad y calidad del arte que Adorno deseó imbuir en las estéticas filosóficas.

Es sintomático que justamente cuando Adorno estuviese realizando esta tarea de levantar su pensamiento filosófico apareciera ya la imagen de Beethoven (y precisamente el tardío) en la forma de uno de los capítulos más logrados de su relación con el compositor: el artículo “El estilo tardío de Beethoven”. Pero de esto se habla más detenidamente en el siguiente apartado, donde se estudia la génesis y desarrollo de ese proyecto de filosofía de la música que Adorno impulsó desde la figura del bonense.

A partir de la década de 1940, su faceta de compositor y crítico musical quedó en un segundo plano. Sin embargo, nunca llegó a olvidarse enteramente de esa esfera estético-musical (tal y como se puede comprobar con las fechas de sus piezas musicales expuestas en el catálogo de obras enumerado anteriormente). Es por ello que sus escritos de índole más filosófica estén impregnados de todo ese bagaje musical anterior, al igual que su perfil musical siempre bebió de su anterior práctica filosófica. Uno no puede ser entendido sin el otro. Ambos se codeterminan y enriquecen mutuamente, lo que le otorga al perfil filosófico del frankfurtiano un rasgo único en la historia del pensamiento occidental, uno que no realiza una dicotomía entre teoría y praxis.

Otra señal que muestra que nunca tomó un camino unilateralmente filosófico e independiente del resto de sus esferas de interés, se detecta durante las décadas de los 50 y 60, momento en el que tuvo una notable presencia en la vida académica y cultural alemana (particularmente en la vida musical). Su influencia fue sobre todo evidente en la música de vanguardia, no solo gracias a su participación de modo activo en los emblemáticos cursos de *Darmstadt*, sino también al entablar debates con los compositores más notables del momento: Stockhausen, Boulez, Ligeti, Cage...

Además, de estos años data un número importante de artículos, ensayos y libros sobre música, incluyendo la revisión de algunos ensayos anteriores a la guerra y la publicación de sus monografías dedicadas a los compositores Wagner (1952), Mahler (1960) y Berg (1968).

58

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

58 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

58 / 451

3. Génesis del proyecto «Beethoven»

Si hubo una figura musical permanente en todo este proceso del desarrollo intelectual de Adorno, esa fue la de Ludwig v. Beethoven. Como se ha visto, su acercamiento a él se dio a una edad temprana, una en la que el filósofo ni siquiera conocía aún el lenguaje de las notas. Sin embargo, esta primera toma de contacto debió ser tan potente e impactante para el joven Adorno que la describió como si se hubiera tratado de un encuentro mágico:

“Puedo recordar claramente de mi infancia la magia que emanaba de una partitura que mencionaba los nombres de los instrumentos e indicaba a todos exactamente lo que debían tocar. Flauta, clarinete, oboe - esto promete nada menos que entradas de colores o nombres de localidades. Si soy bastante sincero, fue esta magia mucho más que el deseo de conocer la música como tal, lo que me llevó a transponer y aprender a leer la partitura de niño y lo que me hizo músico en primer lugar. Tan fuerte era esta magia que todavía la siento hoy cuando leo *la Pastoral*, donde probablemente se me reveló por primera vez; y no al interpretarla”. (NaS, I, 1, 21).

Acerca de esta experiencia inicial y temprana de Beethoven, Adorno habla nada más comenzar la obra: En el fragmento nº3 (Cfr. NaS, I, 1, 21), recuerda que su primer contacto con el compositor fue cuando aún no contaba con trece años. Según cuenta en él, este estuvo adscrito, sobre todo, a su estilo temprano y medio, y que no sería hasta más tarde (con una escucha de las Opp. 109 y 119) cuando advirtiese su primera experiencia auténtica del estilo tardío. Sin embargo, obviamente, el proyecto de una obra sobre Beethoven no comenzó en esos años. Lo que sí tendría lugar en esa época sería la necesaria preparación del terreno donde germinasen los frutos de un futuro trabajo intelectual.

Y es que, como indica Notario Ruiz: “De esos años [niñez y juventud] y de esas experiencias es Beethoven el compositor que le dejará una huella indeleble personalmente, que trascenderá a su obra teórica”³³. En esta misma línea interpretativa se sitúa Hinrichsen, cuando señala que “Ludwig van Beethoven está incuestionablemente en el centro de todas las consideraciones estéticas, filosóficas y sociológicas de Adorno”³⁴. Para estos autores, la obra de Beethoven representaría un clímax singular de la conciencia de los problemas artísticos de Adorno. Y esto es posible gracias a que su música reposa

³³ Notario Ruiz, A.: “Escuchar las músicas de Adorno”. Cáceres, *Pliegos de Yuste*, nº7-8, 2008. P. 104.

³⁴ Hinrichsen, H-J.: “Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven”. En Klein, R., Kreuzer, J. & Müller-Doohm, S.: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Verlag, 2011. P. 85.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

sobre una profunda inquietud. Cada gesto del maestro y cada una de sus ideas musicales parece estar basada en la interrogación. Cada una de sus obras constituye una búsqueda. De hecho, pocos han sido los compositores que han dejado tantos cuadernos de esbozos como Beethoven, señal de su continua y perenne rastreo de la idea musical. Ello es el testimonio de su estado de permanente vigilia.

La certeza de las sentencias de Notario y Hinrichsen es absoluta, pues sobre la cabeza de Adorno siempre sobrevoló la sombra de Beethoven en forma de un proyecto mil veces anunciado y, a la par, postergado. Un proyecto que únicamente ha logrado ver la luz gracias a un «parto por cesárea» en el que su editor, Rolf Tiedemann, se vio obligado a tomar el papel de «partera». No en vano, fueron casi tres décadas las que el filósofo pasó recopilando datos y escribiendo sus resultados preliminares en una gran infinidad de cuadernos. En ellos dejó, como legado para los intérpretes de su obra, un cúmulo de notas fragmentarias fechadas entre 1938 y 1966, un período bastante amplio de su carrera filosófica. Sin embargo, y como es normal en un período de tiempo tan prolongado y dilatado, su atención sobre este proyecto se mantuvo dispar. Su actividad en torno a este plan tuvo altibajos creativos, siendo los años comprendidos entre 1958-59³⁵ y 1964-65 los únicos en los que el filósofo mantuvo un notable silencio intelectual respecto a él.

Aunque por las notas para esta monografía sobre Beethoven parezca que este proyecto comenzó en la primavera o verano de 1938³⁶ (inmediatamente después de su traslado a Nueva York), el mismo Adorno lo fecha un año antes (*Cfr.* GS 17, 12). Nótese además cómo ya, desde el momento más primigenio en la gestación de tal obra, él mismo calificaba a esta monografía no como un volumen musical o una crítica sobre la labor de un compositor, sino como un libro enteramente filosófico.

Asimismo, y a pesar de que el proyecto de Beethoven pudiera haber nacido entre 1937-38, Adorno, previamente, ya le había dedicado al compositor de Bonn unas páginas

³⁵ Sin embargo, Adorno publica en forma de artículo aquella comunicación que realizara para la Norddeutscher Rundfunk de Hamburgo el 16 de diciembre de 1957. Este lo tituló "La obra maestra distanciada. A propósito de la *Missa solemnis*", y su primera impresión apareció en 1959 en los *Nueve Deutsche Hefte*, tal y como indica la fecha adherida al mismo en su incorporación al volumen de *Moments Musicaux*. Así, se puede observar que ese silencio no sería tan profundo como el que reflejan las propias fechas de las notas de los cuadernos. Aún en esos años de afasia en torno a la figura de Beethoven, existiría un leve eco del proyecto.

³⁶ Esta es la misma época en la que comenzó a trabajar en la primera de sus monografías que destinó a un compositor: *Ensayo sobre Wagner*, que escribió entre el otoño de 1937 y la primavera de 1938. Sin embargo, como se sabe, esta obra no llegó a ser publicada hasta 1952.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

en forma de artículos dentro de las cuales este jugaba un rol protagonista. En estos ensayos iniciales se capta el hecho de un temprano interés por parte de Adorno por desentrañar los entresijos de ciertos aspectos del músico, concretamente con los centrados en torno a lo que es su estilo tardío. Estas pesquisas iniciales en las que Adorno arrancó su problemática sobre Beethoven, ya se hallaban relacionadas con el estilo tardío del compositor. Ambos textos, que serían casi que escritos en paralelo durante 1934 (el segundo año del régimen nazi y poco antes de que el filósofo iniciara su exilio), tocan esa temática tan importante dentro del cómputo global de sus futuras notas: el estilo tardío³⁷. Uno de ellos se lo presenta por carta a su amigo y compositor Ernst Krenek como “lo primero que me atreví a escribir sobre Beethoven (BW Krenek: 76; Carta c. 29.3.1935)”³⁸. Ya en ese vocabulario que emplea en dicha carta se detecta y resuena claramente la complejidad que detectaba dentro del estudio de la obra de Beethoven, y se intuye el espacio que tendría su figura en el propio pensamiento de Adorno. Así, desde el principio de sus disquisiciones sobre Beethoven, el frankfurtiano pudo haberse dado cuenta de la importancia que podría llegar a alcanzar el músico dentro de su proyecto filosófico. Importancia que partiría de su visión de entenderlo como quien inició la brecha ante la posibilidad de una estética positiva y sistemática: Ludwig van Beethoven, “el primero que encontró el tono consciente para el sueño de la libertad” (GS 17, 203). El compositor que abrió ese camino que lleva irreversiblemente hacia Schönberg y que, por su característica e insólita posición en la historia de la música occidental (como culmen y crítica del mundo burgués), es un objetivo forzoso para el propio estudio de la filosofía de la música que quería llevar a cabo Adorno.

Además, estas primeras disquisiciones sobre la obra de Beethoven fueron realizadas, solamente, seis años después de aquel estudio y ensayo (“Schubert”) que él mismo calificó como su primer intento de un análisis musical extendido y amplio (Cfr.

³⁷ Esto se puede corroborar solo con observar los títulos con los que estos ensayos saldrían a la luz posteriormente: “Ludwig van Beethoven: Seis bagatelas para piano, Op. 126” (que quedaría inédito en vida del filósofo, pero que constituiría parte de esas fragmentarias notas que constituyen la monografía póstuma sobre Beethoven y uno de los textos que completan el volumen 18 de sus obras completas: *Escritos musicales V*) y “El estilo tardío de Beethoven” (escrito también en 1934, pero publicado en 1937, «casualmente» el año en que Adorno fecha ese inicio de proyecto).

³⁸ Tal y como es citado en *Hinrichsen, H.-J.*: “Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven”. Contenido en Klein, R., Kreuzer, J. & Müller-Doohm, S. (ed.): *Adorno Handbuch. Leben Werk. Wirkung*. Stuttgart: Verlag Metzler, 2011. P. 89.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

GS 17, 10). Así que Beethoven sobrevoló la mente del pensador durante casi todo su recorrido intelectual.

3.1. Materialidad de las ideas contenidas en el proyecto «Beethoven»

De momento, de estas fechas de composición de sus primeros escritos y demás fragmentos, se pueden intuir ciertos aspectos que rodearon la gestación de este proyecto adorniano sobre Beethoven.

Primero, que su interés por el compositor no nació súbitamente con el planteamiento del proyecto, sino de su vivencia en la infancia que sería proyectada sobre sus años de estudiante (primero en Frankfurt y luego en Viena) para eclosionar al principio de su vida académica y no culminar ya hasta casi el final de sus días.

Esta dilatación en el tiempo y una infinidad de proyectos abiertos ocasionaron que sus contribuciones sobre Beethoven se limitaran a una gran cantidad de referencias singulares distribuidas en una multitud de cuadernos de notas, ensayos musicales y capítulos de libros. Entre ellos destaca (además de los artículos que ya se han mencionado, en los que Beethoven era el protagonista) el capítulo “XII. Mediación” de *Introducción a la sociología de la música*, dedicado en parte al análisis de las implicaciones sociales del sonatismo beethoveniano, y que constituye la última de unas lecciones que impartió en el semestre del invierno de 1961-62 en la Universidad de Frankfurt. De hecho, Adorno en conversaciones se refirió a esas partes de *Introducción a la sociología de la música* en las que hablaba de Beethoven como anticipaciones parciales del libro programado, y así lo quiere ver por ejemplo Hinrichsen, para quien su detallado pasaje final es el lugar más destacado de entre todas esas ocultas referencias a Beethoven que realiza Adorno a lo largo de su obra. Para él, ese final hace que todo el libro conduzca, de una manera casi programática, a una interpretación modélica de Beethoven (GS 14, 411-421)³⁹. Otros pasajes relevantes que Adorno destinó a la figura de Beethoven aparecen en *Teoría Estética*, así como en otras de sus obras «estrictamente» filosóficas como son *Tres estudios sobre Hegel* o el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” contenido en *Dialéctica de la Ilustración*, libro que Adorno escribió junto a M. Horkheimer.

³⁹ Cfr. Hinrichsen, H-J.: “Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven”. Op. Cit. P. 86.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Segundo, que esta dilatación en el tiempo y el espacio de su obra filosófica es síntoma de la importancia que tomó la figura de Beethoven en la mente de Adorno y en su concepción de la historia del arte, entendida como una progresión hacia su autonomía social⁴⁰. La figura del compositor siempre se le mostró como una fuerza gravitatoria hacia la que era atraída su psique. Por ello, supondría un error ver esta «incapacidad» de Adorno para cerrar su libro sobre Beethoven (factor en el que se centra la gran mayoría de autores que intentan interpretar esa hermética obra adorniana) como algo entera e íntegramente negativo. Al contrario, este siempre se mostró como una fuente continua de inspiración para su filosofía, una ventana que quedó abierta y que, por ello, impregnó su propia mentalidad durante los años que duró un proceso madurativo que nunca llegó a dar fruto. Señal de ello es que la figura del compositor alemán se halla uniformemente esparcida sobre los escritos estéticos, filosóficos, sociológicos y críticas musicales de Adorno. Parece como si él se hubiera enfrentado a una continua confrontación con Beethoven, como si este resultara ser un *cantus firmus* o leitmotiv de su razonamiento.

A pesar de esta continua presencia de la imagen de Beethoven en los escritos de Adorno, y de la importancia de profundizar en él para comprender el propio pensamiento del filósofo, esas notas que conforman su monografía sobre el compositor no fueron reveladas a un público general hasta 1993, año en el que tuvo lugar la edición póstuma de esas extensas notas (más de 300 páginas) para su proyectado libro de Beethoven. Un proyecto con el ambicioso subtítulo de *Filosofía de la música*.

Es cierto que su planeada monografía de Beethoven quedó de forma fragmentaria en el más vulnerable sentido de la palabra. Ello representa múltiples y profundos hándicaps, de ahí que se tenga que proceder lentamente y que cada comentario que se haga sobre esta obra deba de ser extremadamente cauteloso. Pues este es un libro para

⁴⁰ Este hecho lo capta perfectamente Subotnik, según quien: "El estilo tardío de Beethoven representa un punto crítico en esa historia para Adorno, dado que constituye el primer reconocimiento de que la integridad musical no puede coexistir armónicamente con la utilidad social, y de que, en consecuencia, la música sólo puede conservar su autenticidad en el mundo moderno mediante su divergencia deliberada respecto de la sociedad contemporánea, volviéndose por completo hacia su interior". Subotnik, R. R.: "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition". *Revista del Instituto Superior de Música*, nº12. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, 2009. P. 53. Urbanek también se hace eco de este factor y habla de esa centralidad de Beethoven en el pensamiento de Adorno: "Ya está claro que la confrontación con Beethoven fue de un valor eminentemente alto para Adorno; Beethoven siempre está en el centro de su pensamiento -también el filosófico-, desde el cual, casi como un «sol central» (...), la luz cae sobre lo circundante" Urbanek, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemässen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven-Fragmente*. Op. Cit. P. 108.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

«nadie» en el sentido más estricto de la palabra. Una obra en la que sus páginas no estaban aún preparadas para los ojos del gran público, sino solamente para los de una única persona: Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno. Este únicamente está constituido por los primeros borradores de una redacción que jamás comenzó. Las partes que lo «completan» son tan solo pautas e indicios para el propio autor sobre el camino que tenía que seguir⁴¹.

De ahí el esfuerzo receptivo que tendría que llevar a cabo todo intérprete de Adorno que se aventure sobre este terreno casi inexplorado al que se accedería sin mapa ni brújula. Solo con la ayuda de las constelaciones conceptuales se podría localizar el norte y, con ello, el camino horadado entre los entresijos del enigma.

Pero no todo es tan hermético y está tan comprometido. Existe la suerte de que su visión sobre Beethoven cambió remarcablemente poco durante el transcurso de su carrera, una consistencia intelectual que (a pesar de esa fragmentariedad) le otorga al cuerpo del trabajo un esqueleto, una base sobre la que empezar a trabajar. Por ello, uno podría (tras indagaciones en su multitud de ensayos y libros) encajar los fragmentos dentro del *corpus* de preocupaciones que abarca toda su obra e intentar completar esas lagunas que recorren el cenagoso libro. En ello se centra la presente tesis, y el primer paso en dicha dirección sería tener consciencia de las dificultades a las que se enfrenta uno cuando se pone ante esta obra.

3.2. El proyecto «Beethoven» como catástrofe

A pesar de los enormes esfuerzos de Adorno frente a este proyecto, este únicamente pudo quedar como catástrofe. En él llevó hasta las últimas consecuencias (es decir, que quedara incompleto) la comprensión y aceptación de la catástrofe, lo que le da el rasgo de ultimidad y de lo tardío. Esto lo supo hacer desde su propio estilo al fragmentar la propia vista del escrito. En él se encarna la ausencia de búsqueda de armonía y resolución que existe en una obra tardía, en la que lo explorado son las dificultades y las contradicciones irresueltas. Con tal objetivo, en una obra tardía se intensifica la noción

⁴¹ Así, y tal como explica Sara Zurletti, este es el motivo de que no se pueda «reprimir la sensación de que estamos metiendo la nariz en una materia que el autor habría protegido celosamente, en la que a menudo se encuentran sugerencias que se realiza a sí mismo de «considerar mejor este aspecto», «volver sobre este hecho», «expresar mejor esta idea», y también muchos interrogantes, cuestiones centrales de la crítica beethoveniana, a las que le faltó tiempo para dar respuesta». Zurletti, S.: «Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno». *Azafea. Revista de filosofía*. 15, 2013. P. 116⁴¹.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de tensión, dramatización y de lo irreconciliable. Estos son los motivos en los que se basó Adorno para relacionar ambos términos. Las obras tardías “son las catástrofes” (NaS, I, 1, 184).

Este «catastrofismo» de Beethoven. *Filosofía de la música* constituye una respuesta a la cínica afirmación de un plan universal hacia lo mejor y a la salvación que este representa, uno de los puntos fundamentales y marca distintiva de los que la jerga de la autenticidad gusta hablar. En esta obra de marcada temática musical, Adorno aceptó la catástrofe y gracias a ello expuso y definió al espíritu del mundo como la catástrofe hecha permanente, pues eso «afirmativo y salvador» que porta en su interior duplica el hechizo de la catástrofe. Con ella, erigió una denuncia al principio de identidad que todo lo subyuga, incluido lo no-idéntico que luego toma represalias por toda esa desgracia que se le ha infligido.

Ese último es el motivo de que no evite la catástrofe, pues es lo que le proporciona posibilidad a lo otro, que rezuma desde los poros y grietas de una esfera no impecable e imperfecta que es este volumen, «reflejo» del propio quehacer de Beethoven, quien rechazaba reconciliar en una única imagen aquello que no estaba reconciliado. Es una catástrofe porque construye y niega la historia universal.

Las primeras señas de su catastrofismo y ultimidad que porta el proyecto sobre el compositor se observa ya en la propia naturaleza de la investigación, pues esta está constituida, en síntesis, por centenares de observaciones, interpretaciones, comparaciones y analogías en las que Adorno tenía la vista puesta sobre otras personalidades del mundo de la «barbarie», ya fueran compositores, tanto contemporáneos (Haydn) como anteriores (J. S. Bach) y posteriores (Wagner) a Beethoven, filósofos de la época como Kant y Hegel (tan central en el libro como el mismísimo Beethoven) e, incluso, escritores coetáneos como Hölderlin y Goethe. Todos estos personajes son presentados y relacionados entre sí en correspondencias constelativas, que están más allá de una lógica conceptual tradicional y del mero glosario.

Todo ello, además, lo realizó atendiendo a diferentes fases o estilos de la obra de Beethoven, distinción que es sumamente importante para entender por qué Adorno no llegó a terminar tal monografía, pues es dispar el grado de finalización al que llegó en cada uno de esos análisis de los estilos diferenciados. Así, si uno se atiene a esa distinción estilística entre las distintas fases vividas por el compositor, podría llegar a ciertas conclusiones:

65

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

65 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

65 / 451

La primera sería que, siguiendo la lectura de sus apuntes, a Adorno no le hubiera costado tanto formular un análisis musical y una crítica sociológico-filosófica del Beethoven temprano e intermedio, en el que el tema central hubiera estado focalizado en la construcción y reconstrucción de la forma musical como «espejo» de una sociedad burguesa emergente, donde resaltaría entre otros aspectos el triunfalismo del sujeto aparentemente autónomo. Este Beethoven simbolizaría la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado. El espíritu del mundo como catástrofe perpetua, tal y como se indicó más arriba. “¿Quién en Beethoven no oye la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado?” (GS 14, 130).

Por lo tanto, la segunda y consiguiente conclusión sería que fue en el último Beethoven donde el filósofo encontró las mayores dificultades para la culminación de su obra. En ellas, se topó con el mismo problema que le asaltó en su propia obra filosófica, y que forma parte de la determinación materialista y negativa de su pensamiento: ¿cómo equilibrar una filosofía de subjetiva renunciación con una crítica de la «inmediatez inmediata»? Es decir, en el corazón de su proyecto estaría ubicada la problemática y el dilema entre la mediatez y la inmediatez. ¿Cómo aceptar la catástrofe, pero sin caer en un pesimismo que lleve a la pérdida de *dynamis*?

Este libro sobre un compositor desarrolla tal disyuntiva sirviéndose de la contraposición de la visión idealista del Beethoven intermedio (brevemente expuesta más arriba) y la del tardío. En la del primero, el devenir desaparece para terminar habitando en el todo e inmovilizándose en el concepto de forma cerrada. En tal proceder, la historia interna de la inmediatez justifica a esta como etapa del concepto. En cambio, en el enfoque más materialista del tardío, ese parecer anterior se convertiría ahora en criterio de su no-verdad. Con este paso, critica su pretensión de verdad inmediata, la ideología de una identidad positiva. La negatividad y la fricción no debe desaparecer, lo interior debe tener frente a sí siempre algo exterior. De este modo, se toma conciencia de que el problema que acaeció en la elaboración de *Beethoven. Filosofía de la Música* fue el mismo que le surgió continuamente a Adorno a lo largo de toda su producción intelectual.

Este esquema aporético de dos estilos beethovenianos encontrados, en realidad, es complejizado por Adorno al hablar acerca de determinadas obras empleando otra etiqueta: la de un «estilo tardío» (porque cronológicamente forma parte de sus últimas obras) *sin estilo tardío*» (porque no comparte esas características con las que su última producción estaba impregnada al estar guiada su pluma por la mano de la muerte).

66

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

66 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

66 / 451

Esta nueva etiqueta (que además no es homogénea, como se estudia en el «capítulo II») complica la fórmula de la ecuación beethoveniana vertida por Adorno, pero al mismo tiempo le otorga la certidumbre de la aceptación del peso de la catástrofe. Este estilo representa que, en su última obra, no se da como única posibilidad el quehacer tardío. En él, incluso, también hay lugar para la práctica que justamente está criticando en ese momento cronológico, la manera intermedia, tal y como sucede por ejemplo en la *Sinfonía n.º 9 en re menor, Op. 125*. Esta última pieza representa una vuelta hacia los principios heroicos de la afirmación y la salvación.

Es más, el propio Adorno en 1959, aprovechó otra de las obras que incluía bajo esa etiqueta de «estilo tardío sin estilo tardío» para estudiar y escribir sobre las dificultades que estaban aquejando su proyecto sobre el compositor. La obra escogida en cuestión fue la *Missa solemnis*, y el artículo que le dedicó lo tituló “La obra maestra distanciada. A propósito de la *Missa solemnis*”, que forma parte del volumen *Moments Musicaux*, en cuyo “Prólogo” presenta las intenciones con las que lo concibió:

“Hasta ahora, esta [la obra filosófica sobre Beethoven] no ha sido escrita, especialmente porque los esfuerzos del autor fracasaron repetidamente en la *Missa Solemnis*. Por lo tanto, al menos ha tratado de nombrar la causa de esas dificultades, para aclarar las cuestiones sin pretender haberlas resuelto ya” (GS 17, 12).

Con este artículo, no pretendía resolver el enigma, ni arrojar luz sobre lo oscuro, pues, tal y como él mismo apuntó, “lo oscuro, percibido como oscuro, aún no se vuelve luz; comprender que uno no entiende algo es el primer paso hacia la comprensión, no la comprensión misma” (GS 17, 157). Con tales palabras, señala el objetivo que se había marcado en este incisivo ensayo sobre esta hermética pieza. Este no era otro sino la intención de querer confirmar ese problema ante el que se encontraba. Su objetivo en este escrito fue afianzar bien desde dónde se podía comenzar un estudio que pretendiese salvar esa aporía, pero no en vista a abordarlo aún y menos sistemática y analíticamente.

Y es que la complejidad que sobrevuela a esta obra es tal que llegó a describir esta pieza como un enigma incomprensible:

“A veces, sin embargo, se puede nombrar una obra en la que la neutralización de la cultura se hace patente; una que, además, goza de la mayor fama, que tiene su lugar indiscutible en el repertorio, mientras que sigue siendo misteriosamente incomprensible y, sea lo que fuere lo que oculta, no proporciona ningún apoyo a la admiración popular que se le tributa. Tal trabajo es, nada menos que, la *Missa Solemnis* de Beethoven” (GS 17, 145 y s.).

La dificultad inicial de esta pieza radica en un desajuste con respecto a lo que Adorno señalaba como el estilo compositivo propiamente tardobeethoveniano. Dicho

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

desajuste está generado, siempre según el frankfurtiano, por la casi ausencia de terreno abrupto y grietas en la *Missa solemnis*, en comparación con sus últimas sonatas, cuartetos, ciclos de bagatelas y las *variaciones Diabelli*.

“Las progresiones de los grados armónicos y, por lo tanto, de la estructura superficial, no son casi nunca problemáticas; la *Missa Solemnis* está mucho menos compuesta a contrapelo que los últimos cuartetos y las *Variaciones Diabelli*. No cae en absoluto bajo el concepto estilístico del último Beethoven, tal como este se deriva de esos cuartetos y variaciones, las cinco sonatas tardías y los últimos ciclos de bagatelas” (GS 17, 148 y s.).

Es más, al ahondar en este tema, Adorno detectó una ausencia de la caligrafía beethoveniana en todas sus obras religiosas, no solo en esta «tardía» *Missa solemnis* (la más ambiciosa, conformada y grandiosamente dispuesta, tal como reza su propio nombre), sino también en *Cristo en el Monte de los Olivos* y *Misa en Do Mayor Op. 86*.

[Esta última] “como si Beethoven hubiera tomado la difícil decisión de empatizar con un género esencialmente extraño para él; como si su humanismo se hubiera rebelado contra la heteronomía del texto litúrgico tradicional y hubiera entregado su composición a una rutina que se apartaba del genio” (GS 17, 150).

Esa falta de caligrafía beethoveniana viene firmada por una ausencia del plano subjetivo en la *Missa solemnis* y, consecuentemente, por una no detección, por parte de Adorno, de algún elemento dialéctico. En esta pieza él no observa esa dialéctica entre el acto compositivo y el material compuesto; es decir, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la expresión y la convención. De tal ideario filosófico a la hora de enfrentarse al acto compositivo, según Adorno, surge un abandono y renuncia, por parte del Beethoven de la *Missa solemnis*, a la creación de temas musicales que vayan a desarrollarse dialécticamente y que establezcan una confrontación que tuviera como finalidad la organización del todo, entendido este como un proceso que parte de su propio impulso. El todo en esta pieza no resulta del automovimiento de los momentos individuales, sino de una nivelación y lijado de los caracteres que no permite que los temas y los motivos sobresalgan del resto de la obra.

“de ninguna manera la *Missa* logra evadirse por obra de la dinámica subjetiva, de la objetividad preordenada del esquema, ni siquiera genera de por sí la totalidad con un espíritu sinfónico; es decir, el trabajo temático, produce la totalidad de sí misma. Más bien, la renuncia consecuente a todo eso arranca a la *Missa* de cualquier conexión directa con el resto de la producción de Beethoven, excepto con sus anteriores composiciones religiosas” (GS 17, 151).

La exclusión en esta composición de lo que sería el principio de desarrollo, acerca a esta pieza a una visión estético-musical similar a la medieval, y hace que el lenguaje

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

empleado por el compositor tome un tono extremadamente arcaizante que mantiene a lo largo de toda la pieza, trabajando “de manera análoga (...) a como entre los holandeses hacia mediados del siglo XV” (GS 17, 151).

Este posicionamiento compositivo que toma Beethoven en la *Missa solemnis*, daría lugar a que en su obra tardía tomara forma otra posibilidad compositiva más, además de la del tercer y del segundo Beethoven (enarbolada por la Sinfonía nº9 tal y como se dijo anteriormente). Esta propuesta es la que completa ese esquema fragmentario y no lineal de la práctica compositiva tardobeethoveniana. Es la prueba de la catástrofe sufrida y aceptada en este producto musical.

Adorno, además, en ese artículo lanza una pregunta al aire, pero sin la plena intención de contestarla, sino, únicamente, de mostrar un camino por el que enfocar futuras pesquisas. Lanza una cuestión que indica y señala que, durante esta época que escribió el artículo (1959), su proyecto de una monografía sobre Beethoven seguía tan vivo como el primer día: “¿Qué hizo que Beethoven, el hombre increíblemente rico, en el que el poder de la creación subjetiva se elevó a la *hybris* [arrogancia] del hombre como creador, a lo contrario, a la autolimitación?” (NaS, I, 1, 218 y s.). La respuesta fue el nacimiento de una chispa de sospecha, por parte del Beethoven tardío, ante los resultados obtenidos a partir de esa unidad entre subjetividad y objetividad que aparecía en el estilo heroico propio del Beethoven intermedio. Unidad que conllevaba una totalidad redonda e impoluta, perfecta y sin ningún poro por el que se pudiera colar lo «disonante», lo feo y que por ello tendría que ver más con ese mundo de intrigas cortesanas y aristocráticas que con el del individuo real. Así que, a pesar de esa diferencia que se estableció anteriormente con el resto de su producción tardía (quitando la novena sinfonía, que sería otra pieza que compone esa categoría que bautizó Adorno como «*estilo tardío sin estilo tardío*»), esta actitud pone en comunión (al menos en este aspecto) a la *Missa solemnis* con el resto de composiciones que realizó durante esta última etapa, aunque, eso sí, desde una perspectiva distinta: Mientras que, según Adorno, en los últimos cuartetos y sonatas para piano esa unidad e identidad entre subjetividad y objetividad estaba rota gracias a una fragmentariedad del todo a la que se llegaba a través de una “yuxtaposición abrupta, sin mediaciones, de motivos escuetos, aforísticos y complejos polifónicos” (GS 17, 159), en la *Missa solemnis* la idea de síntesis es sacrificada de otra manera. En ella el sujeto imperioso no tiene lugar, pues este se encuentra totalmente impedido. En ella Beethoven renuncia a una configuración que quede patente, que deje huella. En cada compás de esta

69

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

69 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

69 / 451

obra, Beethoven trabajosamente y con esfuerzo, evitó la manifestación de la intención subjetiva, algo que no sucedía en ninguna de sus obras seculares.

“La experiencia musical del Beethoven tardío debió sospechar de la unidad entre la subjetividad y la objetividad, lo redondo de los logros sinfónicos, la totalidad a partir del movimiento de todo lo individual, en definitiva, lo que le dio de auténtico a las obras de su periodo intermedio. (...) Se rebela contra lo afirmativo, contra lo que afirma acriticamente el ser en la idea de la sinfonia clásica (...). Él debe haber sentido lo falso en los más altos estándares de la música clásica (...). En este punto, se ha elevado por encima del espíritu burgués, cuya máxima manifestación musical es su propia obra. Algo en su genio, el pozo más profundo, se negó a reconciliar en la imagen lo que no está reconciliado. Musicalmente, esto puede haberse concretado en una creciente sensibilidad al trabajo interrumpido y al principio de implementación. (...) El ajetreo del trabajo temático puede haber sido escuchado por la oreja madura de compositor de Beethoven como si fueran las maquinaciones de los cortesanos en piezas de Schiller, esposas disfrazadas, cofres y cartas robadas. Hay en él, bien entendida la palabra, algo de realista que no se contenta con conflictos dibujados, antítesis manipuladas, que en todo el clasicismo crean la totalidad que debe prevalecer sobre el individuo, pero que en realidad se impone a este como un decreto” (GS 17, 158 y s.).

Sin embargo, es optimista por parte de Adorno mantener esa aseveración de una no culminación del proyecto beethoveniano por culpa de una resistencia al análisis de la *Missa solemnis*, pues fueron muchos otros los factores que quedaron en el aire o, por lo menos, parcialmente esbozados en esas notas fragmentarias que conforman este libro, y sobre los que sus distintas partes y fragmentos no arrojan mucha más luz. La *Missa solemnis* sería solamente una de esas variables (aunque eso sí, una de las más centrales) que se escaparon de la «ecuación» adorniana.

A pesar de esta dificultad y de lo incompleto del proyecto, su libro sobre Beethoven es un valioso tesoro de comprensión analítica y expone un grado de detalle técnico del que carecen otros de sus escritos sobre música tonal. Estas dispersas observaciones sobre todos los géneros que Beethoven trabajó, pueden ayudar a la crítica a poner una «carne analítica» al esqueleto filosófico. Es por ello primordial intentar salvar las dificultades que se presentan y hallan a la hora de enfrentarse a esta fragmentaria monografía, para así poder realizar una lectura provechosa de los distintos fragmentos que la conforman. La única forma de realizar tal lectura es actuar lenta y sistemáticamente, buscando las posibles claves de lectura que Adorno hubiera podido dejar regadas a lo largo de toda su obra. A esta búsqueda se destina el resto de páginas

70

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

70 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

70 / 451

que completan la presente investigación, en la que cada capítulo corresponde a una de esas claves esenciales para la interpretación tanto adorniana de Beethoven como beethoveniana de Adorno.

4. Resumen

Este primer capítulo, que gira en torno a la figura musical de Adorno a lo largo de distintas etapas de su vida, está dividido en dos grandes bloques:

Un primero, que emite un repaso general sobre el currículum filarmónico del pensador, empezando por la influencia que ejerció sobre él el propio ambiente de su hogar, que desde hacía generaciones había mostrado una inclinación musical más allá de lo diletante. Luego se habla de una época que resultaría crucial para el crecimiento y esparcimiento en la esfera de este arte liberal de un joven Adorno: su estancia académica en Viena, donde tendría la oportunidad de codearse con el eje vertebrador de la vanguardia musical del momento: Arnold Schönberg, Alban Berg, Bela Bartók... Hecho que marcaría profunda y definitivamente su pensamiento musicológico, que desde este momento quedó aún más marcado por el signo de lo contemporáneo. Este, además, sería filosóficamente expresado en la siguiente etapa intelectual del pensador, en la cual destacaría su colaboración con el Instituto de Investigación Social, al que, gracias a ello, le supo imprimir una nueva y renovada sensibilidad cultural y política.

Todo ese repaso general de la imagen musical de Adorno no es más que un preámbulo enfocado hacia la apertura del segundo de los grandes bloques de este capítulo, que ya no estaría encauzado hacia una perspectiva holística sino sobre la relación del pensador con el otro protagonista de la presente tesis. Aquel primer bloque general fue elaborado para poder contextualizar más profundamente la gestación y desarrollo del proyecto que alzaría alrededor de la figura de Beethoven, y lo que representaría y pesaría esta sobre su propia psique: como ya se dijo más arriba, una balsa de salvamento para su pensamiento y, al mismo tiempo, una auténtica losa que jamás pudo eliminar de su cabeza. Y en realidad, es esta paradoja lo que marca el ritmo de este segundo bloque, quedando patente ya en la propia estructura del mismo. Este empezaría señalando la importancia del bonense dentro del pensamiento adorniano, además de la datación, temática y aspectos de sus primeros escritos sobre él. Unas primeras investigaciones que lo llevarían hacia la necesidad de plantear y programar un proyecto monográfico sobre la

71

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

71 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

71 / 451

figura del compositor. Luego, el escrito se centra sobre el estado material en el que quedó dicho trabajo, resaltando de ese modo su estado de inacabado y ultimidad. Condiciones centrales para lograr una interpretación orientada a la comprensión y aceptación de lo que podría denominarse como catástrofe; es decir, entendiéndola como un rechazo a lo pulcramente cerrado y concluido. Su bosquejo comprendería una compleja constelación que pondría en juego los distintos estilos de Beethoven con una gran multiplicidad de personalidades provenientes de un sinfín de campos y épocas históricas. Desde compositores contemporáneos como Haydn, hasta anteriores (J. S. Bach, Palestrina), e incluso posteriores (Wagner, Mahler). Desde los filósofos del momento: Kant y Hegel, hasta escritores coetáneos como Hölderlin y Goethe. Todos estos grandes nombres propios y sus obras son dispuestos y atrapados por la compleja y enrevesada red de araña que teje Adorno en torno al alemán. Una red constelativa que únicamente podría ser captada asistiendo al pensamiento del frankfurtiano, pues en él está la pieza para poder descifrar el enigma escondido en este volumen.

72

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

72 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

72 / 451

Capítulo II. Exposición. Claves para una nueva lectura de Beethoven. Filosofía de la música

1. El particular estilo fragmentario de Beethoven. Filosofía de la música.

Un hecho importante a la hora de acercarse a un texto y escrito adorniano, y este texto no es una excepción, es contemplar cómo el filósofo llevaba a cabo su construcción. Pues su filosofía no yacía únicamente en el contenido de los mismos, sino también en la forma de presentarlos. En este factor se puede observar la huella de una αἰσθητική, tomando este vocablo desde su acepción griega por ser el modo en el que se percibe ese contenido.

Conforme a tal ímpetu, desde *Beethoven. Filosofía de la música*, Adorno levantó también una *Musikästhetik* análoga a esa filosofía estética referenciada en el párrafo anterior. Esta, a su vez, partió de una simple sentencia que no hacía otra cosa sino recoger el testigo de dicha polaridad entre forma y contenido. Comentando la sonata para piano, Op. 57, «*Appassionata*» de Beethoven, afirmó que “también tiene un sentido el *modo de estructurar*” (NaS, I, 1, 127). Con tal sentencia, Adorno hace partícipe a esta obra de esa intuición general que poseía todo escrito suyo. Estas palabras no deben ser acotadas únicamente al ámbito musical, sino que también tienen que ser llevadas al de la composición de un texto. Texto que, en el caso de Adorno, está inundado por un espíritu asistemático con el fin de no solo expresar su pensamiento con el lenguaje, sino también gracias a su estilo tortuoso y epistolar. Es ese asistematismo a la hora de escribir el que hace que sus textos se carguen de una tensión que es preciso evaluar, examinar e interpretar desde diferentes perspectivas.

Sin embargo, por otro lado, a la hora de estudiar este monográfico que se pretende diseccionar en esta investigación, debe tenerse en cuenta que este no sigue a rajatabla los designios habituales de la pluma estilística adorniana. Un simple vistazo corrobora tal afirmación. Con él, el lector acostumbrado a la lectura de Adorno notará ciertos cambios en el estilo de presentación del texto. Pero no por esa falta de «*adornidad*» en su Beethoven, su estilo particular y singular debe ser defenestrado y no evaluado ni estudiado analíticamente. Es más, su análisis debería ser el inicio de una investigación que tome a esta obra como objeto de estudio. Con tal fin, se debería meditar

73

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

73 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

73 / 451

profundamente sobre su manera de proceder, empezando por sus diferencias con el estilo adorniano más habitual, pues tras ellas se ocultan sus peculiaridades.

Primero, este no se exhibe, tal y como sucede en *Dialéctica Negativa, Teoría Estética*, etc., como si se tratara de un bloque sólido y granítico en el que los puntos y aparte no son muy habituales, agolpándose, consecuentemente, las ideas unas contra otras en una sucesión casi violenta. Esa deliberada ausencia de una separación entre párrafos causa un imponente torrente de texto que transporta al lector hacia adelante, a través de desconcertantes mutaciones y cambios en su tema y materia prima. Esta agobiante forma de presentar el texto no es la que se halla en *Beethoven. Filosofía de la música*.

Segundo, y aunque tenga mayor similitud con el siguiente estilo, este texto tampoco se presenta de la otra manera habitual en Adorno, y que prácticamente es diametralmente contraria a la expuesta en el párrafo anterior. En este modo de presentar un texto, el filósofo destacaba intencionalmente los espacios en blanco entre los distintos párrafos. Eso lo realizaba con la finalidad de intentar conseguir la sensación de discontinuidad que en Adorno constituye una realidad insoslayable. Este último modo de escribir se observa en *Minima moralia*, un texto «autobiográfico» que es, en realidad, un asalto sobre lo biográfico, sobre lo narrativo, y cuya forma reproduce exactamente su subtítulo (*Reflexiones acerca de la vida dañada*) al componerse por un cúmulo de discontinuos fragmentos que caen como cascadas y agreden al sospechoso «todo», a la unidad ficticia presidida por Hegel, cuya gran síntesis ha despreciado lo individual.

Ambos estilos de escritura llevan a la práctica literaria su pensamiento filosófico, pues dejan a la vista, aunque de forma escondida, esas constelaciones construidas para poder «representar» y hacer visible el carácter esencialmente contradictorio de la realidad que, para él, era en sí misma contradictoria. Con tal imagen contradictoria de la realidad, Adorno quiso señalar que los elementos que la conforman no formaban un todo armonioso. En lugar, pues, de la referencia a la totalidad, el nuevo presupuesto fundamental de la filosofía adorniana era la descomposición en pequeños elementos carentes de toda intención de esa totalidad a la que había que renunciar. Ello implicaba otro modo de pensar que ya no podía referir lo particular a lo universal. Así, la filosofía adorniana surge como una oposición de las tendencias identificadoras del pensamiento y de la sociedad, y rehúsa a cerrarse en un sistema para evitar ser ella misma totalitaria. Así, esta se compondría entonces de momentos abiertos y discontinuos dispuestos en redes y telas de arañas en los que sería difícil hallar los conceptos clave; es decir, el centro de gravedad de sus textos. Normalmente, sus composiciones verbales expresan una idea a

74

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

74 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

74 / 451

través de una secuencia de reveses dialécticos e inversiones, y sus oraciones se desarrollan como temas musicales (en el sentido en que se apartan y vuelven a sí mismos en una espiral de «variaciones beethovenianas»). Debido a ello es complicado leer a Adorno, ya que contiene un incomparable refinamiento y movimientos internos programáticamente complejos, además de su continua insistencia en las contradicciones irresueltas que hacen que su prosa siga siendo permanentemente difícil.

Tal característica hace de él un personaje tardío, del mismo modo en que él mismo describió los últimos trabajos de Beethoven, a los que caracterizó como constitutivamente alienados y alienantes, como catástrofes: difíciles y monumentales trabajos como *Grosse Fuge* y la *Sonata para piano «Hammerklavier», Op. 106* repelen audiencias e intérpretes a partes iguales, ya que su imponente técnica desafía y su inconexo sentido de la continuidad interna no ofrece una línea sencilla de seguir, del mismo modo que sucede en los textos adornianos.

Pero, esta obra analizada aquí (*Beethoven. Filosofía de la música*), a pesar de ser una de sus obras tardía, no posee ninguno de esos dos caracteres que marcan su incendiaria pluma. Así que podría decirse que es su propio «estilo tardío sin estilo tardío». Esto se debe a que en realidad este libro no posee un texto discontinuo, sino más bien fragmentario. Distinguir entre ambos modos de apreciación, entre lo fragmentario y lo discontinuo, hace que se gane claridad a la hora de llevar a cabo un análisis de esta obra, pues enciende una alerta sobre cómo presentarse ante este escrito. Pone sobre aviso de la salvedad que hay que hacer entre las nociones de fragmento y constelación, pues esa forma fragmentaria que tomó el libro no es fruto del trabajo constelativo del autor, ni tampoco producto de su intento por dar una respuesta a esa comprensión de la experiencia de la vida moderna de un modo discontinuo, sino efecto de ser un mero esbozo cuyo trazo final estaba aún lejos de suceder. Es por ello que tales constelaciones no surgen «inmediatamente» de entre las páginas de esta obra, sino que solo lo hacen gracias a la mediación y al relacionarlas con las demás obras adornianas. Constituyendo, además, esa constelación el enigma que encierra tal volumen monográfico y, según Adorno, el medio para interpretar una realidad carente de intención. Y es que, tal como explica Sara Zurletti, a pesar de esa fragmentariedad de *Beethoven. Filosofía de la música*, esta esconde un

75

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

75 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

75 / 451

enigma, su “incompletitud no nos impide aprehender una *enteridad* que, aunque no se pronuncie, está presente de manera inequívoca”⁴².

En *Beethoven. Filosofía de la música* hay poco de ese estilo de Adorno que lo muestra como un virtuoso de la dialéctica, como un compositor de ensayos más que un escritor de obras encorsetadas por lo sistémico. En esta obra, en cambio, pocas veces se da aquel dominio dialéctico del autor. Generalmente, sus páginas son completadas con aforismos, a veces simplemente pequeños motivos que no han sido desarrollados y que, a duras penas, poseen conexión con el resto de ideas circundantes. Tal particularidad elimina la ya escasa fluidez de una lectura adorniana, plagada normalmente de contradicciones no resueltas ni desenredadas. De ahí, la ausencia en esta obra de ese refinamiento a la hora de trabajar esas imágenes dialécticas y la dificultad que surge al intentar descubrir las constelaciones que subyacen en el escrito y, consecuentemente, en el análisis que el autor realiza de la obra de Beethoven, pues estas constelaciones, al constituir normalmente la base de su estilo de escritura y al no estar totalmente trabajadas y dibujadas en esta obra, dificultan la ya de por sí oscura apreciación del enigma.

Esa fragmentariedad producto de la ausencia de desarrollo de las constelaciones conceptuales durante esta obra, dificultan la aprehensión del enigma, pero no así la «belleza» o relevancia de la obra en sí, pues indica muchos de los procesos empleados por Adorno a la hora de constituir un texto; es decir, los procedimientos mentales por los que pasaba su cabeza en el momento de gestar una idea. De hecho, «recientemente», desde el campo de la musicología se han dado cuenta de que, del estudio de los distintos bocetos y borradores que deja un compositor al crear una pieza musical, se puede sonsacar información para entender el proceso creativo y compositivo⁴³.

⁴² Zurletti, S.: “Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno”. Op. Cit. P. 116.

⁴³ Con ello, han manifestado la importancia de estudiar unas fuentes musicales que tradicionalmente han sido vistas como marginales. O, más visualmente, se podría acudir a ejemplos de pinturas y esculturas no concluidas, en las que esté implícita la belleza del proceso de convertir la piedra en arte. Esto mismo es lo que sucede en el grupo escultórico sin acabar localizado en el Castello Sforzesco de Milán y que es conocido como *Piedad de Rondanini*. Este fue realizado por Miguel Ángel y quedó para la posteridad como la última escultura en la que trabajó el italiano. En ella, se encuentra ese rasgo sobre el que se está hablando en este momento: la más que palpable distinción entre partes completamente acabadas (las piernas muestran las finas y contorneadas formas musculares, además de la fragilidad de la piel humana) y otras aún en elaboración (como los rostros, que no son más que meras sombras de lo que es una cara, pero que demuestra la grandiosidad del trabajo realizado: cómo se convierte una vulgar y tosca piedra en la delicadeza de un gesto humano). Precisamente, de esta escultura, Georg Simmel dejó escrito que ya no había “ninguna materia contra la que el alma tenga que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por su propio valor; los fenómenos carecen de cuerpo”. Simmel, G.: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919. P. 159.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Ese procedimiento debería ser exportado hacia el tema filosófico que se está tratando en la presente tesis para así, y al igual que sucede con las obras inacabadas y los bocetos musicales, poder intentar encontrar entre las líneas de *Beethoven. Filosofía de la música* esa intención y esfuerzo del autor por transformar palabras en pensamientos. Sin embargo, obviamente, hay que saber «separar el trigo de la paja», pues en esta fragmentaria obra, muchas son las veces que Adorno parece estar refiriéndose a lo mismo con una variante infinita de formas. Tal hecho da una sensación de enquistamiento, de propensión hacia la trombosis literaria, al ofrecer la imagen de un escrito que no logra seguir avanzando, de un proyecto que aún se encontraba en un momento gestacional en el que el autor todavía pecaba de esa primera medida precautoria que citó en *Minima Moralia* (Cfr. GS 4, 95). En él, los motivos centrales aún no estaban lo suficientemente claros. Solamente alcanzó a darle vueltas a ideas terriblemente fértiles. Con todos esos giros y requiebros mostró numerosas variaciones de aquellas, demostrando palpablemente que aún no era dueño de ellas. Este hecho deja patente que Adorno nunca llegó a captar la idea «clara y distinta» de lo que quería decir acerca de Beethoven o que, por lo menos, no la dejó abiertamente explícita y plasmada en papel, en las numerosas notas que conforman este monográfico.

Así, ese carácter fragmentario que muestra *Beethoven. Filosofía de la música* poco tiene que ver con ese estilo ensayístico que Adorno defendía en *Minima Moralia*, y en su artículo “El ensayo como forma”, entre otros, como la manera de exposición más adecuada para un pensamiento crítico frente a la ortodoxia y la voluntad metódica y sistemática. Por ello, y aunque se trate de una obra asistemática, esta no es asistemáticamente adorniana. Es cierto que en ella Adorno se abstiene a reducirlo todo a un principio y que acentúa lo potencial frente a lo total, pero también lo es que no llega a pensar la realidad discontinuamente, pues para alguien que no fuera el propio Adorno no es posible (o por lo menos no sin un esfuerzo titánico) encontrar unidad a través de las rupturas. Esos breves aforismos son ayudas mnemotécnicas a las ideas que él ya tenía en su cabeza, de las cuales solo quedó una mera sombra en sus escritos.

Esta existencia de las ideas de Adorno sobre Beethoven como una mera huella es lo que obliga a sus analistas a tener que interpretar, entre múltiples posibilidades, cuáles son las opciones más fidedignas para levantar un edificio asistemático y discontinuo que dibuje la figura de Beethoven de una forma constelativa, al mismo tiempo que la relaciona con el aspecto de una alienación social. Es por ello interesante que se tenga en cuenta que la clave de Adorno en su discusión del último Beethoven fuese la alegoría, las metáforas

77

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

77 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

77 / 451

oscuras y gemelas. En la comprensión de la alegoría juega un papel importante la constelación de conceptos tales como mimesis, ratio y mediación, que dibujan su significado desde su posición e interacción. Por eso es complicado extraer un término de esa «red» y mantenerlo en solitario, como si se tratara de una definición estable. De hecho, Adorno se horrorizaría de ver sus conceptos clave dentro de un glosario. En realidad, no habría una acción que fuese más antiadorniana.

Es por todo esto, por tal red constelativa y ese juego de huellas entre las distintas imágenes que permanece oculto en esta monografía, que paradójicamente aunque su obra sobre Beethoven no posea la «esencia» de su estilo ensayístico, sí cumple con características que Adorno citaba como propias de una literatura filosófica crítica (Cfr. GS 11, 10-17), sobre todo las que enfatizan ese ocio de lo infantil en el que se recrea y del que ya se ha hecho constancia, previamente, en esta investigación. En sus cuadernos de notas para este proyecto, son numerosos los párrafos en los que evoca sus vivencias infantiles sobre Beethoven por lo instintivo de aquellas, pues no estaban aún prescritas a una jurisdicción y no pretendían construir los conceptos desde un principio en vista a lograr algo redondo. Con esta abstención de reducirlo todo a un principio y no obedecer al gobierno de la ciencia y de teorías organizadas, Adorno en este monográfico vuelve a insistir, desde su estilo, en la acentuación de la parte sobre el todo; es decir, en lo fragmentario. Al igual que el ensayo (paradigma del estilo asistemático de escritura adorniana), *Beethoven. Filosofía de la música* se yergue contra la filosofía occidental, sosteniendo la dignidad de lo perecedero, lo parcial y lo fragmentario frente a lo eterno, la totalidad y lo verdadero. Ambos piensan discontinuamente, tal y como la realidad es discontinua, y encuentran su unidad a través de las rupturas, no intentando tapanlas (tal y como actúa la obra sistemática). Lo que pasa es que en la monografía de Beethoven esas discontinuidades están rotas, lo que obliga al analista a actuar aún más lenta y tortuosamente, rescatando de entre las entrañas de su pensamiento esas fuerzas gravitacionales que comunican los distintos soles conceptuales que brillan en esa constelación.

Por todo este carácter, es de vital importancia encontrar unas claves de lectura desde las que edificar una interpretación «cohesiva» de la visión adorniana de Beethoven. Estas podrían provenir de los siguientes momentos dentro de tal monografía, que serán divididos en los siguientes apartados:

78

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

78 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

78 / 451

2. Música y lógica conceptual

“Que la filosofía es música,
la máxima” Platón: *Fedón*, 61 a.

Esta particular fragmentariedad que se ha comentado en el apartado anterior, da lugar a un texto que muestra un semblante de aparente inconexión entre los distintos aforismos que lo completan. Ello, además, ocasiona que su lectura se complejice al volverse «desordenada», confusa y poco clara. De ahí que se deba avanzar poco a poco en su interpretación, afianzando los pies a cada paso para no resbalar con ese fondo cenagoso que constituye este ejemplo de obra tardía. Sin embargo, y a pesar de todas esas dificultades, Adorno dejó patentes varias claves para llevar a cabo su ardua interpretación.

El primero de estos axiomas enfocados hacia la aprehensión de esta hermética obra se localiza en el lugar más visible. A medio camino entre la broma sarcástica y el desafío, Adorno propuso el subtítulo de «*Filosofía de la música*». Esta frase cumple la función de hacer de «decálogo» y declara, además, el principio por el que hay que regir su interpretación. Así, en la portada misma, el filósofo formuló una idea relevante que, por su total visibilidad, debería guiar la lectura que se pudiera realizar de esta obra. En dicha sentencia se detecta el objetivo que perseguía el autor con su estudio de Beethoven: la problemática de una unión de dos disciplinas que, salvo en muy contadas ocasiones, no han sido relacionadas profundamente a lo largo de la historia (la filosofía y la música). Y es que, tal como observa Urbaneck, “El punto de fuga común de los fragmentos de Beethoven es la cuestión de la relación entre la filosofía y la música y, por lo tanto, está inseparablemente vinculada con la cuestión del contenido de verdad de la música”⁴⁴.

Con ese subtítulo, Adorno deja claro y explícito que ese libro que iba a destinar a la figura del bonense no iba a mantenerse ajeno a aquel leitmotiv suyo por el cual establecía un paralelismo y polaridad constelativa entre los mundos de la música, el arte y la filosofía. De hecho, entre las páginas de esta inacabada obra, se detectan reflejos, de forma general, de ciertos y enormes significados de la música del bonense, que terminan enraizando en los constructos arquitectónicos de su propio pensamiento.

Y es que, como ya se ha indicado, Adorno constituye uno de esos escasos y extraños intentos de buscar una relación dialéctica entre filosofía y música. Él, más que cualquier otro filósofo, estableció el derecho que poseen las obras musicales (y en general

⁴⁴ Urbaneck, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven – Fragmente*. Op. cit. P. 12

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

las artísticas) a ser tomadas en serio y reconocidas como fuerzas morales y críticas en el desarrollo de una conciencia y sociedad modernas, en un mundo en el que el arte y el dominio estético fueron marginados y sus productos trivializados.

Viniendo de un autor con tales intereses, y dentro de una obra que precisamente versa sobre Beethoven (compositor canónico y «sesudo» por excelencia), la elección de tal subtítulo no puede deberse simplemente al azar. Que lo haya escogido para ser lo primero en lo que se fijan los ojos del lector al tener el libro en las manos, debe indicar su importancia y, con ello, marcar el paradigma a seguir durante su lectura y análisis. En definitiva, su estimación debe llevar hacia la comprensión de lo allí expuesto: la conjunción entre ambos mundos. Una conjunción que es lo que le otorga su novedad, singularidad y potencia al pensamiento adorniano y que, además, logra que sus textos sobre música (al igual que sobre cualquier otro tipo de arte) fuesen a la vez filosóficos. Por ello, uno no debería contemplar este volumen como si se tratara de un mero análisis de una obra que poco tiene que ver con la concepción epistemológica y, más estrictamente, filosófica de Adorno.

Ese subtítulo indica que Adorno no se va a limitar a exponer una crítica sobre la obra de Beethoven, sino que entre sus páginas va a hacer surgir una completa y compleja constelación de ideas y conceptos, una filosofía cuyo tema partirá del aspecto musical, pero que alargará su sombra más allá de esa esfera hasta sobrevolar enigmas enteramente filosóficos. Todo ello para llevar a efecto el lema que se contempla en otra de sus grandes obras tardía: *Teoría Estética*, el cual fue tomado a su vez de una afirmación del filósofo romántico Friedrich Schlegel: “En lo que se denomina filosofía del arte suele faltar una de las dos cosas; o la filosofía o el arte”⁴⁵.

Lo que Adorno pretende es problematizar sobre toda relación conceptual con el fin de mostrar su naturaleza dialéctica y mediata, no directa e inmediata, y así llevar hasta el último término la problemática de ciertos aspectos que la «gran» filosofía tradicional ha interiorizado de tal manera que no se plantea y que ni siquiera es capaz de ver, tal y como por ejemplo sucede con el aparcamiento interior que sufre esta al establecer como ciencias auxiliares o subsidiarias a «subdisciplinas» que trabajan con las mismas herramientas y objetivos que ella, pero que tienen como material de trabajo el arte en general, y la música en concreto.

⁴⁵ Schlegel, F.: *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Op. Cit. P. 28.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

El otorgarle su lugar al concepto musical dentro de la constelación cognoscitiva ideada por Adorno es un tema vital⁴⁶, pues, en general, lleva al cuestionamiento de cómo ha trabajado la razón hasta el momento y, quizás, al establecimiento de un modelo que dé unas directrices o, más bien, que señale el camino por donde se pueda andar de un modo auténticamente dialéctico y negativo.

Pero, en realidad, ¿qué significaría un proyecto de una filosofía de la música? El propio Adorno dio ciertas indicaciones en torno a esta cuestión en una nota que escribió en 1944. En ella dejó patente el profundo significado y las intenciones que pretendía alcanzar en este proyecto: “El trabajo sobre Beethoven debe al mismo tiempo dar a conocer la filosofía de la música, es decir, determinar decisivamente la relación entre la música y la lógica conceptual” (NaS I, 1, 31). El desarrollo de la interpretación de Adorno sobre Beethoven muestra que, como una «filosofía», la interpretación de su música apuntó hacia nada menos que el «contenido de verdad» del fenómeno estético, que necesariamente se refiere al desarrollo discursivo. Precisamente, es esto último lo que hubiera sido la tarea del libro. Y el programa filosófico para poder llevar a cabo una tarea de tal magnitud lo formula Adorno en *Teoría estética*:

“La veracidad de las obras de arte, de las que depende en última instancia su rango, es histórica hasta el fondo. [...] La historia es inmanente a las obras, no es un destino externo, ni una evaluación cambiante. El contenido de verdad se vuelve histórico cuando una conciencia correcta se objeta en la obra” (GS 7, 285).

Casi inmediatamente después, Adorno proporciona una definición de esa «conciencia correcta» a la que se estaba refiriendo, dejando, una vez más, clarificado que, según él, el arte es el único capaz de combinar el diagnóstico crítico con la concreción utópica: se trata de “la conciencia más avanzada de las contradicciones en el horizonte de su posible reconciliación” (GS 7, 285). La objetivación de esta «conciencia correcta», que Beethoven asume, sería la tarea que emprendería esa filosofía de la música que partiría de las obras, expulsando así la tendencia hacia su «contenido de verdad».

⁴⁶ Sin embargo, esta relación dialéctica entre música y filosofía no sería una vía de sentido único, pues a la vez que la música de Beethoven incide en la filosofía adorniana, su concepción filosófica revertiría en la música beethoveniana. Y ello es posible porque una “constelación no es un sistema. No está resuelto, no se absorbe todo en ella, sino que un elemento proyecta su luz sobre otro, y las figuras que los momentos particulares forman juntos son signos precisos y determinados y una escritura legible” (GS 5, 342). Es por ello que habría que bucear entre las agitadas aguas de su interpretación de Beethoven en la búsqueda del propio Adorno.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Sin embargo, esta insistencia adomiana en el arte no significa que razón, arte, verdad... queden todas aplanadas y aplastadas en una única y misma cosa. Todas ellas no son uno y el mismo elemento. Tal conclusión conllevaría un enorme error de concepción. Repetidamente y desde el comienzo, insistió en la convergencia de su «contenido de verdad», pero, al mismo tiempo, sin embargo, recalco que ambas debían ser no idénticas. Ciencia y arte, concepto e imagen, análisis y expresión, filosofía y música, en Adorno, siempre formarían los dos polos de una actividad intelectual que no superaría sus diferencias en una falsa síntesis. Habló continuamente en contra de la tentativa de estetizar la filosofía, pues una filosofía que intentara imitar al arte y que aspirase a convertirse ella misma en una obra de arte se suprimiría a sí misma. Incluso en el mismo libro de Beethoven lo deja totalmente explícito y claro en la siguiente sentencia: “La diferencia entre la música y la filosofía debe ser determinada tanto como la identidad” (NaS, I, 1, 34).

Así, según él, esa «*Philosophie der Musik*» no se alcanzaría por medio de una mera suma de ambas disciplinas. Ni tampoco piensa que habría que colocarse en el otro extremo y transformar la filosofía en una «*Musikästhetik*». Él, más bien, es partícipe de una opinión totalmente contraria. Su giro hacia el arte en general y la música en concreto significaría o implicaría, a su vez, un giro filosófico cuyo objetivo sería la formulación de una noción dialéctica verdadera. Es por ello que la dialéctica negativa de Adorno se haya impregnado de este giro estético de la filosofía y de esos escritos iniciales que Adorno empezó a componer, y que a su vez estaban imbuidos por sus vivencias e intereses musicales. De este modo, su inclinación estético-musical se halla inherente a la idea de una dialéctica negativa y de una filosofía material. Por lo tanto, esta no fue un añadido extrínseco ni un modelo externo que la filosofía debía imitar, pues, para él, debía existir una convergencia real entre la música y la filosofía; es decir, una mediación y no una mera confusión entre ambas. Es por ello que no presentara la mimesis como una facultad extraterritorial a la racionalidad, sino como la consumación de su misma idea.

Consecuentemente, para Adorno sería un error admitir que cada una de esas dimensiones podía identificarse independientemente de la otra, a la que luego serviría de fundamento. Llevar a cabo tal actitud estaría, según él, lejos de resultar una auténtica dialéctica, la cual debe regirse por una relación que fuese negativa. Recuérdese que cuando indicaba que las dos dimensiones de un objeto estético estaban en relación paradójica, este hacía ver que no podían determinarse ni formularse con independencia la una de la otra. Así, la filosofía (lo que se ha vinculado desde sus inicios con la razón y el

82

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

82 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

82 / 451

logos) y la música (un arte que generalmente ha sido visto como poseedor de un carácter inaprensible, por el que ha oscilado continuamente entre la base y el ápex de la pirámide generada por las visiones que jerarquizan las distintas artes) se encontrarían dentro de un juego irresoluble y paradójico entre «lo racional» y «lo mítico».

Es precisamente tal actitud paradójica la que hace que el filósofo se incline por seguir actuando desde la racionalidad y no desde fuera de ella, que buscara dentro de la racionalidad conceptual caminos alternativos al concepto esclerotizado y petrificado que le permitieran hacer frente a la apariencia ilusoria de identidad, pero que a la vez lo aproximaban a la cosa. Su respuesta fue la *mímesis*.

“El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él, en las etapas cambiantes de su autonomía, el sujeto se coloca frente a su otro, separado de él y sin embargo no del todo separado. Su rechazo a las prácticas mágicas, sus antepasados, implica la participación en la racionalidad. Que el arte, algo mimético, sea posible en medio de la racionalidad y utilice sus medios, responde a la pobre irracionalidad del mundo racional, del mundo administrado. (...)

El arte es racionalidad que la critica sin escapar de ella; no es algo prerracional ni irracional”
(GS 7, 85-87).

Adorno aprovecha esta tensión para especificar la verdad sobre el mundo, la cual no podría ser captada si no se llevara a cabo ese rechazo de la dicotomía entre ciencia y arte o, si se prefiere, filosofía y música; es decir, si se resolviera tal ecuación con una amputación y mutilación de una de ellas.

Todo esto es lo que se observa y contempla en este fragmentario monográfico, todo ello gracias a dos personalidades canónicas dentro de cada una de esas dos esferas de la acción humana: Beethoven del lado de la música y Hegel del de la filosofía.

3. Más allá del hecho psicológico de Beethoven. Claves para un acercamiento social (no psicológico) a Beethoven

Avanzando en la lectura del libro, el siguiente paso sería dirigir la atención al índice de la obra. Tal movimiento hace que sean ya visibles ciertos aspectos hacia los que apunta el análisis adomiano, pues en él se presentan ciertos leitmotiv y la esencia para su entendimiento.

Sin embargo, por otro lado, también tendrían que mantenerse ciertas salvedades frente a este índice que presenta el volumen de *Beethoven. Filosofía de la música*, pues,

83

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

83 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

83 / 451

tal y como advierte Tiedemann, este no está organizado siguiendo un orden cronológico de los distintos fragmentos, ya que haber realizado algo así hubiera sido totalmente perjudicial para la ya complicada comprensión y asimilación de las ideas allí expresadas. En vez de tal desarrollo cronológico, él optó por darle a todas esas fragmentarias ideas un «orden» interno propio, aunque sin pretender que ese hubiese sido el empleado por Adorno:

“La ordenación propuesta de los fragmentos adornianos sobre Beethoven no pretende en modo alguno reconstruir aquello que el autor no pudo realizar y que en consecuencia se perdió para siempre; más bien, se esfuerza en unificar el caleidoscopio de lo existente para enfatizar la lógica oculta detrás de la cronología” (NaS, I, 1, 13).

Así que la mera presentación del texto se encuentra ya sesgada e interpretada por una mano que no es la de Adorno, la cual tradujo todos esos aforismos adornianos y los estructuró en un cuerpo íntegro, que aparenta globalidad donde no la hay. Sin embargo, no por ello hay que desdeñar los esfuerzos de Tiedemann en presentar el texto.

Si se analizan esos puntos que constituyen el índice de esta obra, se puede empezar a comprender por qué Adorno buscó establecer esa conjunción entre filosofía y música en un trabajo sobre Beethoven. Todos esos grandes epígrafes en los que se divide el índice (aunque su organización no haya sido elaborada por el frankfurtiano) dibujan, aproximada y esquemáticamente, cómo vio el filósofo al genio alemán.

Tras la nota del editor, este volumen se abre con “Preludio”. En él, Tiedemann escogió los fragmentos de Adorno donde se planteaba los objetivos y el cariz general que debía portar su estudio beethoveniano, todo ello con la finalidad de querer resaltar las diferencias que iba a tomar este con respecto a los análisis ya existentes sobre la música de Beethoven. Estas, a su vez, partirían del contenido auténticamente dialéctico que pretendía ofrecer Adorno.

El capítulo II lleva el título de “Música y concepto”. Con tal título, Tiedemann está realizando una referencia directa a esa filosofía de la música que quiere elaborar Adorno con este volumen. Con él, el editor se afana en señalar la relación entre la música y la lógica conceptual que quería indicar Adorno en este proyecto. Por ello y para abrir este capítulo, eligió comenzar a exponer ya ese vínculo que el filósofo había hallado entre la música de Beethoven y la filosofía de Hegel en torno al todo, al *Weltgeist*. Es decir, mostrando esa dialéctica entre la parte y el todo, por la que lo singular se presenta como banal, mientras que se mantiene una prioridad absoluta del todo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

El capítulo III se reproduce bajo la cabecera de “Sociedad”. En él, Tiedemann reúne los distintos párrafos, muchos de ellos llenos de indicaciones acerca de literatura, que Adorno enfocó hacia la formación del carácter burgués en la música de Beethoven, aspecto que localiza en ciertos matices como la fungibilidad de las ideas musicales, la austeridad del material, la idea de trabajo mecánico dentro de sus piezas en las que cada elemento posee su función determinada, la idea de desarrollo temático que pone a la concepción del trabajo sobre otros parámetros... Además, Tiedemann eligió un extracto de *Introducción a la sociología de la música* como colofón y final del capítulo, un extracto que lleva su propio y esclarecedor título de “Sobre la mediación entre música y sociedad”.

Tiedemann enfoca el siguiente capítulo, el IV, en torno a la tonalidad, dándole ese homónimo título al mismo. En esos párrafos que componen este capítulo, la tonalidad beethoveniana es presentada como el lenguaje musical que habla la burguesía, además de ser introducida a través de un vínculo con la totalidad. Según Adorno, en su música, el bonense exprimió el secreto de ambas, que vendrían parcamente explicado por medio de una serie de características que se pueden sonsacar de los aforismos adornianos: en la tonalidad reposa el absoluto, este es justamente la tonalidad; entonces, todo cabe bajo esta; que además funcionaría como el sistema idealista en Beethoven, es decir, esta debería ser entendida como una idea de la razón en sentido kantiano... Por todo ello, Adorno apoya la obligación de mantener, en torno a ella, un espíritu crítico que no la vea como lo natural sino como un producto histórico, producido y mediado.

En el capítulo V, que Tiedemann titula “Forma y reconstrucción de la forma”, el editor recopila distintos aforismos que se circunscriben alrededor de la forma musical y de su concepción dialéctica con el contenido. También profundiza en cuestiones en torno a la autonomía y la heteronomía, lo tradicional y la espontaneidad, y, por supuesto, en torno a la relación existente entre lo subjetivo y lo objetivo.

En el capítulo VI, que Tiedemann titula “Crítica”, presenta aforismos adornianos que se prestan a levantar una detracción a Beethoven y a su clasicismo heroico. Sus sospechas se reúnen sobre todo en torno a su poder sobre la naturaleza, y su autoexclusión de ella al poder autodeterminarse. Para Adorno, todo lo oscuro que hay en Beethoven está relacionado con ello, con este lado kantiano del compositor.

En el capítulo VII, y bajo la cabecera de “Fase temprana y «clásica»”, se recoge una gran cantidad de escritos que se centran en relacionar la música de Beethoven con la filosofía de Hegel, sobre todo en su intención de contemplar la forma sonata como lucha

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y *dynamis*. El momento dialéctico de la intranquilidad. Es en este capítulo, además, el momento crucial que aprovecha y elige Tiedemann para compartir la teoría adorniana de una distinción de tipos respecto al tiempo, lo que Adorno llamó el tipo intensivo y el extensivo.

El capítulo VIII, muy en relación con el anterior y bajo el rótulo de *Vers une analyse des symphonies*, se encamina precisamente hacia ese estudio del sinfonismo beethoveniano que dicta su título. En él se recogen los bocetos que el filósofo dejó escrito en torno al estudio musical de distintos movimientos de las sinfonías nº 3-9, además de dos extractos de otras obras suyas que tratan esta temática.

El capítulo IX, constituye la primera parte del estudio adorniano sobre el estilo tardío, de hecho, su título es “Estilo tardío (I)”. Este se abre con el artículo que dio el pistoletazo de salida a las pesquisas de Adorno alrededor de Beethoven. Fue lo primero que se atrevió a escribir sobre el compositor, “El estilo tardío de Beethoven”. Un ensayo que, a pesar de su precocidad, muestra ya un alto grado de sesudez que lo convierte en una fuente fundamental para lograr aprehender la visión adorniana sobre este estilo beethoveniano, caracterizado por su amplia y profunda fragmentariedad.

El capítulo X, sigue aún enclavado, cronológicamente, en este estilo tardío, pero para comentar ciertas obras que, en realidad, se alejan de él. De ahí ese título que le dio Tiedemann en referencia a cómo Adorno las recopiló en un estilo no homogéneo, “Obra tardía sin estilo tardío”. Sin embargo, en realidad, el capítulo solo ahonda en una de esas obras, la *Missa solemnis*. A esta pieza, el filósofo le dedicó un artículo cuyo objetivo era apuntar el porqué de que su proyecto sobre Beethoven no hubiera sido satisfactoriamente concluido hasta el momento. Este es el grueso de texto que compone a este décimo capítulo del monográfico, “La obra capital enajenada. Sobre la *Missa solemnis*”, publicado previamente en el recopilatorio de escritos musicales *Moments musicaux*.

El capítulo XI es la segunda parte de aquel IX que analizaba el estilo tardío. Aquí vuelve a profundizar en ese aspecto de Beethoven, pero poniendo, entre otros matices, en relación la austeridad tardobeethoveniana con la muerte, y presentando la fractura existente en su última música en torno a la polifonía y la monodía.

Para el último capítulo de esta obra, Tiedemann escogió un título que parece sacado de *Dialéctica de la Ilustración*, “Humanidad y desmitologización”. Este quizás sea el momento más hermético y crítico del monográfico. En él lo humano, la humanidad, lo ctónico, lo espiritual, el mana, el mito, lo demoníaco... es puesto en un esquema dialéctico que tiene como fondo de telón la música beethoveniana. “Beethoven

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y la doctrina de la Cábala según la cual el mal nació del exceso de poder divino” (NaS, I, 1, 254).

Todos estos epígrafes utilizados por Tiedemann cumplen varias funciones. Por un lado, apuntan hacia ciertos leitmotiv que resuenan en el pensamiento adorniano (negación como propulsor, dialéctica entre parte/todo, autonomía/heteronomía, sujeto/objeto, la importancia del factor crítico, la mentira de la totalidad...); y por otro, dividen la producción beethoveniana en tres estilos diferenciados, aunque a su vez entrelazados dialécticamente por medio de la crítica y la negatividad: el temprano, el intermedio y el tardío, al que le dedica tres capítulos enteros de los doce que componen la obra.

Sin embargo, por muy relevante e interesante que sea esta reestructuración de los materiales realizada por Tiedemann, en la presente investigación se ha optado por un esquema diferente para la reconstrucción y análisis filosófico-musical de esos fragmentos que constituyen *Beethoven. Filosofía de la música*. La motivación de esta nueva «reestructuración» de las ideas presentadas en este monográfico que Adorno proyectó dedicarle a Beethoven es darle voz a este último. A pesar de que la reformulación de Tiedemann parte de un elemento fundamental como es el análisis del material dejado por Adorno (de sus cientos de notas y fragmentos desde los que le da forma al cuerpo de ese libro en que quedó constituida esta obra), este se olvidó de otro elemento primordial: el material y la obra musical legada por el propio Beethoven, el cual también debería guiar las interpretaciones realizadas acerca de esta monografía que trata sobre sus composiciones y su música.

Es por ello que aquí, en la presente investigación, y para llevar a cabo y dar con esos puntos clave en la interpretación adorniana de Beethoven, se haya partido del material, del objeto a analizar; es decir, tanto de las obras de Beethoven como de las de Adorno. Con esta postura se quiere hacer justicia a la actitud adorniana frente a los estudios estéticos, pues referencia su consideración de que en los análisis debía primar lo objetivo, lo que vendría a ser el material. En este caso particular, la obra, las notas musicales, y no así las teorías psicológicas contra las que arremetió tanto en *Teoría Estética* como en *Beethoven. Filosofía de la música*. De hecho, son numerosos los comentarios de Adorno que muestran interés por una aproximación estética a las obras y un desdén por las biografías. En ellos, evidencia el retardo existente en la teoría de la interpretación musical en lo que es el desciframiento de los caracteres sociales de la

87

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

87 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

87 / 451

composición. Este retardo se debe al haber basado las interpretaciones en teorías únicamente psicológicas y biográficas, un error del que el propio filósofo se hace eco:

“La opinión habitual [sobre las obras tardías] es que son productos de una expresión implacable de la subjetividad, o más bien de una «personalidad», que, por el hecho de expresarse a sí misma, rompe la redondez de la forma, cambia la armonía por la disonancia de su sufrimiento (...); de hecho, en el caso de discusiones sobre el último Beethoven la referencia a la biografía y al destino rara vez falta. (...)

Inadecuación de este punto de vista” (NaS, I, 1, 180).

Por ello, sostiene la necesidad de superar que el análisis armónico y la musicología oficial se limite únicamente a la ilustración del hecho biográfico y psicológico del compositor, aislando entonces el objeto musical de la realidad a través de una fisionomía de los tipos de expresión musical.

“El escepticismo contra las enseñanzas antropológicas de las invariantes recomienda la teoría psicoanalítica. Pero esta es más productiva psicológica que estéticamente. Para el psicoanálisis, las obras de arte son esencialmente consideradas como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los materiales (...) Debe desenmascarse lo filisteo (...) de las obras relevantes, a menudo ramas de la moda biográfica, que están presentando como neuróticos a los artistas cuya obra objeta la negatividad del presente sin censura” (GS 7, 19).

En contra de este punto de vista biográfico, Adorno enarboló uno basado en el análisis de las obras mismas, pues para él es lo único que podría ayudar en la revisión de las interpretaciones acerca del estilo tardío. Es por ello que haya que dirigirse directamente al material musical, y dentro de él, a aquellos elementos con los que anteriormente había representado la potencia de aquella subjetividad intermedia.

“Resulta que [la inadecuación del punto de vista biográfico] se evidencia tan pronto uno atiende a la composición en lugar del origen psicológico. Pues hay que reconocerla por su ley formal (...).

Únicamente, el análisis técnico de las obras en cuestión es lo que podría ayudar a revisar la concepción del estilo tardío” (NaS, I, 1, 180 y s.).

Curiosamente, además, estos comentarios a favor de tener en el punto de mira a lo material, en este caso la música, son afines a la propia forma en que Beethoven veía su vida, pues para él la composición fue su mayor preocupación, tal y como se puede leer en

88

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

88 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

88 / 451

una frase que le escribió a Wegeler en una carta datada el 29 de junio de 1800: "Yo vivo enteramente en mi música"⁴⁷.

Otra de las claves para aprehender el mensaje enviado por Adorno en esta monografía es la de: no separarse del material emitido por Beethoven. Es decir, cumplir y seguir la máxima de toda interpretación de cualquier músico, filósofo, escritor... realizada por el frankfurtiano: sus análisis siempre parten de la producción intelectual, no de sus vivencias. Sus análisis siempre surgen de los materiales producidos de primera mano; es decir, desde una filosofía, una música o una poesía. En definitiva, la edifica desde la obra misma, que tiene que ser puesta bajo la lupa del análisis, y Beethoven no fue ninguna excepción de tal programa de acción. Es por ello que aquí se intente tener en cuenta la producción beethoveniana a la hora de ofrecer las claves para interpretar esa monografía que Adorno proyectó dedicarle, y no se le deje mudo por darle voz únicamente al frankfurtiano.

Asimismo, y una vez hablado sobre cuál debe ser el objetivo hacia el que el investigador que se interese por esta monografía adorniana enfoque su ojo crítico (tanto los materiales de Adorno como los de Beethoven), habría que tenerse en cuenta también la naturaleza de esos análisis, todo ello con la finalidad de no desvirtuar lo que en realidad constituía el hablar sobre música para él. Para ello, en primer lugar, tendría que observarse de qué se componían estos.

Si uno se acerca a tales análisis comprobará que aquellos estaban compuestos por la estructura, los problemas estructurales y, finalmente, la escucha estructural. Pero por estructura no hay que entender una mera agrupación de partes musicales de acuerdo a un esquema formal tradicional, sino más bien lo que existe bajo ese esquema formal. Así, de esta manera, la estructura incorporaría también (y este es uno de los muchos factores interesantes de los análisis adornianos) aspectos extramusicales tales como el contexto histórico y social⁴⁸. Él emplea tal término para distinguir esa escucha de una atomista,

⁴⁷ *Beethoven's letters. 1790-1826. From the collection of Dr. Ludwig Nohl. Volumen I. P. 25*

⁴⁸ De ese carácter extramusical que aporta la música, Adorno habló en su obra conjunta con Eisler *Composición para el cine*, en la que en su capítulo III "El cine y el nuevo material musical" afirmaron que ciertos principios estructurales "permiten elegir siempre con precisión los medios requeridos por una circunstancia particular en un momento determinado" (GS 15, 40 y s.), al igual que también existen otros recursos musicales que expresarían lo contrario o algo diferente a lo que representa el aspecto visual de una escena.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

cuyo carácter dominante sería la pasividad y ausencia de una capacidad subjetiva⁴⁹; en cambio, una escucha estructural exige y requiere que el oyente establezca conexiones, jugando el rol de organizador. Entonces, con estructural se refiere a la capacidad de detectar conexiones presentes en una composición cuya disposición interna está estrictamente hilvanada y configurada.

De esta idoneidad y conexión con lo social (con el aspecto crítico de la música y no con el seguir inmortalizando la apariencia) o con una escena cualquiera de una película de cine, se intuye que, para Adorno, el análisis musical fue mucho más que la mera descripción de un hecho que se quedaba específicamente localizado en el aspecto musical y en el mundo de lo acústico. Según él, en el análisis habría más de lo que propiamente marca el hecho musical. Y, precisamente, es ese ir más allá del material propiamente musical de una pieza lo que le dio la posibilidad a Adorno de enfatizar, desde tal material, el contenido de verdad en una obra de arte. Este, el contenido de verdad en la obra de arte, en este sentido, vendría dictaminado por el grado de elementos históricos ocultos que son revelados en ella.

En todo este juego social que constituye la composición de una obra, y que debe ser desentrañado por los análisis de la misma (y adelantando lo que se estudia en el apartado «IV.2. Sujeto/Objeto en el lenguaje tardobeethoveniano»), se logra observar cómo, por su lado, ningún contenido social de la música es válido sin una concreción estética, que es el proceso en que la composición de un sujeto se materializa al escoger el material musical o la técnica a utilizar. Tal como ocurre en cualquier proceso artístico, escoger el material musical es un asunto significativo en el que Adorno encontró la relación dialéctica entre el sujeto y el objeto. Esta significación del material es tan fundamental que marca lo profundamente «social» que es la música, tanto en su función como en su esencia⁵⁰. Por lo tanto, al hablar de «material» no se estaría simplemente

⁴⁹ «El comportamiento atomístico, siempre el más difundido, sin duda con el que especula la música ligera y que esta cultiva, va más allá de un goce sensual, paladeador (...). Cualquiera que escuche atomísticamente no es capaz de percibir la música como algo espiritual". (GS 17, 297)

⁵⁰ Para hacer más visible esta idea, únicamente habría que pensar en las notas musicales: estas, que no son neutras, forman el «material» de la música; un material que, a su vez, es histórico y muestra estructuras sociales. Por ejemplo, el emplear las seis notas del hexacordo, las ocho de la escala diatónica, las doce de la dodecafonía... conlleva todo un ideario que va más allá del factor sonoro, físicamente hablando; conlleva todo un entramado de interrelaciones. El término «material» indica, por lo tanto, las particularidades históricas, tanto de las notas como de las relaciones entre ellas, pues el hombre siempre les otorga una relación. Concretamente, y acerca de este respecto, Adorno dejó escrito en su artículo "Reacción y progreso":
"El escenario de un progreso en el arte no es proporcionado por sus obras individuales, sino por su material. Pues este material no está, como los doce semitonos con sus connotaciones prescritas físicamente, dado de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

refiriendo a las notas físicas, por ejemplo, sino que se incluiría también el momento histórico, entre otros aspectos extramusicales.

“La segunda naturaleza del sistema tonal es una ilusión evocada históricamente. (...)

La música no conoce la ley natural, y es por eso que toda la psicología musical es tan cuestionable. (...) El material en sí es espíritu sedimentado, algo socialmente realizado a través de la conciencia del hombre” (GS, 12, 20 y 39).

Por tanto, existe una tendencia en el material que condiciona (o debería condicionar) la composición. Lo que quiere decir esto es que el utilizar o no ciertos recursos significa un factor que es extramusical e histórico. Para Adorno, todas las características específicas del material eran indicaciones del proceso histórico, lo que le llevó a considerar la técnica como un tipo de material, enfatizando por tanto la correlación entre técnica y sociedad. Para él, la interrelación entre música y lo extramusical se volvió evidente, y en la tecnología y en el arte se encarnaría el estado social de las fuerzas productivas de una época.

Entonces, el material no sería el resultado de una elección arbitraria, sino de una acción intencional que sucedía en una situación social particular. De ahí que, según él, el material musical se encuentre siempre precompuesto y que incluya capas de sedimentada subjetividad realizadas por compositores del pasado que pasan a ser descongeladas y utilizadas por los del presente. Pues, dado el hecho de que las obras están compuestas por notas (que son un material que posee por sí una significación, indican una particularidad histórica), entonces las obras también están condicionadas históricamente. Bajo estos términos, el «material» sería parecido al «espíritu del mundo» (*Weltgeist*) de Hegel, algo que se ha objetivado, que ha evolucionado desde su comienzo subjetivo (como creación individual y particular) hasta su objetividad como material anónimo. “Como remota subjetividad ya olvidada tiene este espíritu objetivo del material sus propias leyes de movimiento” (GS 12, 39).

En tales relaciones y conexiones estaría contenida toda la historia de la música. Por ello, este concepto de material que enarbola Adorno (el cual tiende a subsumir aspectos históricos y sociales) se separa de cualquier noción puramente física. Entonces, en realidad, se estaría ante un concepto estético más que artístico, que se mueve entre lo filosófico y lo productivo. De esa forma lo presenta por ejemplo en *Teoría Estética*, obra en la que el material sería aquello que se le ofrece al artista para que, estableciendo

manera naturalmente inmutable y siempre idénticos. Más bien, la historia se ha sedimentado en las figuras en las que él se enfrenta al compositor” (GS 17, 133).

91

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

91 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

conexiones, llegue a los modos de proceder más desarrollados en relación con el todo. La mediación del artista con sus condiciones técnicas, históricas, temporales y culturales, así como su dominio del material en orden a la constitución de relaciones o estructuras evolucionadas, hacen del material algo más que un simple dato, más que un mero objeto. El material es instrumento del artista y solo gracias a su acción y mediación este podrá llegar a alcanzar plenitud como obra de arte. Así, para Adorno el material no es solo una simple realidad natural, sino una transida de historia, mediada por toda la tradición artística que la apoya y desde la que se proyecta.

Este hecho es lo que hace que las obras musicales contengan, según Adorno, una «verdad social», una esencia social que por medio de un análisis y una escucha estructural podría ser descubierta. Por ello, sería tremendamente eficaz, además de inevitable, la lectura de *Beethoven. Filosofía de la música* desde ese plano sociológico que enunciaba Adorno, para quien la composición de la música no era una actividad privada, sino social. Es decir, habría que tener la intención de encontrar el enigma social que se ocultaba tras el empleo de ciertas técnicas, formas, herramientas... por parte de Beethoven.

Este es el motivo de por qué Adorno no estaba de acuerdo con la interpretación comúnmente aceptada que identificaba la obra de Beethoven como productos de una subjetividad o una personalidad que se proclamaba rigurosamente a sí misma, y que por eso precisamente tales analistas tenían que recurrir a la biografía para explicar sus razones personales. Al contrario, Adorno elevó su música desde un plano psicológico a uno social. La sociedad se «repite» (pero no como reflejo, sino más bien como refracción) en la gran música: transfigurada, criticada y reconciliada. La mediación subjetiva, el elemento social de la composición individual y el esquema de comportamiento que le hacen trabajar de una forma y no de otra, consisten en que el sujeto compositivo constituye un momento de las fuerzas productivas de lo social.

Esta perspectiva social de la música que puede ser estudiada a través de unos análisis y escuchas estructurales, toma una especial relevancia en la visión adorniana de Beethoven, pues este según el filósofo toma distintas posturas que en realidad se hallan contrapuestas. Tal contraposición interestilística, más lo explicado hasta el momento de esta musicología social ideada por Adorno, daría lugar a que la elección por parte de él de ciertas técnicas o recursos musicales en momentos específicos conllevarse un significado específico. Dependiendo del mensaje que este quisiera enviar, la naturaleza de tales significaciones sería diferente en cada uno de sus estilos (de los que se empezará

92

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

92 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

92 / 451

a hablar en breve): mientras que en la obra intermedia se establecería como símbolo, en el tardío tal relación sería alegórica, por poner un ejemplo general.

Proceder de forma contraria a este análisis estructural que contempla el hecho extramusical propuesto por Adorno es, para él, un error que se ha repetido reiteradamente y que ha dado lugar a insistentes malinterpretaciones que se han ido reproduciendo continuamente en la literatura sobre Beethoven. “Solo el análisis técnico de las obras en cuestión podría ayudar a la revisión de la concepción sobre [Beethoven]” (NaS, I, 1, 181). De ahí que durante el presente escrito se insista en visualizar las consideraciones adornianas desde ejemplos musicales de Beethoven, «*complementando*» así, en la medida de las posibilidades, ese proyecto que nunca llegó a culminar. Se partiría de esta manera desde los materiales dejados por la pluma de ambos y no únicamente de la de Adorno, tal y como realizó Tiedemann en su reconfiguración de la estructura de los fragmentos adornianos.

Hasta aquí se ha hablado de qué hay que realizar: partir del material, de lo que es la propia obra musical. Pero poco se ha dicho de cómo hay que realizar dicha acción. Para solventar tal falta, habría que adentrarse ya en el propio texto del cuerpo del trabajo, en el que (ya al comienzo) se encuentra una sentencia esclarecedora para este momento. La frase que eligió Tiedemann para abrir este escrito puede aportar luz a dicha cuestión: “Reconstruir tal y como escuché a Beethoven de niño” (NaS, I, 1, 21). En ella se puede leer, aunque eso sí de manera un tanto enigmática y hermética, el tipo de actuación que hay que llevar a cabo. Esta cita continúa sumando razones hacia un acercamiento a Beethoven a través de su obra, de su música, del material que dejó tras de sí. Además, esta también indica la importancia que toma aquí la escucha como brújula del pensamiento. Según ella, la reconstrucción de la figura de Beethoven debe realizarse desde el oído, pues es a partir de él desde donde Adorno se planteó construir el presente análisis filo-musicológico. De ahí la importancia de esa visión que el filósofo poseía de sí mismo como un pensador “acostumbrado a pensar con las orejas” (GS 10.1, 11). Es más, no sería excesivamente atrevido el afirmar que de entre todas sus obras, *Beethoven. Filosofía de la música* hubiera sido en la que este «autorretrato» se encontrara más patente y vivo, pues son múltiples los fragmentos y las ocasiones en las que Adorno evocó la importancia que desde la niñez tuvo el oído para él.

Una concepción de la escucha como la adorniana implicaría que esta fuera, en primer lugar, un acto crítico en sí. La escucha, para que pudiera ajustarse a las funciones

93

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

93 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

93 / 451

del arte establecidas por Adorno, debía de presentarse con unas características totalmente renovadas. En una actividad como la que él planteaba ya no tendría cabida el plantarse ante la obra con un arrobamiento digno del sentimentalismo romántico, ni con la mera búsqueda de un entretenimiento momentáneo o el coleccionismo del melómano que únicamente puede participar de la cultura por medio de su posesión material. Al contrario, de lo que estaría hablando el frankfurtiano es de una escucha de la música como un arte en el que su auténtica función fuera reflexionar sobre lo falso de la sociedad y mostrar la cosa más allá del velo de su fachada; es decir, levantar el telón y contemplar cómo corren y se mueven urgentemente los trabajadores en las bambalinas, profiriéndose órdenes unos a otros en un caos reinante que, exclusivamente, culmina con el aplauso y vítores de un público ajeno a ello.

Adorno para referenciar ese tipo de audición absolutamente adecuado por el que él aboga, utilizó el término de «escucha estructural».

“El comportamiento plenamente adecuado podría describirse como una escucha estructural. Su horizonte es la lógica musical concreta: uno entiende lo que se percibe en su necesidad, por lo demás nunca literal-causal. El lugar de esta lógica es la tecnología; a aquel que piensa junto con su oído, los elementos individuales de lo que se escucha suelen estar inmediatamente presentes como elementos técnicos, y en categorías técnicas se revela esencialmente el contexto de significado” (GS 14, 182)

Con tal término él se refería a la actividad realizada por el «propio experto», quien “Sería el oyente plenamente consciente, que tiende a no perderse nada y que al mismo tiempo es responsable en cada momento de lo que se escucha. (...) Aunque sigue espontáneamente el curso de una música intrincada, escucha sus momentos sucesivos: instantes pasados, presentes y futuros juntos de tal manera que cristaliza un contexto pleno de significado. También diseccionan los enredos de lo simultáneo, es decir, la armonía y la polifonía simultáneas” (GS 14, 182)

Una acción como tal solo sería posible llevando a cabo una escucha responsable. Realizar eso conllevaría una reinterpretación de esta actividad que ha caído en una pasividad enfermiza, cómplice de una alienante sociedad que inserta en su mecanismo todo producto artístico que no se posiciona como antítesis en una relación dialéctica y problematice la codeterminación entre lo extra-artístico y lo propiamente artístico.

Pero los efectos de llevar a cabo esta tarea de una escucha estructural son más profundos. Tal modo de escucha debería llevar a una deconstrucción de lo que ha sido la labor filosófica. Hasta la actualidad, la filosofía que se ha planteado desde la tradición ha tenido a la palabra como piedra de toque sobre la que levantar su edificio conceptual. Este

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

factor ha ocasionado que la voz fuese lo central, como si Adán siguiese dándole nombres a las distintas bestias para tener potestad sobre ellas. Además, ese predominio que se ha tenido a lo largo de la historia de la voz también conllevó ese énfasis por una razón instrumental, la cual tiende a querer ver en lo externo el reflejo de lo que señala y a pasar a lo otro por el principio de la identidad haciéndolo igual, lo mismo. Pero paradójicamente ese predominio de la voz ha dejado «mudo» al sujeto y, consecuentemente, también lo ha dejado «sordo», tal y como señala el propio Adorno: “Si ya nadie puede hablar, seguramente ya nadie puede escuchar” (GS 14, 15).

En cambio, frente a estas filosofías del *verbum*, frente a estas filosofías tradicionales, el inclinarse por una estética de la escucha podría conllevar una transformación de la razón, una que debería partir de la afirmación de lo otro, una atención a lo que «no soy». Con esta transformación de la razón en una que parta de argumentos musicales, de eso que Eugenio Trías llamaría *gnosis sensorial*, comenzaría una tarea que la filosofía ha postergado durante demasiado tiempo: la atención a la escucha musical, tarea de índole filosófica de especial relevancia para el filósofo en cuanto filósofo. Una tarea que, además, conecta con una exigencia de corregir el radicalismo del giro lingüístico por medio de una especie de contra-giro musical que sea capaz de dar expresión a ese misterioso vínculo entre música y filosofía. Pero un estudio sobre todo eso sobrepasa los objetivos planteados en la presente tesis. Sin embargo, es interesante abrir una línea de investigación desde aquí que se oriente en un futuro hacia dichos derroteros.

4. La noción de estilo

Si hay algo que resulte fundamental y resalte entre todo lo dicho hasta el momento y que, a su vez, pueda constituir de base para la edificación de la imagen de Beethoven ideada por Adorno, eso es: la noción de «estilo»⁵¹ (*Stil*) y la enunciación de la existencia de unos distintivos que dependen de la época compositiva del maestro. Esta concepción adorniana de Beethoven establece la distinción compositiva entre ciertos momentos de la vida artística del compositor que, sin pretender ser original (pues tal idea ha sido

⁵¹ El estilo atañe a cómo es la melodía, la textura, el ritmo, la dinámica, la armonía, el timbre, la instrumentación, el fraseo, etc.; es decir, a las características formales.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

secundada por un gran número de autores tanto anteriores como posteriores a Adorno) sí que presenta algunas variantes interesantes.

Para referirse a estos cambios, el filósofo se remitió (acertando cronológicamente) al término «estilo», un concepto abstracto que en el siglo XX se generalizó en la historiografía musical debido a la influencia de H. Riemann y G. Adler, cuyo artículo “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, publicado en 1885 en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, constituye el punto de partida de una musicología con expectativas científicas. Este concepto procedente de las artes visuales introdujo la posibilidad de discutir y comparar obras de una manera «objetiva»⁵², convirtiéndose en el principal eje estructurante de las historias de la música y posibilitando que estas se centrasen en el estudio de las obras mismas (de ahí la pertinencia de su empleo por parte de Adorno, para quien lo central del análisis era partir del material, que se encuentra encarnado en la obra). El conocimiento del estilo ahonda en el conocimiento de una obra y de sus particularidades, tal como se intuye por las siguientes palabras de Meyer: “El análisis crítico intenta comprender y explicar qué es idiosincrático en una composición concreta: ¿en qué medida es diferente esta pieza de todas las demás, incluso de aquellas del mismo estilo y de aquellas del mismo género?”⁵³.

A partir de ese momento inicial encabezado por Adler, este concepto de estilo se ha establecido como la base de la mayor parte de las historias generales de la música, de los volúmenes dedicados a la historia de un período determinado, así como de los estudios sobre géneros musicales específicos y de monografías sobre compositores. La mayoría de los historiadores del estilo se han marcado como tarea describir el estilo de un compositor, una época o una pieza concreta (dónde estaban las modulaciones, los acordes alterados, los cambios de textura...). Consecuentemente, sobre él ha reposado buena parte del proceso de transformación de la musicología en disciplina científica, pues es lo que posibilitó que se pudiese aplicar a la historia de la música los criterios de cientificidad característicos del positivismo al permitir cumplir dos principios: el establecimiento de hechos relevantes y la elaboración de leyes.

⁵² “El estilo se infiltra en la obra de arte con algo así como un espíritu objetivo; él es quien ha sacado a la luz los momentos de especificación, ya que para su propia realización exige algo específico” (GS 7, 307).

⁵³ Meyer, L. B.: *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley, L. A.: University of California Press, 1973. P. 6.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguilár
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Además, y tal como señala Dahlhaus, la historia del estilo se estableció en la musicología de principios del siglo XX como reacción a la práctica anticuaria de acumular montañas indigestas de datos, y como reacción al principio de explicación de las obras que recurre a las biografías de los compositores tan típicas en el Romanticismo⁵⁴, así que también se reveló contra esa visión psicológica de la música ante la que se plantaría la mirada acusadora de Adorno. El término de estilo, y el fundamentar una historia de la música alrededor suyo, jugó (y aún juega) un papel primordial en el intento de escribir una historia de la música cuyo sujeto fuera la propia música y no únicamente las contingencias biográficas o sociales. Consecuentemente, la historia de los estilos ha sido muy útil, al proporcionar un lenguaje para estudiar las obras individuales en términos musicales, y al mismo tiempo para comparar y valorar críticamente las obras. Además, permite diferenciar periodos, escuelas, variantes nacionales, regionales e incluso individuales. Todo ello puede ser de gran ayuda para la datación, clasificación y catalogación de la obra musical. De ahí el empleo llevado a cabo por Adorno.

Sin embargo, alrededor de tal concepto también se han establecido serias discusiones centradas a estudiar el estilo de un modo crítico, ya que en torno a él han surgido problemas relacionados con la dificultad de consagrar una periodización coherente con su uso como elemento unificador. Esto ha sido así ya que una historia de los estilos ha mostrado profundas limitaciones. Por ejemplo, al reducirse, como suele ser el caso, a un estricto formalismo, una de sus peores consecuencias es que se minimizan o anulan cuestiones tan importantes como el significado o la función de la música. Las mayores críticas a esta manera de hacer historia han incidido precisamente sobre estos silencios. Los críticos caen sobre la mayoría de las historias del estilo porque estas plantean argumentos inmanentistas; es decir, por sostener que un estilo evoluciona o genera otro por sí mismo, con independencia de la historia cultural, social o económica. Algunos autores del estilo no se atreven a este tipo de afirmaciones explícitas, y en sus libros de historia de la música incluyen largas introducciones sobre el contexto histórico. Sin embargo, luego pasan a describir los estilos musicales sin establecer ninguna relación entre lo primero y lo segundo, no mostrando entonces una imagen dialéctica.

Seguramente esta última característica fuera la causante de que Adorno fuese (a pesar de emplear dicho término) una de las voces críticas que se alzó ante tal concepción. Su crítica estaba motivada por la pretensión de inculcarle al estilo un mayor factor

⁵⁴ Cfr. Dahlhaus, C.: *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge: University Press, 1983. P. 17

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

dialéctico que el que se le habían dado hasta ese entonces. Se plantó frente a una perspectiva que lo contemplara de forma unilateralmente objetiva. De ahí su afirmación de que “se llama[ra] estilo a las convenciones en el estado de su equilibrio, aun inestable, con el sujeto” (GS 7, 305).

Motivado por ello, detectó y señaló las dificultades que surgen alrededor de dicha terminología. Con dicho fin, trabajó tales problemáticas en varios apartados de sus obras sobre estética, entre las que destacan sus libros *Sin imagen directriz. Parva aesthetica* y, obviamente, *Teoría Estética*. En esta última, analizó y centró varios párrafos en torno a su manera de concebirlo, llegando a describirlo y calificarlo de liquidado⁵⁵. Es más, según él, es en las obras de mayor calidad donde se representa de forma más palpable y con mayor precisión ese escenario de la liquidación del estilo, que su estilo siempre ha luchado contra él; es decir, que “el estilo mismo es la unidad entre estilo y sus suspensiones” (GS 7, 307). Con tal fuerza, denunció y atacó la concepción de esta idea como una mera regularidad y unidad estética, postura a la que incluso llegó a tildar de fantasía romántica.

Tal ofensiva siempre estuvo motivada desde un plano social, pues dicha unidad del estilo recorre un camino ajeno al de la obra de arte auténtica: la oscura experiencia de los dominados. Al contrario, en tal concepción se expresa la diferente estructura de la violencia social. Este, por su empleo como una fuerza generalizadora y simplificadora, consecuentemente, fue convertido por el arte en un término excesivamente cerrado y afirmativo, en un mero hechizo o ilusión de paz. En otro agente más de la apariencia. En promesa, en ideología. En ello se centra el motivo que adujo Adorno para llevar a cabo la deconstrucción de tal idea, e ir más allá de las nociones excesivamente limitadas con las que había trabajado la historia del arte. Tal declaración de principios es la piedra

⁵⁵ Idea que puede ser clarificada gracias a la siguiente afirmación realizada en *Dialéctica de la Ilustración*: “Los grandes artistas nunca fueron los que encarnaron el estilo más ininterrumpido y perfecto, sino aquellos que incluyeron en su trabajo el estilo como una dificultad frente a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras, la expresión ganó la fuerza sin la cual la existencia fluiría inadvertida. Incluso las que se llaman clásicos, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas que eran diferentes del estilo que encarnan” (GS 3, 151). Otro ejemplo perfecto de tal problemática y «liquidación» podría ser justamente su concepción por estilos de la producción compositiva beethoveniana. En ella, las fronteras entre esos distintos períodos se van difuminando. En ciertas obras, el filósofo detecta anticipaciones o, por el contrario, rememoraciones o reminiscencias de lo pasado. Sin embargo, sobre este tema se volverá en el siguiente apartado, donde se pretende desgranar pormenorizadamente la naturaleza general e interna de la periodización de la obra de Beethoven realizada por Adorno.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

fundacional para la «renovación» de tal concepto, atrayéndolo hacia un estado dinámico y no estático ni muerto.

En todos los párrafos de esas obras que el autor le dedicó a la noción de «estilo», se capta su profunda preocupación por la comprensión del concepto. Tal inquietud le llevó a no rehuir ni renunciar en sus análisis a dicha idea (ni tampoco a la de “género”). Sin embargo, como ya se ha indicado anteriormente, sí mantuvo una visión crítica sobre tal terminología, la cual ya estaba en declive por aquellos años. Siempre alimentó una perspectiva crítica sobre dicho concepto, aunque nunca renunciando a él (tal y como se observará, en breve, en su análisis beethoveniano, el cual lo sigue manteniendo, pero no de una forma cerrada).

Al no rehuir de este término y contemplarlo de un modo crítico, Adorno estaba reivindicando que toda obra de arte tuviera que representar el estilo al mismo tiempo que suspenderlo. Esto es así porque las suspensiones del estilo que se dan dentro de una obra de arte forman también parte del propio estilo.

La resistencia de Adorno a negar tal concepto de estilo debe ser entendida por su significación estético-social. El problema de fondo que subyace en toda esta discusión acerca del estilo es la problemática de las relaciones del artista con la sociedad y su obra, una temática que se erige como central tanto en su monografía de Beethoven como en el resto de sus obras de corte estético o más «profundamente» filosófico. Es por ello que dentro de los cánones adornianos, este concepto de «estilo» tenga que ser entendido siempre más en una significación estético social que en una individual, pues la existencia de rasgos individuales en las obras no dice nada de su autonomía. En torno a este escenario y una vez más, el filósofo pone en juego un esquema dialéctico cuyo fundamento es la relación inquebrantable entre el compositor y la sociedad; es decir, el sujeto y el *Zeitgeist*. De ahí que, en *Sin imagen directriz*, denuncie como causa de las carencias en las ciencias del arte la insistencia por deducir el concepto de «estilo» y de «época» en abstracto, a partir únicamente del espíritu de una época (*Zeitgeist*). Frente a esta posición, exige que en el análisis de los estilos se incluyan componentes tecnológicos de racionalidad estética que permitan romper la unilateralidad de tal concepto histórico-espiritual autárquico del arte y situarse en el ámbito de la inmanencia de la obra, pues el estilo es producido por la obra y se constituye en contacto con ella:

“La calidad estética es el resultado de la demanda específica de la estructura individual de cada obra y de la unidad general del estilo al que pertenecen. La canalización a través del

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

estilo, las sendas abiertas que se siguen sin demasiado esfuerzo, se confunden con la cosa en sí, con la realización de su objetividad específica. Apenas se ha agotado el gran arte en la concordancia de la obra individual con su estilo. El estilo también es producido por la obra individual, pues se constituye en el contacto con ella. La razón de esto es que incluso en el pasado, las formaciones más importantes son aquellas en las que el sujeto y su expresión no están precisamente en esa unidad indiscutible con el todo, que la docilidad estilística sugiere” (GS 10.1, 294).

En estas palabras se detecta el rasgo dialéctico que posee el producir una obra de arte, una dialéctica que es entablada entre lo subjetivo y lo objetivo, y que genera un concepto de «estilo» al que no se doblega el sujeto, pues para generarse este se necesita de la obra y de la labor del sujeto. Por ello, intentar romper con tal dialéctica al querer generar un concepto congelado y, por ende, estéril por su consecuente vaciamiento, generaría un cuerpo de herramientas pútridas y estancadas a las cuales dirigirse como quien compra fruta en un supermercado; es decir, mirando su color, palpando su textura o dándole golpecitos para detectar su momentánea idoneidad:

“El movimiento histórico ha separado a la razón dominante, como un fin en sí mismo, de su objeto, como si se tratara de una mera cuestión de la razón. Ella erosionó la idea de objetividad y verdad, que ella misma había formulado por primera vez. (...) La congelada antítesis de sujeto y objeto, sin embargo, continúa en una actitud que imagina normas abstractas, separadas y objetivadas, como si fueran arenques que cuelgan del techo, y que los hambrientos intentan alcanzar” (GS 10.1, 296).

Adorno, en el párrafo titulado “El concepto de estilo” y contenido en *Teoría Estética*, vuelve a analizar este término para terminar estableciendo esta relación entre las convenciones y el sujeto. Una relación en la que se da una liberación de los estilos por parte del sujeto estético. En esas breves páginas, se refiere al concepto de estilo desde dos sentidos diferenciados:

Por un lado, habla de un cierto «estilo» producido por la tensión en la conformación de la obra; es decir, de un concepto atribuible a la obra individual. El «estilo» aplicado a una pieza artística.

Pero, por otro lado, habla de un «estilo» entendido como un concepto atribuible a la obra individual, de marcado carácter subjetivo, atribuible al artista y equivalente a «tono», como forma peculiar de un artista de organizar los materiales de la obra (*Cfr.* GS 7, 307 y s.). Es decir, la idea de «estilo» aplicada a un artista individual.

100

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

100 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

100 / 451

Concretamente, cuando se lleva tal problemática a la imagen que Adorno ideó sobre Beethoven, se debe aplicar el concepto de «estilo» en esta segunda y última acepción. Ello para cuestionarse acerca de cuál es ese «tono» que caracteriza a su forma de organizar los materiales empleados. Recuérdese que para Adorno los grandes artistas nunca fueron los que encarnaron el estilo de una forma ininterrumpida y perfecta, sino de un modo liquidado.

Al acercarse al cómputo completo de la obra de Beethoven, se detectan en ella «tonos» diferenciados y contrapuestos entre sí. A partir de ellos, el filósofo estableció la tradicional tripartición en su producción. De este modo, en este aspecto no se mostró entonces excesivamente original. Es más, la mayor parte de la bibliografía donde se aborda la actividad creativa de Beethoven utiliza este esquema tripartito correspondiente a cada una de las fases temporales en que puede ser dividida⁵⁶. Tal tripartición fue sugerida por primera vez en Francia por un autor anónimo en 1818 (aún en vida el compositor) y ha sido reproducida, con serias variantes y casi sin pausa, por la gran mayoría de intérpretes de su obra, incluido, por supuesto, el propio Adorno.

Sin embargo, y a pesar de la popularidad que ha alcanzado tal propuesta de una tripartición del estilo en la producción beethoveniana, esta no ha sido unánime, habiéndole salido también algunos detractores a lo largo de los años. Entre estos se podría destacar la figura de Liszt, quien entendía que la producción de Beethoven podía ser dividida únicamente en dos fases: una primera «de juventud», durante la cual se basó en los modelos de compositores anteriores a él para la elaboración de sus propias obras, y una segunda fase caracterizada por la invención de nuevos medios de expresión que le condujeron al nacimiento de un nuevo estilo musical.

A pesar de estas críticas casi puntuales, han proliferado las reformulaciones de la teoría tripartita del estilo beethoveniano en numerosos trabajos posteriores e incluso actuales, siendo el estudio de Adorno una de ellas. Pero, el filósofo se llega a distanciar de muchas de estas gracias a haber basado su diferenciación interestilística en razones genuinamente musicales, y no únicamente biográficas y/o psicológicas. Este enfoque musical que le da a su estudio estilístico del bonense, es el que le otorga tal capacidad de reformulación del tradicional análisis tripartito. Este sucede, sobre todo, en los momentos

⁵⁶ Se usó por ejemplo en varios estudios sobre el compositor publicados durante los treinta años posteriores a su muerte: la biografía de Johann Aloys Schlosser publicada en 1828, la voz «Beethoven» redactada por Fétis para su *Biographie universelle des musiciens* (1837), la biografía de Anton Schindler publicada en 1840, el estudio de Wilhelm von Lenz titulado *Beethoven et ses trois styles* (1852) y *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (1857) de Alexander Dmitriyevich Ulibishev.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

en los que el filósofo habla de obras pertenecientes a lo que él denominó «*tercer estilo sin tercer estilo*», o cuando indica la existencia de una anticipación del estilo tardío en las últimas obras del periodo medio y de una transición al período intermedio. Con esos subperíodos preparatorios o de transición, en cierto sentido, Adorno está «anticipando» (aunque de forma somera y poco sintética) esa esquematización que llevaron a cabo Joseph Kerman y Alan Tyson en la sección “11. The ‘three periods’” perteneciente a la entrada «Beethoven» de *The new Grove Dictionary of music and musicians*, quienes sí llegaron a establecer taxonómicamente la existencia de estilos conductores a las siguientes grandes fases compositivas. Además, en esta entrada se consideran nuevos aspectos que no podían ser contemplados por Adorno, ya que los estudios sobre Beethoven dieron un vuelco tras la década de los 60' del siglo XX; es decir, tras la muerte del filósofo.

Pero lo que Adorno sí pudo vislumbrar en la tripartición que enunció del estilo beethoveniano fue esa introducción de anticipaciones⁵⁷ que se nombraron en el anterior párrafo, y con ello una secuenciación en la producción musical no tan sesgada, dicotómica y taxativa. Es más, gracias a ella, en su formulación se vislumbra ese posicionamiento dialéctico-crítico que tomó el filósofo a la hora de formular la naturaleza del concepto de «estilo», cuyo fundamento se encontraba en una relación inquebrantable entre el compositor y la sociedad, el sujeto y el *Zeitgeist*, de los cuales quedaba impregnada la propia obra, pero no como un mero reflejo supeditado a aquella, sino como parte constituyente del todo, que es como es gracias a ella.

Como consecuencia de esa mirada crítica que Adorno emprendió sobre el término de «estilo», surgió un esquema asistemático en el que la sucesión y consecución de estilos es difícilmente dibujada con límites y fronteras cronológicamente fijas. Adorno parece establecerse como una semilla de la crítica que germinará contra ese reduccionismo de un esquema tripartito decimonónico sobre la obra de Beethoven que se ha mantenido generalizadamente hasta la actualidad, pero cada vez con menos vitalidad. Tales revisiones, como la de Adorno, le han introducido algunos elementos que han ido abriendo nuevas perspectivas. Concretamente, estas primeras semillas de una lucha adorniana contra tal reduccionismo se detectan en ciertos pasajes de esta monografía, como por ejemplo, los momentos en los que el filósofo intenta catalogar obras del «*tercer estilo sin tercer estilo*», o en los que localiza el secreto del estilo tardío (lo que él llama

⁵⁷ Como, por ejemplo, cuando Adorno habla de una aparición cada vez más contundente del elemento romántico al final del primer periodo. (Cfr. NaS I, I, 125).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

la «extensiva» temporalidad) en ciertos trabajos que él denomina período «*intermedio tardío*», o incluso también en las graduaciones que realiza al hablar del estilo tardío de Beethoven.

Todo ello es señal de que Adorno no pretendía crear esa noción de «estilo» en abstracto, sino con un fuerte apego a lo material y al análisis de las propias obras, de cuyas páginas siempre estaba ansioso por desentrañar anticipaciones de aspectos futuros y/o reminiscencias o «retrocesos» en el tiempo que señalaban hacia características pasadas. Como ya se ha indicado, para realizar esa tripartición beethoveniana, Adorno partió únicamente de la obra y no de los hechos biográficos del compositor, demostrando, una vez más, la importancia de lo material frente a lo psicológico.

Con tal método y herramientas, estableció una visión crítico-dialéctica de la distinción entre los estilos beethovenianos. El que Adorno haya establecido una relación de tal naturaleza (crítico-dialéctica) entre los distintos estilos beethovenianos significa que cada una de esas etapas contiguas no puede ser comprendida sin el estudio de la otra. Esto es así ya que ambas se encuentran relacionadas, pero no de forma positiva, sino desde la negación, pues, según él, el segundo estilo de Beethoven simbolizó todo aquello que él criticó posteriormente: la deuda con el pensamiento totalizador de Hegel. Este es el motivo de la importancia del estudio de los cambios acaecidos entre los estilos individuales del compositor, siendo más que probable “que constituya el núcleo de toda su «teoría sobre Beethoven»”⁵⁸.

Los datos más relevantes para intentar reconstruir tal tripartición de la labor artística de Beethoven son los que, sobre todo, se pueden leer en tres de los capítulos ubicados en *Beethoven. Filosofía de la música*: “Fase temprana y «clásica»”, “Estilo tardío (I)” y “Obra tardía sin estilo tardío”. Si bien, en ellos el filósofo no llega a esquematizar sus resultados, sin embargo, un lector atento puede detectar ciertas pautas que podrían mapearse al centrarse en algunos puntos de referencia cronológica (a riesgo, eso sí, de caer en el reduccionismo del que quería escapar Adorno, y de limitar la riqueza de su aporte). Nótese además que las fechas que se aportan en cada uno de los estilos o subestilos son en realidad meramente orientativas para que resulte más sencilla la comprensión de la temporalización:

⁵⁸ Urbaneck, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemässen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven-Fragmente*. Op. Cit. P. 132.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

a) Estilo temprano de Beethoven (1782⁵⁹ - c.1802):

Adorno habla de un primer estilo temprano de formación en Beethoven. Este comenzaría en Bonn y se prolongaría hasta los primeros años que pasa este en Viena desde 1793, en los que tiene que empezar a familiarizarse con el estilo vienense y, un poco más tarde, a experimentar con sus propios recursos para afirmar su propia individualidad dentro de él. Así, este sería un estilo que no tendría muchas diferencias al de sus contemporáneos. Pero en este momento, al hablar de contemporáneos no habría que pensar tanto en Haydn y Mozart como en Hummel, Weber y en las últimas obras de Clementi. No hay que olvidar que Beethoven empezó su educación musical en Bonn, una ciudad menos avanzada que Viena, y que, por lo tanto y durante esta época, este no podía haber tenido acceso ni conocimiento de las obras de Haydn y Mozart pertenecientes al esplendor del estilo clásico. Sería más bien al final de esta etapa, cuando se trasladara a Viena, cuando Beethoven estuviera cada vez más cerca de las formas y proporciones de ellos dos⁶⁰.

Todo este periodo estaría dominado por un estilo que se podría denominar como de formación. Sin embargo, y como ya se ha indicado, para Adorno los diferentes estilos del maestro (incluido este primerizo) no se presentan de una forma uniforme. En cada uno de sus tres periodos no existe una homogeneidad acabada y cerrada. Es por ello que, en este momento y en ciertas obras (siguiendo las indicaciones de Adorno), empiecen a verse algunas proyecciones que señalan hacia la siguiente fase: el estilo intermedio. De esta época y acerca de este aspecto de una existencia de premoniciones musicales en ciertas obras (y, por lo tanto, de un principio de difumina en esa barrera existente entre estilos), es interesante traer a colación la opinión del filósofo sobre la *Sonata para violín n.º2, Op. 12 n.º2*, compuesta entre 1797 y 1798. Concretamente, en su primer movimiento (y aún más particularmente, en el desarrollo del primer tema a partir de un motivo de dos notas), el filósofo detectó un indicio de la economía del Beethoven intermedio, existiendo así un vaticinio de lo que estaría por venir: su estilo intermedio. Sin embargo, sobre los otros movimientos de la pieza, el 2º y el 3º, indicó que le “gustaría remontarlos a piezas más viejas pertenecientes a la juventud de Beethoven, tal vez de Bonn, y todo ello por un cierto carácter primitivo en su composición y escritura” (NaS, I, 1, 132).

⁵⁹ Fecha de publicación de su primera obra, *Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler* (WoO. 63).

⁶⁰ Cfr. Rosen, Ch.: *El estilo clásico*. Op. Cit. P. 436.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Este ejemplo pone sobre aviso al analista de que la situación entre los distintos estilos beethovenianos es aún más compleja si cabe, pues tal heterogeneidad existente en medio de ellos no era únicamente entre las distintas piezas, sino también entre momentos puntuales de una misma obra.

Otra obra interesante a la que se refiere Adorno para observar esos límites difusos que existen en ciertos momentos de una misma pieza es la *Sonata para violín nº3, Op. 12 nº3*, compuesta en 1798 y cuyos primer y tercer movimientos (respectivamente, *Allegro con spirito* y *Rondo*) son incluidos por el filósofo en el catálogo de las obras maestras de Beethoven, y no solamente entre las de su primer período. Pero, por contra, el segundo movimiento lo enclava en un tipo que ya era familiar para el compositor desde que era más joven (Cfr. NaS I, 1, 132 y s.).

Sin embargo, y a pesar de todos estos (y demás) augurios que Adorno fue encontrando en momentos puntuales de ciertas piezas de este primer estilo, y cuya prehistoria puede ser datada a partir de 1797, él no teorizó el final de esta fase temprana (de este primer estilo) hasta que no observó que surgió con una mayor fuerza lo que él denominó el «elemento romántico» (Cfr. NaS I, 1, 125). De este modo, el filósofo señaló que ese factor iría ganando cada vez más presencia en sus obras siguientes. Concretamente, él lo detectó en la *Sonata para violín nº5, en Fa Mayor «Primavera», Op. 24*, publicada en 1801, en la *Sonata para piano nº 14, en do# menor «Quasi una fantasia», Op. 27, nº 2*, popularmente conocida como «Claro de luna», compuesta en 1801 y publicada en 1802 y en el *largo* de la *Sinfonía nº2 en Re Mayor, Op. 36*, escrita entre 1801 y 1802. Así, se puede observar cómo Adorno detectó que Beethoven, entre 1800 y 1802, produjo muy rápidamente varias piezas con un carácter cada vez más experimental que deben ser vistas, retrospectivamente, como una transición hacia el siguiente período: el intermedio.

b.1) Estilo intermedio de Beethoven (c. 1802 - c. 1810):

Tal y como observa Zurletti (siguiendo el análisis de Adorno), el estilo intermedio de Beethoven señala hacia el logro

“de la concisión, del sentido de la proporción, de la capacidad de gestionar las tensiones a gran escala que antes de él sólo había pertenecido a la producción madura de Haydn, y a Mozart. (...) [Además, también] adquiere una dimensión más personal de la composición, dicha maduración coincide con la adquisición por parte de Beethoven de la sensibilidad hacia

105

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

105 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

las tensiones y las proporciones en que se encuentra la especificidad del estilo clásico de los predecesores⁶¹.

Como se puede observar en la anterior cita, unos de los rasgos más definidores de este estilo beethoveniano es la capacidad del compositor de gestionar las tensiones que surgen en una obra musical, las cuales terminan enclavadas en un todo armónico. Es por ello que esta música del Beethoven intermedio sea un ejemplo de arte afirmativo, y que Adorno la haya considerado como el paradigma de la música burguesa y el trasunto musical del idealismo y concretamente del sistema filosófico de Hegel. De este modo, vio a Beethoven como un compositor de la más alta autoridad, comparable en violencia a la filosofía de Hegel.

“Para el arte subjetivo de Beethoven era constitutiva la forma completamente dinámica de la forma sonata y, por lo tanto, el estilo tardo-absolutista del clasicismo vienés, que solo surgió a través de Beethoven, quien lo compuso” (GS 7, 307).

En este estilo beethoveniano, Adorno vería una música compuesta bajo los designios e ideales que ponen en marcha al pensamiento burgués, basado en una dinámica controlada por lo subjetivo.

De este modo, para Adorno, la transición que se da en Beethoven desde el primer al segundo estilo aparece por medio de un elemento «subjetivo-romántico» y su sojuzgamiento mediante la objetivación. Para él un ejemplo paradigmático de obra que plantea tal acción sería la *Sonata para piano en re menor, Op. 31 nº2*, conocida como «*la Tempestad*» y compuesta entre 1802 y 1803. En ella fue donde Beethoven comenzó a ampliar desde su subjetividad los límites de la tradicional sonata para piano, y donde empezó a captar ese «elemento romántico» como claro determinante dentro de una pieza.

Sin embargo, este estilo «reflejo» del pensamiento subjetivo-burgués, y tal como sucedió con el anterior, tampoco se mostró totalmente homogéneo a lo largo de toda su etapa. Dentro de la datación en la que se constituye, Adorno volvió a detectar en ciertos momentos puntuales de algunas piezas un presagio del estilo tardío; es decir, vaticinios de lo que iba a significar su próximo estilo compositivo, lo que denominó «Estilo intermedio tardío» (*späte Mittelperiode*) (Cfr. NaS I, I, 134). Un ejemplo de estas anticipaciones estilísticas sería el *Cuarteto de cuerda nº10 «las arpas», Op. 74*, publicado

⁶¹ Zurletti, S.: “Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno”. Op. Cit. P. 118.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

en 1809 (Cfr. NaS I, 1, 126). De esta pieza, Adorno llega a indicar que, incluso, un pasaje de su movimiento lento cita un Arioso posterior, perteneciente a su etapa tardía⁶².

b.2) Estilo intermedio tardío de Beethoven (c. 1810 - c. 1816):

Adorno realizó un enorme esfuerzo para entender la transición que sucedió entre el trabajo intermedio y el tardío (una necesidad interna para su análisis beethoveniano). Para ello, buscó ciertas señas características en sus obras intermedias que no concordasen con ese estilo propiamente dicho, pero que, en cambio, sí mostraran alguna filiación con el tardío. Tales características chocantes y no correspondientes con el período intermedio (pero que empiezan a ser vistas en ciertas obras de este estilo) son percibidas por Adorno como anticipaciones y síntomas tempranos de crisis. Esto lo hizo él así con el objetivo puesto en querer ser capaz de demostrar que la transición al trabajo tardío de Beethoven se había dado como una autocrítica. Adorno, de este modo (llevando a cabo sobre esa música un diagnóstico de escasez, radicalización y concentración), estableció conscientemente varias problemáticas: una en torno a la aceptación de una distorsión teleológica extrema del panorama general, y otra en torno a la pérdida de continuidad de ciertas características estilísticas. Así, en lugar de basar su estudio en la continuidad estilística, con la que se captaría la unidad subterránea de la Obra, Adorno se basó en la ruptura de esa continuidad o, para decirlo con mayor precisión, en una envolvente dialéctica críticamente motivada por los problemas y las contradicciones.

Esto motivó que el filósofo, poco después de la publicación de su ensayo sobre el estilo tardío, se involucrara y adentrara en estas obras del período intermedio de Beethoven, buscando los primeros rastros que preceden al estilo tardío. Uno de esos múltiples ejemplos que nombró (y que es bastante temprano), lo ofreció ya en una nota perteneciente al período de la posguerra: en ella, quiso reconocer el secreto de la descomposición del estilo tardío en el tema nuevo que aparece en la sección de Desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía nº3 *Eroica* (Cfr. NaS I, 1, 105). Sin embargo, esta interpretación idiosincrásica del tema nuevo del Desarrollo de la *Eroica* es solo uno de los muchos ejemplos que dio el filósofo. De todos esos ejemplos que ofreció, Adorno se

⁶² Tiedemann afirma que puede que Adorno se esté refiriendo al *Arioso dolente* del tercer movimiento de la *Sonata para piano en La Mayor, Op. 110*, aunque no se atreve a afirmarlo completamente (Cfr. NaS I, 1, 207).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

planteó una pregunta: ¿sería la *Séptima sinfonía en La Mayor, Op. 92*, escrita en 1811 pero culminada en 1812, la obra principal de este período intermedio-tardío? (Cfr. NaS I, 1, 134).

Él no llegó a responder tal cuestión, pero en cambio sí expuso prolijamente dos representantes de este período: la *Sonata para violín nº10 en Sol Mayor, Op. 96*, escrita en 1812 pero publicada en 1816 y el *Trío para piano violín y violonchelo «Archiduque» en Sib Mayor, Op. 97*, completada en 1811. Así, cronológicamente (y aunque se encuentren antelaciones anteriores, como esa que se nombró de la *Eroica*, que es de 1803), Adorno marcaría ese «límite» entre épocas (intermedia y tardía) en esos años iniciales de la segunda década del siglo XIX. Detectó que fue en ese momento cuando Beethoven le dio un pequeño giro más sistematizado a su estilo compositivo. Ello lo hizo para ofrecer una primera alternativa a la forma y conceptos que manejan piezas como la *Eroica*, la *Quinta Sinfonía* o la *Appassionata*. Aunque recuérdese que todos estos «límites» nunca deberían ser vistos como completamente cerrados, pues hacer eso sería contemplar a Beethoven de una forma limitada e insuficiente.

De los análisis realizados por Adorno sobre esas piezas que resaltó del estilo intermedio-tardío, se pueden extraer ciertas características que cumplen las obras de este subperíodo:

Primero, estos trabajos exponen el retrato de un tipo de temporalidad diferente a la que se daba en el estilo intermedio, el «tipo intensivo» (el tiempo sinfónico). Esta distinción tipológica del tiempo es parte de un descubrimiento que Adorno realizó, y que él mismo dejó escrita por primera vez alrededor de 1940. En esas notas, asumió la existencia de otra temporalidad, el «tipo extensivo». La diferencia entre estos dos tipos esconde una verdadera filosofía del tiempo musical, una contraposición a la que dedicó un espacio considerable en esa colección de notas que completan su fragmentario y póstumo monográfico. En esta teoría, se basa en esos dos modos de dominio compositivo del tiempo para contraponer las dos posturas estilísticas que adopta Beethoven entre lo intermedio y lo tardío:

- El «tipo intensivo». Es percibido en el estilo heroico-clásico de Beethoven, y apunta y aspira a la contracción del tiempo. Este tiempo intensivo era lineal, dinámico y teleológico, entonces, propio de la marcha triunfal del

108

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

108 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

progreso que caracterizó a su obra intermedia. En él, el desarrollo temático del motivo y las ideas de una obra son lo que impulsa continuamente hacia adelante, a la vez que contraen la extensión temporal. Esto hace que todo culmine en dominación, que los puntos temporales acaben dominados por la progresión. “Su técnica domina largos lapsos temporales con el diferencial de tiempo, el motivo, ya no llena tanto como comprime el tiempo⁶³ al tiempo no lo deja pasar, sino que lo subyuga” (GS 18, 51).

- o El «tipo extensivo». Es el tipo de temporalidad que Adorno detecta en esta etapa intermedio-tardía, y que resulta ser un contratipo del anterior. Es por ello que en él, al contrario que pasaba antes, el tiempo sea liberado. Las características generales que el filósofo dejó escritas sobre este tipo fueron que:

Paradójicamente, por un lado, afirmó que este tenía un parecido externo a la experiencia romántica de la forma (sobre todo a la schubertiana), pero, por el otro, sostuvo que en realidad esta era muy distinta de aquella. Esto significa que ya no se va a asistir a aquella relación dinámica con el tiempo que tenía lugar en el tipo intensivo, ahora esta relación sería de naturaleza geométrica. Esa pérdida del dinamismo conlleva, además, que haya una reducción de ese avance progresivo hacia un *telos*, y que, consecuentemente, ahora ya casi no exista la mediación. Esto se refleja además en que en esta obra intermedio-tardía todos los caracteres están mucho más separados entre sí. Así, es en estas obras intermedio-tardías donde empiezan a emerger esas fracturas tan propias de lo que será su futuro estilo tardío, pero sin llegar al nivel que estas alcanzan en aquel.

Sin embargo, y a pesar de ese perfil fragmentado de este subestilo, Adorno no rehúye de la idea de que en tales obras exista una unidad (aunque no llegó a discernir su naturaleza).

Frente a ese dominio del tiempo que representaba el anterior tipo, este extensivo representa una abdicación ante él, favoreciendo así lapsos temporales muy grandes. El tipo extensivo representa un proceso de

⁶³ “los primeros movimientos de la Quinta sinfonía y de la Séptima, así como de la Appassionata: los muchos de cientos compases de esta parecen uno solo, lo mismo que siete años en una montaña de cuento de hadas un día” (GS 18, 52).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

desintegración y una renuncia del dominio sinfónico del tiempo. Tal y como ve que sucede por ejemplo en el *Trío para piano violín y violonchelo «Archiduque» en Sib Mayor, Op. 97*, en el que ve al tiempo libre y sin apenas mediación.

Sin embargo, hay que tener siempre en cuenta que esos límites que establece Adorno nunca son inmóviles, es por ello que por un lado vea anticipaciones de este tipo intensivo, y por el otro que el tardío también se mueva en base de esa temporalidad.

Ejemplos de lo primero, de esas anticipaciones, son detectadas en momentos de una obra tan relativamente temprana como es la *Sinfonía n.º 6 en Fa mayor, Op. 68*, también conocida como «*Sinfonía Pastoral*». Concretamente, en la Coda de su último movimiento (cc. 225 y ss.):

“primero el do grave, el grado VI, pero sobre todo el acorde de novena sobre fa, muy raro en Beethoven con esta forma. Pero entonces - como a menudo las erupciones en Beethoven - el pasaje se vuelve aún más magnífico en la retrospectiva del *diminuendo*. Con Beethoven, el presente crea en la forma el pasado” (NaS I, 1, 165).

Y sobre lo segundo (que el estilo tardío también se mueva en base de esta temporalidad), él mismo lo deja escrito en una nota de 1940: que este es el tipo temporal que percibe en el estilo tardío. En ella indica que este es el causante del perfil de descomposición y fracturación que posee su último trabajo (Cfr. NaS I, 1, 136).

Sin embargo, al mismo tiempo, Adorno deja claro que aún tenía dificultades que superar en torno a tales conceptos. De hecho, también alrededor de 1940, llegó a admitir que este tipo extensivo de determinar una forma era sumamente difícil de definir, y que todavía se le presentaba de una manera bastante oscura (Cfr. NaS I, 1, 136). Es más, nunca llegó a realizar ni a incluir una elaboración concluyente de estos elementos de una teoría del tipo extensivo dentro de ese gran borrador de libro que constituyen sus notas sobre Beethoven.

110

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

110 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Un segundo rasgo de estos trabajos «intermedio-tardíos» es su cualidad lírica, expansiva y épica, que está emparentada con el Schubert de *la Gran Sonata para piano en Sib.*

Un último rasgo de los trabajos «intermedio-tardíos» que se puede sonsacar de las notas adornianas es otro que comparte con Schubert. En estas obras se favorecen los movimientos armónicos abruptos en vez de modulaciones coherentes. El momento en que se da esto en el ejemplo en cuestión (el *Trío «Archiduque»*) es durante el movimiento abrupto que ocurre, en vez de producirse una modulación, desde Sib Mayor a Re Mayor que tiene lugar en el grupo de transición. Esta ruptura armónica subvierte el principio de la transición tonal que era fundamental para la lógica musical del Beethoven hegeliano (es decir, del intermedio). Esto fomenta una fragmentación formal que emergerá más profundamente en el último estilo. Es más, Adorno compara este movimiento armónico abrupto que tiene lugar en el *Trío «Archiduque»* con el de similares movimientos que suceden en la tardía *Sonata para piano nº29 «Hammerklavier», Op. 106*, que «casualmente» fue compuesta en el mismo tono. Así, Adorno parece que vea a tales momentos contrastantes como el origen del último Beethoven.

“(…) hay un cierto momento de renuncia, de renuncia a la debacle paradójica, las fracturas ya aparecen, pero aún no se convierten, como en el estilo tardío, en cifras, sino que sirven de contingencia en el sentido de que al momento del tiempo abstracto se le concede mayor peso en la constitución de la forma que a la construcción” (NaS, I, 1, 136).

c) Estilo tardío de Beethoven (c. 1816 – 1827):

Este estilo es central para las cuestiones e hipótesis planteadas en la presente investigación, pues uno de los objetivos que se ha marcado es la interpretación de lo que representan las obras tardías para Beethoven y Adorno. Para la captación de las ideas que discurren en la presente tesis, es importante en todo momento tener en cuenta el aspecto de lo tardío, pues en esta monografía que se está estudiando y analizando chocan dos pensadores (uno musical y otro filosófico) en lo que serían los últimos años de la vida de cada uno. Por un lado, Beethoven con sus últimas sonatas y cuartetos, y por el otro Adorno, con una obra tan tardía que quedó inacabada: *Beethoven. Filosofía de la música*. Este texto quedó terriblemente abandonado y con unas enormes lagunas conceptuales

111

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

111 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

111 / 451

esparcidas por todo su cuerpo. Esto último es lo que hace interesante el intentar completar esas zonas fangosas y pantanosas con la ayuda, entre otras, de otra de sus obras tardías: *Teoría Estética*, el estudio más importante sobre la dimensión estética del saber que dejó escrito.

Por el lado de Adorno, el concepto de lo tardío por su increíble valentía y desoladora reflexión fue un aspecto fundamental para todo su trabajo teórico. Asimismo, ese fue un rasgo que supo transmitir admirablemente al análisis que realizó sobre Beethoven. Está claro que el estilo tardío se convirtió para Adorno en un verdadero punto de fuga de su entendimiento sobre Beethoven.

Para traducir esta visión suya de lo tardío sobre la obra de Beethoven, él vio al último estilo de aquel como la negación de su anterior periodo, el cual había dado lugar a un arte afirmativo. Esto pudo hacerlo gracias a que logró vincular los estilos beethovenianos por medio de una negatividad dialéctica; es decir, por medio de una contraposición. De este modo, según él, Beethoven pasó de un arte afirmativo a uno crítico, donde las sutilezas y ambigüedades formales alcanzaron el dominio supremo. Esto tiene como consecuencia que el comienzo de la obra tardía de Beethoven no sea, en absoluto, una «transición» orgánica, sino un avance con todas las características de la perturbación más profunda y la interrupción: Esto es lo que motiva esa afirmación adorniana de que “En la historia del arte, las obras tardías son las catástrofes” (GS 17, 17). Este es el movimiento final apodíctico del ensayo sobre su estilo tardío.

Para dar este paso, la experiencia musical del Beethoven tardío tuvo que haber sentido lo falso de la aspiración suprema de la música clásica y, consecuentemente, sospechar de todo aquello que le había conferido «autenticidad» a sus obras intermedias; es decir, tuvo que sospechar de la unidad surgida entre la subjetividad y la objetividad, de la rotundidad del logro sinfónico y de la totalidad generada por el movimiento de todos los individuos, entre otros aspectos menos generales.

Al realizar tal acción y contraponerse a su anterior obra y a todas las connotaciones que esta portaba (el todo es la verdad, la síntesis, la mediación...), el Beethoven tardío representó una rebelión contra el lenguaje formal establecido. Así, se sublevó contra lo afirmativo, contra lo que afirma acríticamente el ser en la idea del sinfonismo clásico. En todo momento, se decantó por un desafío que le obligaba a tomar el camino opuesto al del intermedio, lo que dio lugar a que circulara por la vía material de la atrofía. Es decir, que la ley evolutiva de las obras que pertenecen a este estilo tardío se opone al principio

112

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

112 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

112 / 451

de transición. En ellas, el tránsito es sentido como banal e «insustancial». Ya no encontraba la satisfacción en la mediación, sino en el momento propiamente crítico.

El sinfonismo del Beethoven intermedio, con su concepción redonda y conclusiva de la forma sonata, en la que un sentido total reconciliaba todos los antagonismos del Desarrollo, era cómplice del idealismo hegeliano que ocultaba los antagonismos reales y, por lo tanto, eso lo convertía en el enemigo a abatir para un compositor con los principios e ideales que él detectaba en el Beethoven tardío. Este, según el filósofo en una observación que escribió en 1948, se convierte en “«inorgánico», frágil en el lugar donde Hegel se vuelve ideológico” (NaS I, 1, 232).

Por todo esto, no es de extrañar que Adorno hubiese puesto en su punto de mira la figura del Beethoven tardío, un *outsider* que ya se había encargado de criticar el culmen de la Ilustración, o sea, su propia forma de componer y sus propias creaciones. No es extraño que un filósofo como Adorno se fijara en este Beethoven antiidealista. Es por ello que en esto sea en lo que consiste la primera clave para entender al último Beethoven adorniano: para su genio crítico se hacía insoportable en su música la idea de la totalidad como algo ya conseguido.

Sin embargo, la presentación y cronología del estilo tripartito que realizó Adorno de la música de Beethoven no es tan homogénea. Dentro de ella debe tenerse en cuenta otra «hibridación» de estilos. Además de ese adelanto de cierto aire tardío que se explicó al final del estilo intermedio, Adorno trazó el asalto del último Beethoven a la forma sonata como un despliegue en dos ciclos:

El primero de ellos, el correspondiente a los años 1816-1822. Momento en el que compuso sus últimas cinco sonatas para piano Opp. 101, 106, 109, 110 y 111, que a pesar de sus muchas ambigüedades no cambiaron realmente a la sonata en sí. En este momento, según Adorno, Beethoven llevó a cabo un camino exploratorio, una senda de ensayo. Esas últimas sonatas correspondieron al laboratorio en el que Beethoven llevó a cabo sus experimentos acerca de la forma sonata y que llegarían a explotar en el siguiente ciclo.

El segundo de esos ciclos, es el correspondiente a las fechas 1824 y 1825. Este coincide con la época en la que compuso los tres cuartetos de cuerda «Galitzin», Opp. 127, 130 y 132. Es en este momento cuando Beethoven atacó radicalmente la articulación de las principales coyunturas de la forma. Este sería el instante en el que Adorno observaría el «correcto» estilo tardío, caracterizado como el momento en el que el

113

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

113 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

113 / 451

compositor había dejado atrás los ensayos experimentales del anterior ciclo, y muestra ya su cara más radical, una que va más allá ya de aquellas primerizas exploraciones. Es decir, en esta época es donde estallarían esos nuevos recursos encontrados en el anterior ciclo y que terminarían desbordando la forma.

Pero, y a pesar de las diferencias entre estos dos ciclos de trabajo tardío, existe una profunda continuidad y relación positiva entre ellos, pues las sonatas constituyeron el caldo de cultivo en el que Beethoven ensayó muchos de los recursos que más tarde serían admitidos para desbordar la forma (los paréntesis líricos, la falsa recapitulación...).

d) Estilo tardío sin estilo tardío:

Adorno también descubrió una dificultad respecto al concepto del estilo tardío en sí. En aras de la consistencia de su diagnóstico tardío, él excluyó ciertas obras tardías de Beethoven del círculo enfático del estilo tardío crítico: la Novena Sinfonía, la *Missa solemnis* e, incluso, algunos movimientos individuales de los cinco cuartetos de cuerda tardíos (como el *Finale* del Op. 132 y ciertos momentos también del Op. 131). De este modo, distinguió un trabajo tardío de identificación cronológica en un sentido circunstancial de un estilo enfáticamente tardío desde un punto de vista cualitativo.

Es interesante preguntarse por qué Adorno vio la existencia de este «*estilo tardío sin estilo tardío*» y con qué argumentos sostuvo tal afirmación; es decir, contemplar qué serías discordancias observó entre esas obras tardías sin el sello tardío y las propiamente tardías. La respuesta más superficial (y que únicamente responde a esa nomenclatura en la que las integró) es que Adorno detectó ciertas obras que eran a la vez ambos, último y no último, que eran al mismo tiempo un último trabajo sin el último estilo. Sin embargo, debería profundizarse y tomarse esta noción de Adorno acerca de un «trabajo tardío sin estilo tardío» en su completo contexto, y siendo consciente del espíritu y de lo que conlleva su frecuente sentencia de que la verdad yace en los extremos, más que en un justo medio.

Se podría elucubrar con la posibilidad de que tal diferencia interestilística entre las obras propiamente tardías y aquellas que cronológicamente eran tardías pero que no poseían sus rasgos diferenciadores provenía, en realidad, de que estas últimas sí encontraron el favor del público y que, por lo tanto, pasaron a convertirse en una mercancía y fetiche, imposibilitando, entonces, una experiencia emancipadora. Este

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

hecho pasó de forma casi inmediata y directa con la *Sinfonía n.º 9 en re menor, Op. 125 «Coral»*, una de las obras emplazada en este «estilo». En cambio, la otra obra perteneciente a tal «estilo», la *Missa solemnis en Re Mayor, Op. 123*, a pesar de estrenarse conjuntamente con la anterior, corrió distinta suerte. Ese podría ser el motivo de que, desde un comienzo, consciente y empresarialmente, se buscara un hermanamiento entre ambas piezas, el cual lograría tal acción de una manera indirecta.

Este intento de hermanamiento entre ambas creaciones comenzó ya con su primera interpretación pública. En el estreno de la *Sinfonía n.º 9* en el Kärntnertheater de Viena también se interpretó cierto número de movimientos de la *Missa*, concretamente los tres iniciales: *Kyrie, Credo* y *Agnus Dei*. Intentando lograr tal efecto en palabras de Adorno según “el modelo de la ropa nueva del Emperador, sin nadie que se atreviese a formular preguntas que meramente habrían delatado su falta de profundidad” (NaS, I, 1, 208). Sin embargo, la *Missa* no llegó a alcanzar el estatus actual inmediatamente. Debieron pasar más de treinta años para que el público la catalogara acriticamente como una obra sin parangón, sin cuestionarse sobre el gran enigma que esta pieza oculta en su interior. Un hecho que para el frankfurtiano debió ser nefasto artística, política y filosóficamente hablando, pues esas obras desactivaron los contenidos más radicales del Beethoven tardío, más centrados en lo fragmentario e ínfimo. En cambio, esas obras tardías sin estilo tardío realizaron el esfuerzo contrario: estas constituyen una poderosa masa sonora que huye de la atmósfera del piano a solo o del cuarteto de cuerda, instrumentación que había dominado hasta ese entonces toda la producción propiamente tardobeethoveniana. Por lo contrario, la *Missa solemnis* fue escrita para un conjunto mucho más populoso⁶⁴ que ese, y el de la *sinfonía n.º 9*, aún más épica⁶⁵, es todavía mayor. Beethoven consiguió conjuntos más amplios de lo habitual en aquella época gracias a duplicar el número de trompas, incluir los trombones (que ya no eran habituales en los conjuntos orquestales) e incorporar un mayor color en la sección de percusión, además de constituir la primera inclusión de un coro en una sinfonía.

⁶⁴ Voces: solistas de soprano, contralto, tenor, bajo y coro mixto. Cuerda: violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Viento madera: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes y contrafagot. Viento metal: 4 trompas; 2 trompetas y trombones alto, tenor y bajo. Percusión: tímpanos. Otros: órgano continuo.

⁶⁵ Voces: solistas de soprano, alto, tenor, barítono y coro mixto (solo en el cuarto movimiento). Cuerdas: Violines I, violines II, Violas, Violonchelos y Contrabajo. Viento madera: Piccolo (solo en el cuarto movimiento), 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, Contrafagot (solo en el cuarto movimiento). Viento Metal: 4 Trompas, 2 Trompetas, 3 Trombones (alto, tenor, y bajo, solo en el segundo y cuarto movimientos). Percusión: Tímpano de concierto, Bombo (solo en el cuarto movimiento), Triángulo (solo en el cuarto movimiento), Platillos (solo en el cuarto movimiento).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

Ambas obras fueron completadas entre 1822 y 1824 (después de haber llevado a cumplimiento los principios formales en la sonata para piano), y constituyen el núcleo de ese «estilo tardío sin estilo tardío» que, gracias a ellas, parece estar más decidido por una categoría compositiva vinculada al sinfonismo que a la música de cámara.

El momento en el que Adorno se prodiga más analíticamente sobre estas dos enormes piezas (Sinfonía nº9 y *Missa solemnis*) es en el capítulo X de *Beethoven. Filosofía de la música*: “Obra tardía sin estilo tardío” (conformado por una serie de fragmentos aforísticos) y en su artículo de 1957 “La obra maestra enajenada. Sobre la *Missa solemnis*”, publicado inicialmente dentro del volumen de *Moments musicaux*. En este último, presenta un procedimiento mucho más lineal que en otros de sus escritos, y además traza una panorámica de los lados críticos de la obra en cuestión y la coloca dentro de los trabajos beethovenianos del segundo y tercer periodo, revelando las diferencias y analogías que surgen en dicho proceso. Partiendo de estos escritos y de sus partituras, se puede comentar, aunque de forma un tanto somera, estas dos obras pertenecientes a este «estilo tardío sin estilo tardío»:

d.1. *Missa solemnis*, Op. 123

La primera de estas piezas, la *Missa solemnis*, fue compuesta en 1822 y por lo tanto al final de ese primer ciclo exploratorio del estilo tardío que se nombró anteriormente. Sin embargo, y tal como se adelantó ya, musicalmente poco tiene que ver con él, salvo en algún momento puntual de la pieza⁶⁶.

Este trance de su no clara ubicuidad, fue precisamente lo que dio lugar a que esta obra representara para Adorno un auténtico enigma, y que pudiese resistir a sus análisis musicológicos. La *Missa solemnis* resulta ser para Adorno un obstáculo real en la tarea de una interpretación integral de Beethoven. De hecho, y como ya se ha introducido, según el propio filósofo, este fue el aspecto que más le apartó de lograr su meta final y de culminar su búsqueda monografía sobre el compositor. Y así lo dejó explícito en el prólogo de un volumen compuesto por una recopilación de distintos artículos de naturaleza

⁶⁶ Un momento remarcable en este aspecto lo constituye la última sección del credo, “et vitam venturi saeculi, amen”, una Fuga y Coda en sib y, en realidad, la parte más destacable del movimiento. En ella, sobre todo hay que hacer especial mención a sus magistrales partes polifónicas. Una fuga al final de un movimiento, en un lugar que la coloca en el corazón mismo de la misa, del todo. En ella abruma una contundente llamarada de sonoridades en Mib, que solo serán estabilizadas al final de la fuga, en los compases 420-424 y sobre “saeculi”, ello gracias a una 3ª sobre la subdominante tonificada que es emitida por unas trompetas en Sol.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

musical que se tituló *Moments musicaux*: “Hasta ahora, [la monografía sobre Beethoven] no ha sido escrita, especialmente porque los esfuerzos del autor fracasaron repetidamente en la *Missa Solemnis*” (GS 17, 12). Por estas palabras, está claro que Adorno, por un lado, encontró un reto absoluto a la hora de trabajar esta pieza, dejándola como uno de los puntos más oscuros dentro de su análisis de Beethoven; pero al mismo tiempo también indican que en ella halló un importante enigma que desentrañar. De hecho, de eso versa el ensayo que cierra esa misma recopilación: “La obra maestra enajenada. Sobre la *Missa solemn*is”. El que le haya dedicado su propio ensayo a esta pieza no es un signo de especial estima hacia ella, sino del deber que sintió de externalizar las rotundas dificultades generales que estaba hallando en la consecución de su proyecto, y así hacer pública la razón del bloqueo del mismo.

Precisamente, esto último es lo que más interesa referenciar ahora, pues esta obra cabalmente ha sido ensalzada acríticamente por la tradición. Es por lo que Adorno afirmara que era necesario realizar un análisis crítico que escarbara y “atravesar[a] el aura de veneración sin objeto que la rodea protectoramente y con ello quizás contribuir en algo a la auténtica experiencia de ella más allá del paralizante respeto de la esfera cultural” (NaS, I, 1, 205). Al enfrentarse con las páginas de esta partitura, Adorno quiso atravesar ese rango heredado acríticamente por el mero hecho de ser la obra hermana de, nada más y nada menos que, *la Sinfonía n.º9*, la cual la alzó hasta convertirla en parte de ese Walhalla del canon occidental de la música académica, logro que no llegó a alcanzar hasta aproximadamente 30 años después de la muerte del compositor (Cfr. NaS, I, 1, 206).

Este análisis acrítico que comúnmente se ha realizado en torno a esta obra, ha dado lugar a que esta haya sido relacionada con ciertas cualidades que Adorno opinaba que no poseía. A partir de esa inclusión en el canon, la industria cultural y la parte más superficial de la historiografía musical, le han atribuido a esta pieza el carácter de lo completo, además de un aura de plenitud espiritual y litúrgica. Sin embargo, en la filosofía de la música de Adorno no le competen en absoluto esas cualidades que le otorgan desde la tradición decimonónica. Al contrario, desde la perspectiva adorniana, el análisis de la *Missa solemn*is es el del testimonio de una quiebra. Por ello, para él, el describir la *Missa solemn*is de un modo pleno implicaría una ocultación de la tensión con la realidad que existe en esta obra. Es más, esto tendría la consecuencia de que la *Missa* fuera expuesta de una manera inofensiva, pues su problemática se haría en base de la admiración del vasto público, un análisis que para Adorno no estaría centrado en lo fundamental. Para él, solamente sería posible un análisis consecuente si la crítica elevara, obstinadamente, su

117

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

117 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

117 / 451

mirada desde el nivel objetivo; es decir, desde el compositivo, desde la obra y lo material⁶⁷.

En torno a la concepción adorniana de esta obra, que se basa en el distanciamiento de un plano canónico de elevación acrítica e inmediata al terreno de la mera apariencia⁶⁸, es como se puede iniciar la problemática acerca del enigma que encierra realmente en su interior esta pieza. Esto sucede ya que, por un lado y como se puede ver, el filósofo no la hizo partícipe de esa cualidad de plenitud que se le ha atribuido tradicionalmente, y que es propia de su estilo intermedio y de una mentalidad íntegramente burguesa. Pero, sin embargo, para él esta obra tampoco participa de las cualidades del estilo propiamente tardío, lo que recrudece y complejiza la situación. Sobre tal ausencia de participación del último Beethoven en las páginas de esta partitura habla en su monográfico, donde salvo en ciertas

“imposiciones a veces poco habituales para las voces de los cantantes (...) contiene poco que no quede cerca del lenguaje musical tradicional. Hay secciones muy grandes homofónicas, e incluso las fugas y fugati se combinan a la perfección con el esquema del bajo continuo. Las progresiones de los grados armónicas, y por lo tanto la cohesión superficial, casi nunca son problemáticas; la *Missa Solemnis* está compuesta mucho menos a contra corriente que los últimos cuartetos y las Variaciones Diabelli. No cae en absoluto bajo el concepto estilístico del último Beethoven” (NaS, I, 1, 208).

Como se puede dilucidar por las palabras de Adorno, esta pieza escapa de esas caracterizaciones propias tanto de su estilo intermedio como del tardío [esta misa en conjunto muestra “un aspecto que es exactamente opuesto al estilo tardío, una tendencia hacia lo magnífico y sonoramente monumental, que suele estar ausente en él” (GS 17, 149)]. Por ende, la *Missa* se caracteriza por la ausencia de todas las características estilísticas habituales y típicas de Beethoven. Dificilmente se encuentra la huella de Beethoven en esta obra. De hecho, Adorno se preguntó la siguiente cuestión retórica:

⁶⁷ Una vez más se ve cómo el propósito principal de Adorno ante esta obra fue la superación de esa barrera mediática; es decir, la superación de su concepción como una mercancía acrítica que permite que la conciencia tradicional le otorgue ciegamente ciertas cualidades y derribe los tabúes míticos alrededor de un compositor cuya música está a la altura de la filosofía de Hegel. Pero, a su vez, Adorno persuade al lector de que tal crítica tiene que estar enfocada hacia la pieza misma, que tiene que ser un medio para el despliegue de la obra (Cfr. NaS, I, 1, 205), para superar criterios preconcebidos sobre ella y que ocultan la naturaleza del enigma que se encierra en sus páginas. Una vez más, Adorno hace gala de su materialismo y una crítica a las teorías psicológicas y biográficas.

⁶⁸ De ahí la afirmación de Nicholzen de que todo intento de contemplar este trabajo tenga que conllevar, necesariamente, su alienación de la esfera oficial de la cultura, la cual se la había apropiado. (Nicholzen, Sh. W.: *Exact Imagination, Late Work on Adorno's Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press, 1999. P. 48).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“Quizás la forma más fácil de visualizar de qué se trata, es preguntarse si la *Missa*, a parte de las partes aisladas, sería reconocida como obra de Beethoven por una persona no entrenada. Si fuera interpretada por alguien que aún no la hubiese escuchado, y si fueran preguntados por quién es el compositor, seguramente habría algunas sorpresas” (NaS, I, 1, 209).

De ahí el adjetivo de «enajenado» (*Verfremdetes*) que aparece en el título de su ensayo en el que esta pieza es protagonista. Ese adjetivo hace referencia a la impresión de que no parezca que sea una obra de Beethoven. Por ello, para el filósofo, “nadie que no lo supiese podría oírla y detectar que se trata de” él (NaS I, 1, 201). De hecho, el que Beethoven hubiera planeado una misa como una obra principal de su última fase, ya resulta una tarea difícil de acomodar en la imagen del compositor que construye Adorno. Esta, al alejarse del lenguaje propio de esos estilos de Beethoven, se coloca en un lugar enigmático dentro del global de su obra.

Los rasgos principales que alejan a esta obra del lenguaje beethoveniano (tanto intermedio, como tardío) son los siguientes, todos ellos interrelacionados dialécticamente:

En primera instancia, Adorno caracteriza a la *Missa*, sobre todo, por lo arcaizante⁶⁹ de sus recursos estilísticos (tal y como sucedió en una de las últimas citas que se han realizado, en la que Adorno hablaba de herramientas que en el siglo XIX sonaban ya fuera de su tiempo: homofonía, fugas, fugati, bajo continuo...). Un modelo de lo arcaico que, además, poco tiene que ver con el tipo de acercamiento al pasado que el compositor ya había sistematizado durante su estilo tardío. La distinción entre las dos formas de enfrentarse con el pasado yace en la manera de interesarse por la colisión de los extremos, siendo esta buscada en el propiamente tardío, pero en cambio evitada en la *Missa*.

De este modo, y por la naturaleza de dicho acercamiento a lo pretérito, la *Missa* sería vista por el frankfurtiano como uno de los ejemplos de obras que se relacionan con el pasado de una manera no fidedigna ni responsable. Y es que, aunque en realidad en esta obra converja una de las más claras convicciones de Beethoven por lo antiguo, tal vuelta a lo pasado se quedó en una unilateral objetividad de los medios empleados. Esta unilateralidad se detecta ya en la metodología de trabajo que Beethoven empleó durante su composición. Él, en este momento y obra, tomó una actitud de rastreo del pasado y de peinar la historia, pero no de la forma que potenciaría más tarde Adorno; es decir, no

⁶⁹ “Más bien, la *Missa* se caracteriza por ciertos momentos arcaicos en su armonía, un modo eclesiástico, antes que por la avanzada audacia del estilo de la Gran Fuga” (NaS, I, 1, 208).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

empleando el peine a contrapelo, sino casi como haría un anticuario: exponiendo la historia en un escaparate con el fin de exhibirla desvirtuada y en búsqueda de comprador.

Este proceso se detecta ya durante el primer momento de composición de esta pieza litúrgica. Desde el inicio, Beethoven se concentró en el estudio de la antigüedad, acción para la que se sirvió de la biblioteca del archiduque Rudolph de Austria, donde halló ejemplares de misas polifónicas datadas desde el siglo XVI hasta aquellos días. Además, también se afanó en familiarizarse con los modos eclesiásticos del canto llano, y descubrió tratados teóricos tradicionales sobre música sacra. Pero, en este momento docto y de recopilación de datos que emprendió con el objetivo de afrontar un género al que no estaba familiarizado y poder abordar una vuelta a lo pasado de manera «responsable», perdió aquel ímpetu con el que había escrito aquella carta al propio archiduque cuatro años antes, el 29 de julio 1819, y que iba más en consonancia con una valoración de tanto lo antiguo como lo moderno, además de una potenciación del futuro en base al pasado, tal y como se efectúa en la obra propiamente tardía de Beethoven:

“los compositores antiguos ofrecen los mejores ejemplos (...); pero la libertad y el progreso son nuestro verdadero objetivo en el mundo del arte, al igual que en la gran creación en general; y aunque nosotros los modernos no estamos tan avanzados como nuestros antepasados en la solidez, aun así el refinamiento de nuestras ideas ha contribuido de muchas maneras a su ampliación”⁷⁰.

Esta rememoración del pasado era una idea perseguida y recurrente en su época, y también era algo requerido en la práctica de la composición de música sacra, tal y como atestigua el ensayo de E. T. A. Hoffmann de 1814 (una década antes de ser completada esta pieza): “Vieja y nueva música de iglesia”, publicado en *Allgemeine musikalische Zeitung*. Es posible que la *Missa Solemnis* fuera una respuesta a la solicitud de Hoffmann de que un nuevo estilo debía ser creado desde lo viejo; aunque en realidad, y tal como explica Dahlhaus, es imposible saber a ciencia cierta si Beethoven llegó a leer tal escrito. Sin embargo, y a pesar de tal afirmación, Dahlhaus expone que ese artículo y los argumentos e ideales que sostiene Hoffmann para con las fuentes de la música de iglesia, pueden llegar a ser esclarecedores para una mejor comprensión de la *Missa solemn*⁷¹. Y parece que Adorno también pudiera haber sido partícipe de tal idea, pues siempre que se

⁷⁰ Wallace, L.: *Beethoven's letters 1790-1826*. Vol. 2. Project Gutenberg Ebook, 2004. P. 45.

⁷¹ Cfr. Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven. Approaches to his music*. New York: Oxford University press., 1991. P. 194.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

centra en la *Missa* lo hace para realizar referencias musicales a un tiempo lejanamente pretérito.

Al analizar las distintas partes de esta misa, varios son los momentos que sobresalen por su carácter arcaico. Por ejemplo, si uno se detiene en el primer movimiento, *Kyrie*, se sorprendería por su sencillez melódica, por una línea vocal silábica en su declamación del “*Kyrie eleison*”, un rasgo que a la hora de analizar cantos pretéritos es una seña para indicar su presumible antigüedad, pues históricamente estos fueron tomando con el tiempo un carácter más profundo y ricamente melismático. Este movimiento también incluye estructuralmente ciertas filiaciones con el carácter de una misa del medievo, pues está escrito en una sencilla forma tripartita ABA' en la que, además, las tradicionales tres aclamaciones iniciales del *Kyrie* simbolizan la santa trinidad, idea que es amplificada gracias a una escritura coral majestuosa (carácter adquirido sobre todo por su textura mayormente homofónica) en la primera sección de movimiento gracias. En cambio, la conducción de las voces en el *Christe* es de una naturaleza distinta. Por un lado, estas se mueven también silábicamente, pero en la segunda sílaba de *eleison* Beethoven empleó melismas de los que se sirvió para imprimir un contraste entre las distintas partes. Además, empleó estos movimientos melismáticos para llevar a cabo una textura más contrapuntística que resaltara ante la casi entera homofonía de la parte anterior y posterior.

Sin embargo, la forma con la que esta pieza rememora más profundamente un pasado lejano y arcaico es por el empleo, en ciertos momentos puntuales, de una lógica modal. Esto ocurre, por ejemplo, en la segunda de las secciones que componen el *Credo*. Esta, a su vez, dividida en tres (de nuevo una forma ternaria que concuerda con los tres momentos claves de la letra: la encarnación, la crucifixión y la resurrección) se despliega y constituye como el corazón del movimiento. Es su sección central, y se desarrolla en tres tonalidades distintas de Re, aprovechando esa tripartición: primero el modo I «*Protus auténtico*» (modo dórico o de re), luego Re Mayor y, por último, re menor. Estos señalan y designan cada una de esas tres partes que componen este movimiento:

“Et Incarnatus est”, un lugar del *Credo* tradicionalmente destinado a llevar un tratamiento específico, pero en el que Beethoven recrea el modo I «*Protus auténtico*» del canto eclesástico, utilizando entonces un método característico de compositores religiosos mucho más antiguos. En el siglo XVIII, los modos se identificaron estrechamente con la idea de lo sobrenatural, así que es sintomático el que Beethoven

121

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

121 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

121 / 451

decidiera usarlo aquí, en un punto crítico del texto. Al igual que los compositores anteriores a él, empleó un modo específico de la misma manera que el texto habla del Espíritu Santo, incorporando así una tradición de música eclesíástica más antigua. Este uso de la música modal vuelve a vincular su música con el idioma musical del medievo, del Renacimiento y del Barroco más primitivo. En el resto del movimiento, y aunque Beethoven no vuelva a servirse del sistema modal, sí que empleó otros recursos que señalaron hacia un horizonte arcaico.

“Crucifixus”, donde Beethoven decidió volver a la tonalidad al modular hacia Re Mayor, alejándose entonces de aquellas conmovedoras armonías modales del “Et incarnatus”, y dando paso a niveles cada vez más expresivos. Sin embargo, el cierre de este tramo muestra a los solistas susurrando la palabra «*passus*» y el coro dividido (al estilo de los *cori spezzati* tardo-renacentistas de los Gabrieli) termina con las palabras “sepultus est” en *pianissimo* prolongado por un largo calderón, mientras la cuerda baja en una larga escala descendente con la que simula el descenso a la tumba y dramatiza el texto al modo de un madrigalismo renacentista.

“Et resurrexit”, Beethoven emplea otra herramienta utilizada por las generaciones de compositores antecesores a él: Cuando el coro llega a la frase “Et resurrexit tertia die” (Y el tercer día se levantó de nuevo), la música consiste en numerosas escalas ascendentes que simbolizan una resurrección, que le dan al oyente un sentimiento de emoción de alzamiento. Una prodigiosa ascensión de la masa coral, sostenida por la orquesta terminando en el ataque súbito de los trombones llamando al Juicio Final, con las voces entonando el *Judicare* y volviendo al ritmo inicial fugado del *Credo*. Un tema maravilloso que adquiere extraordinaria sugestión.

Así, esta sección central del credo está flanqueada por la tradicional bajada y subida de escalas, que indican un descenso a la Tierra seguido por un alzarse al paraíso. El drama pivotea desde un serpenteante descenso cromático en “et sepultus” hasta el alegre ascenso en “in coelum”. Este quehacer rememora la práctica de épocas anteriores, etapas de la historia de la música en la que existía una anteposición del texto y una supeditación de la música a este. Enlaza con épocas en las que la música era casi un anexo para que el texto se entendiera y calara mejor en el espíritu.

La segunda de las características que inunda la esencia de *la Missa solemnis*, y que constituye un rasgo contrario a lo exhibido por Beethoven en su obra tardía (una construcción empeñada en la polarización y tensión no resuelta entre los distintos

122

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

122 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

122 / 451

extremos) y lo aleja de ella (y, por supuesto, también del estilo intermedio), es la ausencia de subjetividad y de su propia figura en la música. En ella, Adorno detectó tal ausencia de la subjetividad que llegó a afirmar que “la *Missa* de ningún modo escapa, por obra de la dinámica subjetiva, a la objetividad preescrita del esquema” (NaS, I, 1, 211). Así, localiza en esta pieza (como en el resto de sus escasas obras sacras) una ausencia de la firma beethoveniana. Y esto en una pieza a la que el propio Beethoven consideró como su obra más ilustre y lograda (Cfr. NaS, I, 1, 207) (hecho que ya se observa en el nombre con que la bautizó: *la Misa solemne*), y por la que entabló negociaciones y manipulaciones financieras que le costó ciertas amistades. Todo esto lo nombra Solomon en su monográfico sobre el compositor de la siguiente forma:

“La *Missa* se convirtió en la pasión absorbente de Beethoven durante cuatro años, y reemplazó a *Fidelio* como la gran «obra problema» de su carrera. Ciertamente, hay un sentido en que Beethoven llegó a ver en la *Missa Solemnis* una composición talismánica, cuyo valor para él era tan grande que -como vimos antes- inició una serie muy particular de negociaciones y manipulaciones financieras en relación con su publicación, una actitud que le costó varias amistades y le confirió una ingrata reputación de deshonestidad comercial”⁷².

Tal acto podría significar un intento de rellenar ese vacío subjetivo con la fuerza y el peso de su nombre, aplicando el argumento de autoridad para imponer su obra por el impulso de su voluntad. Tal fue la valoración que Beethoven hizo sobre esta *Missa* que, en una carta de mayo de 1824, escribió al editor Schott e hijos de Maguncia estipulando el precio de su gran misa y de la *Sinfonía n.º9*: “El precio de la primera es 1000 florines y el de la última 600 florines”⁷³, acto con el que le otorga un valor que casi duplica al de la *novena sinfonía*.

Para Adorno, a su vez, este espacio hueco producido por la ausencia de un plano subjetivo es rellenado con una sobreestimación de lo objetivo, representado en este momento por el tiempo pretérito; es decir, la primera de estas dos ideas que alejan a esta obra del estilo propiamente tardío (y del intermedio). De ahí la dialéctica que estableció entre ambas características, originando así que, en la *Missa solemnis*, la firma beethoveniana fuera sustituida por arcaísmos. “Ella misma es arcaica” (NaS, I, 1, 211). Que suceda esto, que los arcaísmos sustituyan a la subjetividad lo detecta Adorno gracias a que Beethoven no empleó en ella temas pegadizos, de esos que una vez se escuchan se pueden entonar fácilmente, sino que más bien prescindió de ellos. Este factor es

⁷² Solomon, M.: *Beethoven*. Op. Cit. P. 374.

⁷³ Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Op. cit. P. 123

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

importante tenerlo en cuenta, y vaticina una idea que se defiende más adelante en el apartado «IV.1.1. La construcción temática»: los temas (o sujetos musicales) representan el momento subjetivo. En cambio, debido a esta naturaleza impersonal que presentan los temas de la *Missa solemnis*, esta puede ser relacionada con el *τόπος* anónimo medieval, constituido por una oscura hiladura de largas líneas vocales de perfil gótico. Un ejemplo de este proceder se da en el monumental, sobrecogedor, oscuro y vehemente *Kyrie*. Este fue construido sobre un tema menos pegadizo que los bachianos [“No hay «temas» tangibles, y por lo tanto no hay desarrollo” (NaS I, 1, 200)], lo que crea ese acercamiento del compositor a la objetividad del mundo medieval, y lo aleja de aquella ingenuidad con la que Bach llegó a armonizar lo subjetivo y lo objetivo. Tal y como indica esquemáticamente Adorno en su monografía sobre Beethoven: “*Missa solemnis*. Contención de los medios de expresión. Expresión por medio de arcaísmos; modalidad” (NaS I, 1, 202). Quizás sea de ahí, de esa relación con lo medieval, de donde saque ese carácter oscuro que posee este movimiento y le dé, en comparación con los otros, ese aire más tradicional que posee. Algo similar sucede con el *Credo* (*Allegro ma non troppo*), una parte de la misa cuya funcionalidad se basa en afirmar la fe inquebrantable y la confianza en lo supremo. J. S. Bach había empleado esta parte de la misa como una de las principales donde mostrar expresividad; en cambio, Beethoven en la *Missa solemnis* le dio al *Credo* un papel tan superfluo y nimio que Adorno llegó a describirlo de una forma hartamente coloquial: lo compuso para que pasara “por delante del crucifijo a toda prisa” (NaS, I, 1, 213). En el Op. 123, el *Credo*, al igual que el *Gloria*, es una desorientadora carrera a través del texto y de las cuatro secciones que lo componen.

Sin embargo, Beethoven no resalta la ausencia de expresividad y subjetividad en todo momento de esta pieza. Él realiza una suspensión de la estilización de la subjetividad en el *Sanctus*. Esto se debe, según Adorno, a que el músico compuso una melodía principal que ya podía ser reconocible (la parte del “Benedictus”), lo que hace que este movimiento sea el más accesible y famoso de la *Missa*. En el “Benedictus”, tras un preludio orquestal, un violín solista entra en su registro más alto, simbolizando al Espíritu Santo que desciende a la tierra. Comienza entonces la música más trascendentalmente hermosa de la misa, en una notablemente larga extensión del texto, y con las voces entrando en contrapunto imitativo con este sujeto. Este tema principal tiene la misma función que la impresión de la imagen del artista tardomedieval en algún lugar de su tabernáculo (tal como sucede con la efigie de Francesco Landini): evitar ser olvidado. Es la mano de Beethoven grabando con un cuchillo «aquí estuve yo».

124

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

124 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

124 / 451

183

B. 203.

Figura 3. Extracto del Sanctus de la *Missa solemnis*, Op. 123⁷⁴.

⁷⁴ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Series 19: Kirchenmusik, Nr. 203*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864. P. 183.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Pero, aun así, y a pesar de ese momento de gran expresión, este movimiento “se mantiene fiel a la pintura del todo. Se articula por secciones (...) [conectando] con la planeada falta de ligazón temática en el procedimiento compositivo” (NaS, I, 1, 213) del resto de la pieza.

Que suceda tal ausencia del plano subjetivo y de temas musicales claros, repercute además en la estructura de la pieza misma; pues esta ya no puede desarrollarse a través del trabajo temático hegeliano-dialéctico, sino por yuxtaposición de distintas secciones individuales en las que predomina una textura de contrapunto imitativo típica del género motetístico del siglo XVI, al estilo de Palestrina o de la escuela franco-flamenca renacentista. “Para la Missa resultó decisiva la renuncia (sin duda alguna) de cada principio de desarrollo; formando meramente un encadenamiento de construcciones formales, con repeticiones infinitas” (NaS, I, 1, 202). Este modo de actuar por medio de secciones que no surgen unas de las otras, difiere completamente del «dinámico» estilo sinfónico (es decir, de su estilo intermedio, que buscaba la idea de plenitud y el reflejo de la mentalidad íntegramente burguesa). Esta ya no culmina en una afirmativa estructura totalmente «redonda» y plena. De ahí que en ella no pueda ser empleada la palabra «proceso», pues no hay consecuencias que surjan de los temas, ni existe un desarrollo propiamente dicho. Al contrario, la *Missa* se muestra fragmentaria, “lo estéticamente fragmentario de la Missa corresponde, pese a la superficie cerrada, con las grietas y desgarros en la factura de los últimos cuartetos” (NaS, I, 1, 203), lo cual es debido a que “los temas [se encuentran] intencionalmente desligados” (NaS, I, 1, 203). Su superficie es una “descomposición en breves secciones” (NaS, I, 1, 202), a las que Beethoven tuvo poco o ningún interés por interrelacionar, pues más bien se preocupó por soldar los distintos elementos musicales y textuales dentro de un convincente todo, a través de utilizar el contrapunto como argamasa de los distintos movimientos.

Un ejemplo de este proceder se puede detectar en el *Gloria*, un movimiento que no es menos monumental que el *Kyrie*, pero cuya característica que más lo describe es su continua sucesión de contrastes. Estos son ofrecidos en una yuxtaposición de distintas secciones; es decir, no por medio de un encadenamiento procesual propio del estilo intermedio. Asimismo, esta forma de encadenar las distintas secciones (que se corresponden con las cláusulas del texto), además de la naturaleza general y el simbolismo que poseen, establece una conexión con la manera de trabajar en el Renacimiento, como ya se ha comentado anteriormente. Un resumen del carácter de cada

126

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

126 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

una de estas secciones que se van yuxtaponiendo a lo largo de este movimiento sería el siguiente:

El comienzo, “Gloria in excelsis”, contiene un fulgurante ímpetu, amplificado por el cruce de voces y metales. Luego, el “Gratias agimus”, relaja toda esa fuerza anterior gracias al empleo de los solistas. Constituye entonces un momento de reflexión antes de la vuelta del *Gloria* en la frase “Deus Pater Omnipotens”, en la que entra el coro y la orquesta impetuosamente. En el “Qui tollis” (*largo*), se vuelve a calmar y tranquilizar todo ese ímpetu anterior gracias a una sección casi susurrada por los solistas. Más tarde, el *allegro maestoso* sirve de imponente introducción a *In Gloria Dei Patris*, por voces y orquesta a manera de fuga, así que Beethoven emplea también en esta obra el reiterativo recurso tardío de componer un final de carácter fugado, muy händeliano, constituyéndose, además, como la parte más interesante del movimiento. Este final es la primera de las dos grandes fugas de la obra. Se realiza sobre el texto “In gloria Dei patris. Amen” (cc. 440 y ss.), que lleva hacia una recapitulación del texto y de la música de inicio del *Gloria*. Antes del *Amen* los cuatro solistas entonan un breve *stretto* a modo de *cantus firmus* sobre la base del coro. Modulaciones sobre el tema de la fuga llevan a otro clímax, un pasaje donde coro y orquesta exponen un tema unísono y en octavas, entroncando con la anterior textura. Y, por último, la Coda (*presto*) suministra un jubiloso resumen de todo el movimiento, con la vuelta (*Amen*) del tema inicial del *Gloria*, cerrándose en medio del vigor y la grandeza.

Gracias a momentos como este que se ha ejemplarizado en el *Gloria*, Adorno describe la *Missa solemnis* como una obra privada de dinámica compositiva, por lo menos tal y como es considerada esta en relación con la precedente producción beethoveniana. La tentativa de fundir la concesión sonatística del tematismo con el género arcaico de la misa se revela, en cuanto tal, como una quiebra. De hecho, la característica principal del tematismo beethoveniano estaba ligada como homólogo a la capacidad de vincular el desarrollo interno de la composición. Ahora, en cambio, como el momento singular viene privado de su capacidad de impulso, la categoría de la totalidad como producto del automovimiento de los singulares se derrumba. Es por lo que en la *Missa solemnis* la totalidad sea obtenida al precio de una especie de nivelación, en la que el omnipotente principio de estilización no tolere los momentos que son realmente particulares; lo que se traduciría en la práctica en una pérdida del elemento singular temático. En ella no permanece nada que no pueda ser integrado sin residuos en el todo. Este concepto de «estilización», y del estilo auténtico como un idioma que retrata hacia dentro o dentro de

127

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

127 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

127 / 451

la distancia, fue crucial en el ensayo de Adorno sobre la *Missa Solemnis*, obra que, para él, “la mayoría de las veces, a pesar de toda la estilización, se retira a lo inexpresivo, indefinido” (NaS, I, 1, 216). Esta obra adquiere un carácter distanciado y perfilado.

De este modo, y por toda esa nivelación y estilización no tolerante con momentos particulares, que lleva hacia la pérdida del elemento singular, se observa esa acción contraria al estilo tardío que tiene lugar en esta pieza. Desde sus cimientos mismos se elimina la pugna y la colisión entre lo subjetivo y lo objetivo, un factor esencial y propio del estilo tardío de Beethoven. “La obra está tan distanciada de la expresión como de todo dinamismo subjetivo” (NaS, I, 1, 213). Así pues, Adorno ve a “La Missa solemnis (...) [como] una obra de abstinencia, de renuncia permanente” (NaS, I, 1, 218) y, consiguientemente, solo le quedó el arcaísmo como única salida a la expresión en la *Missa*. Adorno ni siquiera vio a la utilización de la disonancia en esta obra, salvo en contadas ocasiones, como un apoyo para esa expresión, que queda aún más ahogada en los momentos que el dramatismo del texto lo requiere; es decir, cuando se menciona el mal y la muerte. La expresión más bien se aferra a lo arcaico, a las secuencias de grados tonales propios de la música sacra, el escalofrío ante lo que ha sido.

Adorno argumenta que mientras Bach pudo aproximar los sujetos de la fuga con un estilo directo, con una fresca ingenuidad similar a la relación entre el compositor «subjetivo» y su inspiración; en la *Missa Solemnis*, en cambio, desapareció la armonía del sujeto (musical) y las formas musicales (objetividad) que hubieran permitido algo semejante a tal ingenuidad. Por tal carencia de armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, la *Missa* se aleja irremisiblemente del estilo intermedio (aquí Adorno reafirma la primacía en el último Beethoven de una oposición interna irreconciliable, permanentemente irresuelta) y es, en realidad, un trabajo de exclusión, y de permanente renuncia, entre la que se encuentra también la de dirigir la reconciliación de «lo universalmente humano» con un camino concreto del ser humano. Así, esta pieza, a pesar de toda esa ausencia del estilo tardío que se ha indicado, sigue manteniendo la sospecha propia del último Beethoven ante la unidad entre subjetividad y objetividad, ante lo completo de la creación sinfónica perfecta; es decir, ante la totalidad resultante del movimiento de los momentos singulares y, en suma, ante lo que le confirió autenticidad a la obra del periodo medio.

Sin embargo, y a pesar de este rasgo de ultimidad y de sospecha ante la identidad de lo no idéntico, la *Missa solemnis* no poseía para Adorno el estilo tardío. Él observó que esta, al contrario que los cuartetos y las sonatas tardías, no contenía bordes ni fisuras. Eso fue lo que le llevó a mantenerse firme en su afirmación de que la *Missa Solemnis*, a

128

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

128 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

128 / 451

pesar de la apariencia, realmente prometía la posibilidad de la salvación. Esta, en cierto modo, es lo que Adorno llamó, no con cierta ironía, un esfuerzo del último espíritu burgués (Cfr. NaS, I, 1, 218 y s.), mostrando ya el enigma contenido dentro de esta pieza en todo su esplendor. Un espíritu empeñado en ocultar la quiebra y mostrar el todo como lo verdadero, tras un velo que lima las impurezas. Por ende, esta objetividad de las formas musicales con que Beethoven trabajó la *Missa*, es meditada y problemática, un objeto de reflexión.

La *Missa Solemnis*, de acuerdo con el ensayo de Adorno, es un trabajo de permanente renuncia en el que Beethoven, más que afirmar su intención subjetiva se preocupó en eliminarla. Entonces, la *Missa Solemnis* es una obra maestra alienada (tal y como reza el título del artículo que le dedicó) por la virtud de su dificultad, su arcaísmo y su extraña reevaluación subjetiva de la misa.

Pero no hay que llevarse a equívocos, en ella esa objetividad que viene dada por la escritura fugada y la técnica contrapuntística (uno de los rasgos más penetrantes de esta obra y que marca más profundamente su lenguaje) es en realidad algo mediado, algo que ha sido objeto de reflexión, aunque la reflexión, la subjetividad se estilice. El paisaje es definido como una superficie de estilización petrificada, como si se tratara de un malpaís fruto de un estilo verdadero, de una erupción ocasional en la que el magma líquido se ha enfriado y vuelto gélidamente sólido. La *Missa solemnis* es compuesta y erigida según modelos que actúan como citas, pudiéndose hablar entonces de *τοιτοι* compositivos del tratamiento del instante musical según patrones latentes que deben reforzar la aspiración objetiva. De ahí que el análisis de Adorno se centre en la estilización y el arcaísmo de la *Missa*, cuyo movimiento para atrás e indiscreción basada en la fantasía composicional le da, extrañamente, a la pieza su calidad de inconclusa y mistificante, además de otorgarle una distancia y diferencia estilística con el producto propiamente tardío. Esto último debido a ese rechazo de la convalidación acrítica del ser y, también, a las concesiones armónicas que contiene esta obra. De todas formas, y a pesar de este aire arcaizante en esta obra se detectan también otras muchas herencias que no están tan alejadas en el tiempo de un compositor del siglo XIX. Así, a lo largo de las páginas de esta enigmática obra se entrevé la tensión entre distintos estilos, los cuales van más allá del Renacimiento y llegan incluso hasta el alto Clasicismo, pasando por el Barroco. Y a pesar de que Adorno no indique pormenorizadamente las distintas herencias de los autores que detecta en la

129

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

129 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Missa, son varios los nombres propios⁷⁵ a los que se les puede seguir el rastro entre sus pentagramas.

De este modo, la *Missa solemnis* contiene uno de los grandes símbolos demarcadores del tercer estilo de Beethoven: el espíritu de adoptar multitud de realidades ya conocidas y pretéritas, aunque, al contrario de como sucede en el estilo tardío, estas no están iluminadas ahora por una nueva luz que encierre nuevos y fecundos significados (no existe la tensión entre el pasado y el futuro). Para él, la falta del estilo tardío se producía, en este caso, porque en esta obra Beethoven realizó copias de unos lenguajes ya muertos: de lo arcaico. De ahí que Adorno criticara la *Missa* por ser una anomalía arcaica y la reconociera como un reino progresivamente libre de arquetipos, un idealizado paisaje en el que Beethoven pudo ensayar oposiciones esquemáticas de espacio y movimiento. La misa establece el paisaje tardío como un estilo de naturaleza petrificada, alegórica. Estos esquemas son particularmente prominentes en el *Credo*.

Adorno al centrarse en esta filiación de la *Missa* con procedimientos del pasado no se mostró excesivamente original, pues este ha sido un factor que se ha estudiado continuamente. Por ejemplo, se puede citar el caso del musicólogo de origen húngaro Paul Henry Lang, quien indica en el capítulo "New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa solemnis*", incluido en su estudio sobre el compositor *The Creative World of Beethoven*, que:

"Las proporciones ciclópeas, tanto físicas como espirituales de las grandes composiciones barrocas, reviven en la *Missa Solemnis*, obra que trasciende el horizonte de la liturgia católica. Con esta *Missa* y la *Novena Sinfonía*, Beethoven agota las posibilidades de las formas orquestales y corales de grandes proyecciones"⁷⁶.

Sin embargo, Adorno fue más allá. A él le preocupó además el porqué de ese cambio, "Pero, ¿qué hizo que Beethoven, el hombre increíblemente rico, en el que el poder de la creación subjetiva se elevó a la *hybris* [arrogancia] del hombre como creador,

⁷⁵ Por ejemplo, y tal como dejó especificado el propio Adorno, entre sus páginas se intuye el estilo severo típico de Palestrina, además de un tratamiento coral inspirado en Händel, en cuyos oratorios Beethoven encontró su modelo para el estilo sublime, ello ocasiona que el estilo sublime de la misa tenga el espíritu de Händel, sobre todo en el *Gloria* y el *Credo*, partes de la misa en nexo contrastante con la estructura del *Kyrie*, el *Agnus Dei* y del *Benedictus*. También se detecta la mano de Haydn, concretamente por influencia de sus misas escritas entre 1796 y 1802, especialmente la de *Nelson*, la de *Theresa* y la *Wind-band*. Esta inclinación se observa sobre todo por el vigoroso tratamiento del *Kyrie*, que constituyen un rico exponente del humanismo de las sinfonías de *Londres*. Además, también se influye de ellas en su empleo de instrumentos de viento, lo que le concede a su música un matiz sorprendentemente profético.

⁷⁶ Lang, P. H.: *The Creative World of Beethoven*. New York: Norton, 1971. P. 163-199.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

a lo contrario, a la autolimitación?” (NaS, I, 1, 218 y s.). Tal posición no vendría de un cambio psicológico acaecido en la mente del compositor, pues él en otras obras tardías posteriores a la *Missa* actuaría de una manera propiamente tardía; es decir, de un modo «contrario» al efectuado en la *Missa*. Así que este asalto a lo tardío por medio de una ausencia de la subjetividad no se constituiría como una norma que se prolongaría en el tiempo, sino como una posición que tomaría y perpetuaría en su obra sacra.

Sin embargo, y a pesar de esta actuación contraria a lo tardío circunscrita a la ausencia del papel de la subjetividad, sí que hay algo propio de sus últimas obras que perdura en la *Missa solemnis*: su naturaleza crítica. Esto sucede porque, aunque esta proceda de una forma diametralmente contraria a la manera dada en sus últimos cuartetos y sonatas, actúa de un modo contrario a como lo había hecho durante su obra intermedia, en la que todo culminaba con la unidad y síntesis afirmativa entre la subjetividad y la objetividad, hecho que se había posicionado como el culmen del logro sinfónico. Esta *Missa*, «estilo tardío sin estilo tardío», no podía llegar a tal unidad o síntesis, pues había eliminado el factor procesual de la ecuación, pero, aun así, sigue revelándose contra lo positivo y lo afirmativo; en definitiva, contra todo aquello que afirma acriticamente. El Beethoven de la *Missa*, al igual que el propiamente tardío,

“desecha aquella apariencia de identidad entre lo subjetivo y lo objetivo que casi es una con la idea clasicista (...) La *Missa*, también, sacrifica la idea de síntesis a su manera, pero ahora, negándole la entrada a la música de forma inadmisiblemente al sujeto, que ya no está amparado por la objetividad de la forma, pero tampoco puede producirla sin romperla” (NaS, I, 1, 220).

La respuesta a la anterior cuestión entonces, para Adorno, va en línea con la crítica de Beethoven al ideal del sinfonismo «clásico». Esta, finalmente, se convierte en una «renuncia oscura». La *Missa Solemnis* es una obra de omisión, de rechazo permanente, y es en ello (por su negatividad) que, en el curso de un abundante argumento intrincado, se hace visible al final de la misa su conexión con los cuartetos tardíos: como “la uniformidad de lo que todos ellos evitan” (GS 17, 158). Como obra de rechazo de la expresión y del retroceso del tema, la *Missa* no parece distanciarse mucho menos del período de estilo intermedio que los últimos cuartetos; sin embargo, en realidad, esto únicamente construye un mero puente, delgado y balanceante, entre la *Missa solemnis* y el círculo enfático del estilo tardío. Un puente cuya capacidad de carga es peligrosamente baja. Esto es así debido a que, en realidad, ese alejamiento del estilo heroico ha sido consumado de una manera completamente diferente. Esta diferencia se basa en que en sus últimos cuartetos la “unidad trasciende hasta convertirse en algo fragmentario” (GS

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

17, 159), esta está agrietada y se muestra quebradiza. En cambio, la aparentemente intacta *Missa solemnis* “sacrifica a su manera la idea de síntesis, pero, ahora, al negar imperiosamente el sujeto, el cual ya no está protegido por la objetividad de la forma, pero que tampoco puede producirla sin fisuras, manteniendo la entrada a la música” (GS 17, 159).

Pero, ¿Qué fue lo que observó Adorno para ver a la *Missa*, a la vez, como un representante y un no representante del estilo tardío de Beethoven? La ultimidad de la *Missa* no es aparente en su detalle técnico, por ello él supuso que este estaba enterrado en su contenido. Pero si esta ultimidad fuera espiritual, más que técnica, ¿Cómo podría ser analizada o demostrada? Quizás quiso decir que, más que ser una gran excepción, la *Missa Solemnis* realmente sería el caso extremo que demostraría lo no analizable que resulta el estilo tardío de Beethoven, y con ello la importancia de la negación frente a la afirmación; es decir, el hecho de que la salvación no puede ser concebida políticamente ni demostrada analíticamente. Dando lugar a una asistematicidad que él querría para sí. Esto le permitiría el acceso a la asunción de que su estética ascendía, realmente, a una teología negativa.

d.2. La sinfonía nº9 en re menor, Op. 125.

La segunda de estas «obras tardías sin estilo tardío» es la *Sinfonía nº9, Op. 125*. Esta fue compuesta en 1824 y, por lo tanto, al principio del segundo ciclo del estilo tardío, el que Adorno contempló como el «correcto». Sin embargo, y a pesar de estar emplazada cronológicamente en esta fecha, esta no posee esas características que portaban las demás obras de esa época. Es más, ni siquiera se asemeja a aquellas experimentales del primer ciclo tardío, pues musicalmente no constituye una obra tardía, sino en realidad la reconstrucción del Beethoven heroico; es decir, de su estilo intermedio. Por ello, la Novena sinfonía, argumenta Adorno, es una obra retrospectiva (Cfr. NaS I, 1, 151), por ser un residuo anacrónico del tipo «intensivo» enclavado en medio de la creación tardía. Esto mismo se puede aplicar, según Adorno, a esos movimientos de los cuartetos tardíos que se nombraron anteriormente, al principio del apartado (*Finale* del Op. 132 y ciertos momentos también del Op. 131).

Por esta dirección que toma esta obra de ir hacia el periodo intermedio, ni siquiera la catalogación adorniana de un «estilo tardío sin estilo tardío» sería enunciada para describir la existencia de un estilo homogéneo. Esto es así ya que no solo sucede que la

132

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

132 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

132 / 451

Missa y la *novena sinfonía* funcionan de forma distinta, sino que la naturaleza de ambas es diametralmente la contraria. Pues la novena vuelve hacia ese estilo al que el tardío, inclusive la *Missa solemnis*, representó una contundente crítica. Esta vuelve sobre aquel estilo intermedio, donde existe una instalación de maravillosa grandeza y reina una voluntad que lo aplaca y resume todo. En ella, el espíritu enciclopédico e ilustrado y la visión cíclica encuentran una fuerte afirmación. En esta obra, la falta del estilo tardío vuelve a venir dada por la copia de un lenguaje «muerto», pero esta vez este es el heroico-patético. Así, con la *Sinfonía n.º9*, Beethoven retorna al estilo heroico monumental que había criticado en el resto de obras tardías:

“(…) la poca coincidencia entre la música sinfónica y la de cámara en Beethoven lo muestra la comparación de la Novena con los últimos cuartetos o incluso las últimas sonatas para piano; frente a estas obras, la Novena es una retrospectiva, está orientada hacia el tipo sinfónico clásico de su estilo intermedio y no permite las tendencias de disociación del estilo tardío propiamente dicho” (NaS, I, 1, 173).

“Si las sinfonías, a pesar de o quizás debido a ser el aparato más rico de la orquesta, son en muchos aspectos más simples que la gran música de cámara, la Novena Sinfonía prácticamente se cae del estilo tardío y retrospectivamente vuelve al Beethoven sinfónico clásico, sin las aristas y fisuras de los últimos cuartetos” (NaS, I, 1, 208 y s.).

Adorno no es el único que contempla tal vuelta imbuída por el sinfonismo. Por ejemplo, Solomon también observa cómo esta pieza retorna al estilo de su anterior producción. Para él, esta también “encuentra su orientación ideológica en la década precedente a la Revolución francesa, retornando a un idealismo indiferenciado”⁷⁷. Esto lo enuncia porque la *Sinfonía n.º9*, Op. 125

“ofrece imágenes de belleza, alegría y renovación como modelos de la posibilidad futura. Pero sólo en la Novena Sinfonía el modelo utópico es explícitamente predictivo, y se expresa claramente en tiempo futuro (quizá con un atisbo del imperativo): «Todos los hombres *serán* hermanos», y *vivirán* en armonía con el «amante padre» bajo la protección de esa femenil «Freude, hija de Elíseo», que había evitado los intentos de aproximación de Beethoven durante la vida entera del compositor. Con la Novena Sinfonía, el anacrónico modelo iluminista ha retornado a la escena (...).

la Novena Sinfonía parte de un impulso retrospectivo en otros aspectos, quizá más fundamentales. Pues en esta obra Beethoven retornó sin reservas al estilo heroico que había completado eficazmente hacia 1812-14. En realidad, retrocedió todavía más: El Paraíso

⁷⁷ Solomon, M.: “Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending”. *Critical Inquiry*. 17 (1991). P. 301.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

festivo de las Sinfonías Séptima y Octava ahora era inalcanzable, de modo que se volvió nuevamente hacia el modelo de la Sinfonía Heroica de 1803-4, con sus pautas arquetípicas y su grandioso estilo «Imperio»⁷⁸.

Esta pieza pertenece cronológicamente al tercer estilo de Beethoven, pero se separa netamente de su estilo maduro para dirigirse, retrospectivamente, a su período sinfónico clásico en ciertos detalles de gran relevancia como:

Primero, gracias a que en ella es posible reencontrar la triada dialéctica hegeliana. Esto se puede detectar en la fragmentación del tema (que actuaría a modo de tesis) en diversos temas a través de la negación de la negación, por el que este (el tema, la tesis) más tarde sería abandonado para llegar a la verdadera naturaleza del sujeto, que estaría circunscrito por una relación dialéctica de tesis y antítesis, donde la segunda está estructurada por la nueva conexión del contrapunto y del fugato, el cual genera las variaciones, llegando así a la síntesis, al concreto, al final, que sería el verdadero mensaje de *la novena sinfonía*: el Absoluto.

Segundo, gracias a la naturaleza que se detecta en la estructura de forma sonata que posee su último movimiento, el cual le concede centralidad al final. Tal procedimiento está claramente inspirado en la tercera y la quinta sinfonía. En él, el momento culminante es el representado por el coral "*himno de la Alegría*", compuesto sobre un texto de Schiller. Esta introducción de la voz humana (solista y coro) en el final constituye la novedad fundamental de la sinfonía, que rehace y explícitamente le da voz a todo aquel proyecto mental que tuvo Beethoven durante su etapa intermedia. Este da forma a un final totalmente impregnado ahora de la ideología iluminista que nada tiene que ver con ese paisaje fragmentario y dantesco que se conformaba en sus obras propiamente tardías. Con tal apariencia de redondez y perfección, la novena sinfonía participa de la felicidad burguesa, una que no es holista y que, por lo tanto, requiere que otros queden fuera de ella para que los unos la consigan.

“Es peculiar de la utopía burguesa que aún no pueda pensar la imagen de la perfecta alegría sin quien se excluyó de ella: le da placer solo en función de la infelicidad del mundo. En la Oda a la alegría de Schiller, el texto de la Novena sinfonía, en el círculo está incluido todo el mundo que «aun al menos a un alma llaman suya sobre la faz de la tierra»: es decir, los amantes felices; «pero quien no la tenga, húrtese llorando a esta hermandad». La imagen de los solitarios es inherente al mal colectivo, y la alegría quiere verlo llorar. Sin embargo, la

⁷⁸ Solomon, M.: *Beethoven*. Op. cit. P. 378 y ss.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

palabra de rima «húrtese» se refiere, con razón, a la relación de propiedad. Uno puede entender por qué el «problema de la Novena Sinfonía» no pudo resolverse. También en la utopía de los cuentos de hadas la madrastra que debe bailar con zapatos al rojo vivo o se la mete en un barril con clavos, es también parte de la pomposa boda. La soledad castigada por Schiller, sin embargo, no es otra que la que la comunidad de alegres produjo. ¿Qué pasa en ella con las viejas solteras e incluso con las almas de los muertos?» (NaS, I, 1, 59 y s.)

En tal actitud se halla de nuevo entonces aquella falta de responsabilidad hacia lo otro y una ausencia de esa memoria tan importante en la obra tardía para darle voz a esas almas de los muertos a las que se refiere Adorno y que fueron acalladas por la ideología dominante. Quizás en todo esto es en lo que se basa esa exclamación que Thomas Mann puso en boca de Adrian Leverkühn en su celeberrima novela *Doctor Faustus. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo* (no olvidemos la vinculación de Adorno en ella), según la cual este quería anular la Novena Sinfonía. Es más, Mann, profundizando aún más en esta idea, hizo que este compositor imaginario no solo reflejara este parecer con palabras, sino también con hechos: con sus grandes composiciones «*Apocalypsis cum figuris*» y «*Lamentaciones*» en las que quiso operar una inversión de los valores, constituyéndolas entonces como el contrapunto de la *Novena sinfonía* y del himno a la alegría: estas son la apoteosis del dolor y la desesperación, la glorificación de la energía por ella misma y de la voluntad de poder. Podrían calificarse de «esteticismo de la barbarie».

Mann (y Adorno también) toma a esta novena sinfonía de Beethoven como un ejemplo a superar porque esta fue percibida por las generaciones siguientes como un modelo insuperable de cultura afirmativa, una cultura que, con su belleza e idealismo anesthesiaba la angustia y el terror de la vida moderna, impidiendo, de ese modo, una percepción realista de la sociedad. Sobre esto último se expresa Marcuse de una manera casi adormiana:

“los que hoy se rebelan contra la cultura establecida también se rebelan contra lo bello en esta cultura, contra sus formas demasiado sublimadas, segregadas, ordenadas, armoniosas. Sus aspiraciones libertarias aparecen como la negación de la cultura tradicional: como una desublimación metódica. Quizás sus ímpetus más fuertes proceden de grupos sociales que hasta ahora han permanecido fuera de todo el campo de la cultura superior, fuera de su magia afirmativa, sublimatoria y justificante: seres humanos que han vivido en la sombra de esta cultura, las víctimas de la estructura del poder que ha sido la base de esta cultura.

135

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

135 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

135 / 451

(...) ahora el rechazo golpea al coro que canta la Oda a la Alegría, la canción que es invalidada en la cultura que la canta”⁷⁹.

Todo esto marca la dualidad de la *novena sinfonía* de Beethoven, que sería una obra tardía, cronológicamente hablando, pero, a la vez, no mantendría ningún otro rasgo importante que la vinculara con él, al contrario que sucedía con la *Missa solemnis* y su visión crítica de lo subjetivo. En esta, en cambio, se vuelve a detectar al Beethoven intermedio, al que Adorno nombró como “maestro de la negación positiva” (NaS, I, 1, 69). Esto es posible ya que en esta pieza vuelve a aparecer todo aquel dinamismo de la forma sonata, elaborado a través del trabajo temático [Adorno vuelve a encontrar en su exposición aquella contraposición temática, cómo “el tema principal se precipita con la violencia anticipada del todo; contra este el sujeto singular, por otro lado, se defiende como segundo tema” (NaS, I, 1, 42); es decir, la agresiva lucha entre los dos temas] y de la sección de Desarrollo, y que culminaba con la afirmación final de la Reexposición. De este modo, la Reexposición contiene la clave para entender todo el primer movimiento, dando como resultado una forma redonda y cerrada en la que ya no se encuentra esa desensibilización del material, del retraimiento de la apariencia que caracteriza al estilo tardío. Es más, esta Reexposición de la *Sinfonía nº 9* es tan conclusiva y sintética que Adorno concluye que para poder comprender el significado de Reexposición es obligado el analizar la *novena sinfonía* (Cfr. NaS, I, 1, 167 y s.).

Todas estas complicaciones y salvedades vista a lo largo de esta concepción del estilo beethoveniano y a la hora de clasificar las distintas obras, se convirtieron en unos de los motivos por los cuales Adorno no llegó a culminar su monografía sobre la figura de Beethoven. Pero, además, también constituyen la base desde la que fluye toda esa vivacidad filosófica que posee esta, la cual se resiste a prontas afirmaciones unilaterales y requiere de una exigente y responsable interpretación y escucha. La existencia de tales obras, como la *Sinfonía nº9* y la *Missa solemnis*, dan pie a la revisión fundamental de los criterios del estilo tardío. Estas, para Adorno, no cumplen con los criterios desarrollados en el ensayo sobre el estilo tardío de Beethoven, y por lo tanto con su participación en el «contenido de verdad». De este modo, estas no aumentan las posibilidades de una

⁷⁹ Marcuse, H.: *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969. P. 51 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

interpretación general y concluyente de Beethoven, y al mismo tiempo alimentan la sospecha de que las características de estilo tardío pueden haber sido sesgadamente hipotéticas o incluso elaboradas incorrectamente. Esto resulta evidente y consecuente de los principios manejados.

5. Las «*claves específicas*» para la comprensión del Beethoven adorniano

En los puntos anteriores ya se ha hablado de qué es lo que habría que hacerse para aprehender el mensaje de Adorno en *Beethoven. Filosofía de la música* (partir de lo material, de la obra) y de cómo habría que hacerlo (por medio de una escucha estructurada y crítica). Ambos aspectos son *claves generales* para esta interpretación que se está intentando realizar aquí. Sin embargo, aún no se ha hablado de dónde habría que enfocar específicamente ese ojo crítico (a qué factores clave habría que apuntar ese oído para aprehender el análisis adorniano sobre Beethoven). El presente punto trata precisamente sobre eso mismo: enumerar y presentar los blancos sobre los que hay que fijar el punto de mira. Es decir, de momento solamente se van a exponer e introducir resumidamente esos *locus communis* de la interpretación adorniana de Beethoven, pues su estudio sesudo y pormenorizado es lo que constituye el núcleo, y en torno a lo que se articula en adelante la presente tesis. Estos han sido reducidos y condensados en cuatro claves *diferenciadas* pero no dicotomizadas que, a su vez, constituyen cuatro aspectos o problemáticas específicas y fundamentales para el entendimiento tanto de la música beethoveniana como de la filosofía adorniana:

- A) El espíritu crítico.
- B) La concepción del binomio sujeto/objeto.
- C) La concepción de la relación todo/parte.
- D) El uso de las convenciones y la concepción del pasado.

A) El espíritu crítico de Beethoven.

Esta idea es crucial para comprender la relación dialéctico-negativa que se establece entre los distintos estilos compositivos en los que se desarrolló la obra beethoveniana. Esta primera clave específica surge de la contraposición práctica entre las obras del Beethoven intermedio y las del tardío. Esta contraposición, además, se centra

137

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

137 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

137 / 451

en ciertas analogías y afinidades que se vuelven también centrales para la aprehensión del mensaje enviado por Adorno en su interpretación del compositor. Tales semejanzas serían:

Por un lado, la que el filósofo estableció entre el Beethoven intermedio y Hegel como momentos más álgidos del pensamiento burgués. De hecho, el monopolio que ha ejercido la obra de cada uno de ellos, respectivamente, en la conciencia musical y filosófica de occidente es pareja. Es por ello que casi se le podrían suscribir a Beethoven esas palabras que Derrida le dedicó, en el epílogo preparado en ocasión de un conocido estudio de Malabou (*El porvenir de Hegel*), a la omnipresencia de Hegel:

“No, no hay nada en el mundo que no se determine, casi cerca de dos siglos, se lo sepa o no (en general, se sabe o se cree saberlo), sin alguna relación con la tradición viva de Hegel. No basta para recordarlo con nombrar a Marx y a Heidegger, y los motivos del “fin de la historia”, del “saber absoluto”, de la dialéctica, de los fines de esto y de aquello, la muerte de Dios, la muerte del hombre, etc. Estas palabras y estos temas son suyos, siempre terminamos por encontrar a Hegel en el origen de todos estos fines”⁸⁰.

Es más, y realizando un tanto poéticamente ese maridaje entre filósofo y compositor, Adorno veía que el propio sistema de Hegel, gracias a las curvas que describen los movimientos mentales que acompañan a sus ideas, posee una musicalidad únicamente distinguible con la ayuda de un oído especulativo. (*Cfr.* GS 5, 354).

Por otro lado, la segunda semejanza sería la que se establece, desde esta investigación, entre el Beethoven tardío y el propio Adorno. Esta se argumenta a partir de los procesos críticos que los llevaron a plantearse los logros de los dos anteriores (el Beethoven intermedio y Hegel).

Puede que sorprenda esta comparativa intra-autores (Hegel-Beethoven-Adorno), pero en realidad la sombra del filósofo de Stuttgart es de vital importancia en esta interpretación de Beethoven que realiza Adorno. A lo largo de los capítulos del libro el autor expuso una profunda «analogía» entre Hegel y el compositor de Bonn, la cual, como ya se ha indicado, encontraba su basamento en la obra y no en la biografía⁸¹. Tal analogía

⁸⁰ Malabou, C.: *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Lanús: Editorial Palinodia; Ediciones La Cebra, 2013. P. 352.

⁸¹ Adorno no ha sido el único que se ha distanciado de los cuadernos de Beethoven y se ha decantado por observar desde sus composiciones las posibles filiaciones con Hegel. Entre los autores que también realizaron tal actividad destacarían (entre muchos otros) García Bacca, Eugenio Triás y Fubini (que la amplía a una relación entre Beethoven y Fichte, tal y como se puede leer en la siguiente cita):

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

constituye, por lo tanto, un ejemplo práctico de esa inclinación adorniana hacia el material, hacia la obra. Con tal postura, se referencia la consideración adorniana de que en sus análisis primaba lo objetivo, el material.

Fiel a tal visión y propuesta materialista, es esa analogía que proclamó entre ambos autores (Beethoven intermedio y Hegel), pues surge únicamente del análisis de la obra del compositor y del filósofo, ya que, en realidad, no existe constancia de que Beethoven hubiera leído la obra del filósofo de Stuttgart o se hubiera visto influenciado por él de alguna otra forma. Y, sin embargo, este hizo mención de lecturas kantianas en sus cuadernos de conversación, tal y como sucede en una de sus notas fechadas en 1820 donde cita textualmente *Crítica de la razón práctica*: “¡La ley moral dentro de nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros! ¡Kant!”⁸². Entonces, desde ese punto de vista más biográfico (denunciado por Adorno y tradicionalmente seguido por la musicología de corte más biográfico-historicista), hubiera tenido más sentido el entablar una relación con Kant. De hecho, muchos otros autores han establecido y querido ver en su producción musical esa influencia kantiana (incluso Adorno también la indica en algunos pasajes de su obra, pero lo hace para llegar a Hegel como superación del de Königsberg).

Desde el otro punto en cuestión, la analogía entre el Beethoven tardío y Adorno que se quiere hacer ver en este escrito, podría fundamentarse a través del espíritu crítico que se ha establecido como clave para entender la interpretación adorniana de Beethoven. Este vendría dado por la significación del compositor como la primera gran rebelión de la música contra lo decorativo y lo que no es necesario puramente por la cosa. Este paso le hace perder la plenitud, la armonía, la redondez y la cohesión, que estallan en fragmentos para poder ser la cosa misma en estado puro. Es decir, plantea una crítica contra todo lo que representaba su anterior estilo. Con tal acción, según Adorno, en él se dio un giro contra todo lo ornamental, contra todo aquello que en la música es apariencia de belleza. Este giro le dio a su obra una tendencia hacia una disociación, la desintegración y la disolución, que es esquematizada gracias al resto de claves para

“Nuestro pensamiento, pues, en la medida en que tiene sentido y puede ser legítimo confrontar dos lenguajes tan diferentes como filosofía y música, remite, más que a Kant, a filósofos que han situado en la historia, en la dialéctica, en el devenir, el centro de su especulación. Hegel y Fichte son quizás los dos puntos de referencia más significativos para Beethoven, a pesar de que no hay testimonios ciertos sobre su conocimiento de estos dos filósofos.” Fubini, E.: *El romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de Valencia, 1999. P. 68.

⁸² Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Madrid: Tecnos, 1970. P. 131.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

aprehender el enigma oculto en *Beethoven. Filosofía de la música*. Estas serían las siguientes, enumeradas con las letras B, C y D:

B) El estudio de la actitud que muestra Beethoven ante el binomio sujeto/objeto.

Esta relación entre lo subjetivo y lo objetivo es central en los sistemas musicales o filosóficos de todas esas personalidades que juegan un rol protagonista en esta investigación, incluido Adorno:

De un lado, estaría el subjetivismo excesivo que impregnaría tanto al Beethoven intermedio como a Hegel. Al llevar este discurso de la subjetividad a la imagen de la música intermedia de Beethoven, este queda traducido en la imagen de un individuo musical o sujeto con la capacidad de desarrollar y organizar la totalidad del trabajo musical, tanto desde dentro de sí mismo como desde dinámicas interiores de los elementos participantes, venciendo así la contradicción entre identidad y no identidad, o sea, entre la subjetividad y la forma, o lo que en un lenguaje más filosófico sería la subjetividad y la objetividad o el concepto.

A estos protagonistas y abanderados del subjetivismo les salen unos potentes contrarios en las figuras críticas del Beethoven tardío y Adorno. Con tal revés a su interpretación del compositor, el filósofo le atribuyó a este durante su estilo tardío la sospecha sobre la existencia de una unidad entre la subjetividad y la objetividad, además de la inquietud ante la idea de la rotundidad del logro sinfónico que había alcanzado en su anterior obra. Esto lleva al frankfurtiano y a su interpretación del bonense hacia una crítica enfocada sobre aquella razón dominadora propia del idealismo.

Por medio de tal contraposición de personalidades, se pretende dilucidar esa sospecha que emprendió el compositor sobre la identidad sintética alcanzada entre lo subjetivo y lo objetivo (uno de los factores que le había conferido «autenticidad» a sus obras del periodo intermedio), y estudiar lo que puede haber de análogo con las pretensiones filosóficas de Adorno; es decir, con ese énfasis en hacerle justicia a una dialéctica que no volviera a caer en la postulación de una subjetividad lugarteniente e hipostasiada, ni que tampoco sucumbiese ante la materialidad vulgar del mecanicismo.

En el capítulo de tesis correspondiente («IV. Tema B. El binomio sujeto/objeto»), y para llevar a cabo el estudio sobre estas analogías en referencia a esta clave fundamental para la aprehensión de la obra de Adorno sobre Beethoven que es el binomio sujeto/objeto, se ha procedido a analizar, entre otros aspectos, los usos y significados que

140

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

140 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

140 / 451

toma el desarrollo dentro de una forma sonata, entendiéndolo tanto seccional como temáticamente. Este es el foco de atención sobre el que se han generado los distintos análisis musicales sobre este factor, porque, dentro de una forma sonata, representa el momento subjetivo por antonomasia. El desarrollo es donde el sujeto puede llegar a demostrar su máxima potencia e influencia. Es donde la señal de su mano está más patente.

C) La pareja parte/todo.

Otra de las claves específicas para captar el mensaje enviado por Adorno a través de la imagen de Beethoven es la que se refiere a la pareja parte/todo. Para presentar este aspecto se vuelven a mostrar los mismos personajes protagonistas y el papel que juega cada uno de ellos en torno a este crucial binomio. Con tal finalidad, la crítica volvería a hacer acto de presencia, pero esta vez basada y centrada en atacar la presentación del todo como la verdad que se da tanto en la culminación de la música del Beethoven intermedio como en la filosofía de Hegel.

Esa sentencia, en cambio, es puesta del revés tanto por Adorno como por la interpretación que este efectúa del Beethoven tardío. Ambos le dan la vuelta a esa máxima para terminar dudando de ella y presentándola como lo falso: “el todo es lo no verdadero” (GS 4, 55).

Como se verá, esto lo logra el Beethoven tardío adorniano gracias a una abrupta yuxtaposición inmediata de motivos escuetos, axiomáticos y complejos polifónicos que dejan al descubierto las grietas y lagunas de un paisaje volcánico y fragmentario, y que convierten la imposibilidad de una armonía estética en contenido estético. Con esta acción, el Beethoven tardío de Adorno da lugar a la inexistencia de un tejido que, en realidad, es lo que produce y permite que lo fragmentario ocupe el lugar de aquella totalidad dinámica de corte hegeliano existente en la anterior obra intermedia.

Durante este proceso de yuxtaposiciones toma importancia lo que es la deconstrucción de la técnica de variación⁸³ (relacionado también con la clave D) que lleva a cabo el Beethoven tardío. Ahora estas ya no van a estar fundamentadas únicamente por su carácter decorativo vinculado a lo que sería lo aparente. Al contrario, él idea un nuevo

⁸³ Como ejemplos de este uso tardío de la variación se podría nombrar las empleadas en los cuartetos Opp. 127 y 135, que están construidas teniendo como base una poderosa dinámica tonal. Lo mismo ocurre en las *Variaciones Diabelli*. Incluso «*An die ferne Geliebte*» estructura sus seis sencillas melodías en un orden determinado de tonalidades e incluye una recapitulación a la que sigue una coda «sinfónica» en miniatura.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

tipo de variación que consiste en la reinterpretación del tema original. Tal empleo de esta podría relacionarse con un tipo de pensamiento evolucionista que ya no pretende únicamente conseguir del discurso musical una conciliación de elementos contrastantes, ni una síntesis afirmativa hegeliana, tal y como sucedió con el estilo de composición del intermedio.

Este uso de la variación, además, inspira la utilización de la fuga como forma de buscar otros tipos de movimientos para integrarlos en los géneros clásicos (lo que lleva directamente hacia la clave específica D para entender esta interpretación adormiana de Beethoven) y también como medio de exploración armónica, pues la fuga es una forma musical que se basa en la exploración de un tema o complejo de temas que evitan un fraseo periódico. Esta, aliada con la economía temática, encuentra una mayor libertad formal. Se pueden hallar ejemplo de fugas entre las páginas de las secciones de Desarrollo (algo que ya es indicativo del papel que toma esta forma musical) de las sonatas para piano Opp. 101, 106, 111 y menos directamente en la Op. 110 y en el *Finale* de la *Sinfonía n.º9*.

Así, estos dos elementos (más otros): la variación y la fuga, combinados de distintas formas, se convierten en ingredientes que utiliza el Beethoven tardío para resolver los problemas planteados por la forma sonata intermedia y que permanecen siendo centrales en su labor artística: la Exposición, el Desarrollo y el retorno del material musical dentro de un ámbito tonal cuidadosamente controlado (Reexposición).

Con todos estos medios y herramientas de momento meramente apuntados, Adorno realizó una especie de bosquejo gráfico de su opinión acerca de las últimas obras de Beethoven, las cuales son mostradas como dueñas de una cualidad esencialmente crítica hacia la semblanza o apariencia de una unidad estética y de una armonía (estéticamente hablando, no musical). Pues tal armonía es únicamente ilusión de unidad, de una identidad, por ejemplo, (según la clave B) entre el sujeto y el objeto o (según la C, la que se está introduciendo ahora) el todo y la parte. Tal armonía es la semblanza y apariencia que fue postulada en su estilo intermedio. En cambio, la crítica de la armonía del estilo tardío no abogó por la mediación, sino que resultó ser una división de extremos y una disociación de lo medio. Según Adorno, el último Beethoven rechazó reconciliar lo que era irreconciliable dentro de una simple imagen, dentro de la apariencia. Es por ello que profesó una noción de tensión y dramatización que era irreconciliable. De ahí que surjan en su obra tardía momentos de gran contraste no preparados ni mediados, tal y como sucede en la interrupción de la mediación entre los pasos de un proceso armónico,

142

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

142 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

142 / 451

del cambio repentino del centro tonal, en contraste con la modulación, en la que el cambio se realiza a través de progresiones.

Esta imagen de un Beethoven tardío fragmentario y disociado es secundada por Edward Said, quien, siguiendo unos pasos similares a los de Adorno, caracterizó a Beethoven como el representante eminente de un «estilo tardío» que, lejos de complacerse en la serenidad final, este la rompió con violencia, exponiéndose como algo distinto de lo que crítica y público creían que era. Además, Said evocó el ensayo del frankfurtiano sobre la obra final de Beethoven para afirmar que su música no estaba dominada por la armonía y la resolución, sino por la dificultad, la intransigencia y la contradicción irresuelta, encarnadas todas ellas en sus cuartetos finales, los cuales provocaron un violento rechazo en el mismo instante de su estreno, y en los que el compositor demostró, con inmenso dolor y profunda fatiga, la dificultad de no decir nada, convirtiendo el silencio mismo en música⁸⁴.

Es destacable este espíritu solitario del último Beethoven que remarca Said. Esta soledad se detecta en la incomprensión que sufrió por parte de sus contemporáneos, por cuyas presiones del conformismo consuetudinario tuvo que ceder en algunas ocasiones a las demandas que estos le imponían, tal como sucedió por ejemplo con el *Cuarteto en Sib Mayor Op. 130*, al que le dio un final mucho más accesible para el público e intérpretes: un gracioso, alegre y «saltarín» rondó, limando así las dificultades interpretativas de su anterior propuesta, la *Gran Fuga en Sib, Op. 133*, que debido a sus magníficos abismos y disonancias fue el blanco preferido del rechazo⁸⁵. Sin embargo, algunos de sus contemporáneos sí que tuvieron un espíritu más abierto a esa novedad que representaban sus cuartetos y ya, poco más tarde, Hector Berlioz restauró en *La condena de Fausto* esas lecciones disidentes y rupturas sonoras aprendidas del Beethoven tardío (aunque Adorno, dentro de su germanocentrismo galopante, poco eco se hizo de ellas). Por otro lado, Wagner también reconoció la importancia de esta etapa beethoveniana. E incluso, el mismo Beethoven, con resignación, comentó que un día gustaría, defendiendo que no

⁸⁴ Cfr. Said, E. W.: *On late style. Music and Literature against the grain*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2006. P. 9-16.

⁸⁵ De hecho, en la primera de las interpretaciones del cuarteto, los otros movimientos del mismo fueron bien recibidos, mientras que la fuga obtuvo críticas feroces, como la enunciada en el *Allgemeine musikalische Zeitung*, donde se la tachó de “incomprensible, como el chino” y se la comparó con la “confusión de Babel”, tal y como se cita en Solomon, M.: *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. California: University of California Press, 2003. P. 35 y en Cfr. Solomon, M.: *Beethoven*. Op. cit. P. 389.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

había compuesto para el presente, sino para el futuro⁸⁶. Así se ve que esa música tardía señalaba hacia una dirección: hacia adelante, hacia el futuro, pero esto lo hacía (tal y como se explica en el capítulo «VI. Reexposición. El uso de las convenciones») paradójicamente mirando hacia atrás.

D) El análisis del uso de las convenciones en la obra beethoveniana.

En él resaltan también las diferencias existentes entre su estilo intermedio y el tardío. Tal disparidad se centra ahora, sobre todo, en la actitud retrospectiva que presenta el último Beethoven, la cual funciona como un principio arcaizante (encarnado en su interés por el contrapunto estricto y la modalidad, todos recursos que toma del pasado y de compositores como Palestrina, J. S. Bach, Händel...). Este modo de actuar durante el proceso de creación, más el hecho de que sus obras tardías no fueran bien acogidas en la fecha de su composición y que tuviera que esperarse décadas para que fueran apreciadas, llevaría al lector u oyente a través de una paradoja, pues para Adorno sus cuartetos finales son el origen de la música moderna, pero al mismo tiempo posan su vista en un pasado ya obsoleto, al que ahora se le da un nuevo impulso. Todo esto sucede a la vez que toma importancia la trasgresión de las reglas, la rotura de estas.

Tales factores exponen, claramente, el tema de la dificultad de aceptación de sus últimos trabajos por parte de un público que se rigiera por los términos de las formas o reglas de la convención clásica. Adorno ejemplificó así un estilo tardío que no abdicó de sus derechos en favor de «la realidad consagrada», sino que enajenado y oscuro rechazó la serenidad y, empleando una metáfora con frutas firmada por Adorno, despreció la madurez que al madurar corrompe.

Este análisis del uso de la convención en los distintos estilos beethovenianos, además, llevó al discurso de Adorno hacia otras problemáticas como: la paradoja entre autonomía/heteronomía y las huella que dejó el pasado en la obra tardía de Ludwig van Beethoven, un momento crucial y que es aprovechado en la presente investigación para vincular la obra tardobeethoveniana con el pensamiento utópico del filósofo a través de la acción de la memoria, tarea que se realiza en el capítulo «VII. Coda. Memoria, Utopía y Música».

⁸⁶ Beethoven nunca dudó del valor de la fuga. Karl Holz, confidente de Beethoven y segundo violinista del cuarteto Schuppanzigh que interpretó la obra, le llevó a Beethoven la noticia de que el público había exigido bis de los otros movimientos del cuarteto (Alla danza tedesca y la Cavatina). Entonces, Beethoven, enfurecido, gruñó, "¡Si, esos refinamientos! ¿Por qué no la Fuga? (...) ¡Vacas! ¡Asnos!". Tal y como se cita en Solomon, M.: *Beethoven*. Op. Cit. P. 393.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

5.1. El impulso mimético como superación de la separación con lo otro.

“La penetración en los dominios de los “semejante” tiene una importancia para el esclarecimiento de amplios sectores de lo oculto (...) La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética”⁸⁷. W. Benjamin.

Todo este juego de analogías del que se compone *Beethoven. Filosofía de la música*, y que se explica en la presente investigación gracias a la exposición de esas cuatro *claves específicas* que se enumeraron en el apartado anterior es posibilitado por la existencia de uno de los conceptos adornianos más dialécticos y enigmáticos: *mímesis*. Este juega con el sentido de las palabras de *imitación* y *mediación*, y lleva a ambos términos a la inmediatez de la expresión artística y a su imitación de fuerzas externas. Es decir, es lo que le permite a Adorno, al hablar de arte y música, recurrir a lo extramusical, a lo social e incluso a la propia filosofía. Esto mismo sucede, concretamente, en sus análisis sobre la obra de Beethoven. En ellos es fundamental, para el filósofo, la mediación con el pensamiento hegeliano (esto es así debido a que este libro rezuma de ese interés de Adorno por pensar, al mismo tiempo, con Hegel y contra Hegel). Una mediación que transcurre por medio de un juego dialéctico en el que uno arroja luz sobre el otro. A su vez, esta *mímesis* es trascendental en tal proceso porque es la que sirve de argamasa entre todos esos autores y conceptos que de momento únicamente han sido presentados y expuestos.

La *mímesis*, con su proceder contrario a un estudio seccionador del objeto, quedaría agrupada en torno a las nociones epistemológicas de «mediación» y «síntesis», convirtiéndose entonces en un elemento preventivo de caer en el uso de una racionalidad instrumental y cercenadora de la naturaleza externa e interna, lo que eliminaría por tanto ese afán de dominio sobre lo otro. Por ello, el momento mimético sería el ingrediente que cualquier forma de racionalidad debería contener si no quiere desembocar en dominio. Con ella Adorno quiso aludir a un tipo de unidad que, a diferencia de la síntesis regida por la razón instrumental, fuera capaz de conservar intacta la heterogeneidad. Es decir, si conservara lo no-idéntico de cada uno de los elementos singulares de la síntesis. Bajo estos términos, tal unidad dada por la *mímesis* no sería ya coactiva de lo disperso, sino

⁸⁷ Benjamin, W.: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. P. 85.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

que conservaría lo singular como lo que es, con sus divergencias y contradicciones, siendo entonces así un despliegue de la verdad.

Precisamente, esa es la actitud que le atribuyó Adorno al Beethoven tardío en la clave específica que se ha enumerado como B, cuya subjetividad por contener el concepto de lo mimético se determina a sí misma en afinidad receptiva con su elemento natural. Es por ello que tal concepto de lo mimético deba estar presente en todo momento de la lectura de esta monografía que Adorno le dedicó a Beethoven, pues sirve de hilo de Ariadna a lo largo de ese laberinto que conforman sus páginas, y en cuyo interior más recóndito se esconde el enigma.

De esta contemplación del recurso mimético depende la comprensión de la relación entre los distintos binomios que van surgiendo conforme se va avanzando en la lectura del presente escrito. Empezando por el ya comentado arte/filosofía y terminando por el de autonomía/heteronomía, todos ellos son extremos de una relación dialéctica básica para la comprensión del pensamiento adorniano.

Pero, en realidad, la situación es aún más compleja. Pues algo que es crucial en toda esta exposición y a la comprensión de la organicidad implícita en una obra como *Beethoven. Filosofía de la música*, es el discernimiento de que todas esas claves anteriormente enumeradas, a pesar de ser expuestas en capítulos separados, corresponden a un «todo» *organizado* de forma abierta, el cual necesita de algo para que mantenga esa frágil unidad sin, a su vez, coartar la singularidad de cada concepto. Pues esas polarizaciones que surgen a la hora de hablar de Beethoven no se encuentran disociadas unas de otras, sino que todas ellas muestran un complejo entramado en el que Adorno, para solventar tal dificultad, se acercó, como en otras muchas ocasiones, hacia una concepción filosófica de Benjamin: la construcción de constelaciones conceptuales, según las cuales las ideas se relacionan las unas con las otras en tanto que cada una, a pesar de ser un cuerpo celeste que brilla en un cielo en particular, es pensada junto con el resplandeciente enjambre que el conocimiento identifica con otros soles.

Además, no se trata solamente de que dentro de dichas redes constelativas los términos singulares se encuentren interconectados los unos con los otros, pues en realidad esos conceptos singulares de la constelación no pierden su carácter abstracto e identificador. Aunque entre ellos se complementen y nieguen mutuamente en la constelación, estos forman campos de fuerzas paratáticos y sin jerarquías. Todos se encuentran igual de próximos y alejados del «centro», y solo por medio de estas

146

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

146 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

146 / 451

constelaciones es por lo que cada uno de esos «soles» se halla inmerso en lo que sería un círculo hermenéutico. Es por ello que cada uno solo podría «determinarse» en su relación con el otro; es decir, ninguno de ellos es lo que es solo por sí mismo o solo por el otro. Por lo tanto, todo enunciado relativo solamente a un único aspecto de los pertenecientes a esta constelación adorno-beethoveniana chocaría con un enunciado formulado sobre el otro, sin que la conexión entre ambos sea objeto de un enunciado. Pero, sin embargo, el hecho de que esa conexión escape a la dimensión de la enunciación no significa la suspensión de toda comprensión. Al contrario, los elementos (que aislados se relacionan paradójicamente) se completan en la comprensión de un contenido no enunciable.

Es por ello que, para comprender y observar esta conjunción, habría que tenerse en cuenta que todos esos «cuerpos celestes» no permanecen inmóviles, sino que danzan alrededor de los demás en órbitas entrelazadas y erráticas, siguiendo y produciendo a su vez una música inaudible que resulta ser precisamente el enigma. Este es precisamente el motivo de por qué las constelaciones permiten hacer justicia a la singularidad de la cosa por medio de diferenciaciones cualitativas. Cada uno de esos conceptos o, en este caso de la interpretación adorniana de Beethoven, *claves específicas* que han sido enumeradas anteriormente con las letras A, B, C y D -dentro de las cuales, además, ya se encuentran en correlación dialéctica las figuras centrales de esta investigación (Beethoven intermedio, Hegel, Beethoven tardío y Adorno), entre otros muchos aspectos técnicos musicales y extramusicales- serían esas estrellas distantes cuya yuxtaposición podría ser captada en la imagen de una constelación.

Estas Ideas, aunque múltiples y discontinuas, no ofrecen una atalaya análoga más allá de ellas mismas desde donde aprehender su coexistencia. Es decir, no pueden ser uncidas en la forma de un sistema filosófico y la exposición filosófica de cualquier Idea aislada y ciega respecto a la luz de las otras es simplemente una apariencia de realidad. Así lo explica Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, siempre con una prosa tan cuidada e inspirada:

“Así como la armonía de las esferas estriba en el rotar de unos astros que jamás se tocan mutuamente, así la existencia del mundo intelligibilis estriba en la siempre insalvable distancia entre las puras esencialidades. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí”⁸⁸.

⁸⁸ Benjamin, W.: *Obras. Libro I/vol.1*. Madrid: Abada editores, 2006. P. 233.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En esta imagen de Benjamin están prefiguradas las discontinuidades de la dialéctica negativa adorniana. Efectivamente, Adorno a lo largo de su producción filosófica sacó partido a la concepción benjaminiana de la interpretación de lo singular a partir de constelaciones. Él reorientó conceptos del berlinés poniéndolos en juego en una dirección filosófica de importantes pretensiones especulativas: la articulación de un proyecto filosófico superador del idealismo y del pensamiento de la identidad. De hecho, esos son, justamente, los objetivos primordiales que esconde su monografía de Beethoven. En esta obra, él trata de dar una imagen no conceptual a través de todas las constelaciones conceptuales, las cuales trabajan del mismo modo que las piezas de un rompecabezas a la hora de componer una imagen completa. Así, lo que encuentra el lector a la hora de enfrentarse a su volumen sobre Beethoven es un puzzle con innumerables piezas interrelacionadas entre sí y que a través de su organización se vuelven más de lo que son.

Además, esa metáfora del puzzle no se aleja de la visión general que posee Adorno sobre las obras de arte, a las que ve como jeroglíficos que no tienen una solución sencilla, y que, por lo tanto, requieren de una visión multilateral que perciba algo que no parece estar a la vista. De ahí que, para Adorno, las obras de arte en general y concretamente la música beethoveniana sean como las constelaciones; es decir, que tengan un contexto difícilmente interpretable, como si se tratara de una caja fuerte que no puede ser abierta con una simple llave, sino que requiere de toda una combinación de números, como si de una caja fuerte de última generación se tratara. En el caso de Beethoven, ese *password* sería dado a través de las claves enumeradas anteriormente como A, B, C y D.

Ese es el motivo de que sean múltiples los aspectos técnicos de las composiciones beethovenianas que se estudian y analizan a lo largo de la presente investigación, y de que se favorezca la presentación de los mismos a través de una compleja red constelativa que ponga en juego a todas esas fuerzas gravitacionales, al mismo tiempo que también aparecen en escena conceptos extramusicales. Estas constelaciones sirven para yuxtaponer un grupo de connotaciones que caracterizan al objeto de investigación (aunque tal yuxtaposición de extremos no significaría solo descubrir la similitud entre los opuestos, sino también conectar elementos aparentemente no relacionados de un fenómeno) y son construidas para resolver los enigmas de la filosofía idealista (de hecho, la figura de Hegel es tan central en esta monografía como la del propio Ludwig van Beethoven). Para llevar a cabo esta última tarea se ha centrado el estudio en lo que son los «enigmas» de estas obras, los cuales son localizados en las antinomias y grietas que

148

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

148 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

148 / 451

presenta el paisaje volcánico que representa tal obra tardía, y esto es así porque ahí es donde la intención subjetiva vaciló, posibilitando que la contradicción apareciera teniendo éxito, en definitiva, inintencionalmente en la tarea de hacer visible la verdad social.

6. Resumen:

En resumen y recopilando las ideas contenidas en este capítulo, se puede empezar por enumerar conjuntamente todas esas claves que pueden ayudar a la hora de enfrentarse a esta compleja obra y que, de momento, han sido expuestas de una forma algo fragmentaria. En un principio se ha hablado de unas claves generales que son:

Primero, captar la propia naturaleza del libro, que es fragmentario y no en el sentido del estilo propiamente adorniano.

Segundo, comprender la pretensión de Adorno por realizar un libro que fuera más que una obra de crítica musical. Es decir, aprehender su intención de realizar una obra enteramente filosófica cuyo objeto de estudio fuese el campo musical.

Tercero, establecer como punto de partida de la investigación el material; es decir, la obra de Adorno, pero también la de Beethoven. De ahí la importancia de la realización de análisis propios que complementen la visión del filósofo.

Cuarto, perfeccionar la escucha, yendo hacia el establecimiento de una «audición estructural» que sea capaz de desentrañar el enigma que pueda estar escondido entre los pentagramas de una obra beethoveniana.

Quinto, profundizar en ciertos puntos que serían ya esas *claves más específicas* para la comprensión de la lectura adorniana de Beethoven:

- A) El espíritu crítico.
- B) La concepción del binomio sujeto/objeto.
- C) La concepción de la relación todo/parte.
- D) El uso de las convenciones y la concepción del pasado.

Estas cuatro claves específicas son fundamentales para encaminar el discurso hacia los objetivos planteados en la investigación y dirigirse en la dirección de lo que pudo ver Adorno en la música de Beethoven y en cómo lo adaptó a su propio pensamiento

149

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

149 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

o, más bien (y así dejando entrever la tesis fundamental de este escrito) cómo su propio pensamiento influyó en su modo de ver a Beethoven.

En esta investigación se plantea que esa imagen que Adorno da del compositor alemán parte de ese tronco primario y teórico que supone la visión de un Beethoven tardío crítico (la clave A para entender la interpretación beethoveniana de Adorno). Además, de esa clave de lectura brotan todas esas ramas que se enumeraron anteriormente y que sirven a modo de escalera para llegar a la copa del árbol y lograr ver el bosque entero desde una perspectiva que permita contemplarlo en toda su magnitud y magnificencia (las claves B, C y D).

Sexto, captar la importancia del rol que juegan las personalidades de Beethoven, Hegel y el propio Adorno dentro de esa constelación que establece una Filosofía de la Música fundamentada a partir de la composición beethoveniana, además de distinguir la labor llevada a cabo por cada uno de los principales estilos compositivos de Beethoven.

Séptimo, contemplar la *Mimesis* como la argamasa de todos estos conceptos, términos y personalidades que forman una auténtica constelación benjaminiana.

Gracias al dibujo constelativo entre todas estas claves de lectura (tanto generales como más específicas), que de momento únicamente se ha comenzado a hilvanar, Adorno pretendió conseguir llevar a buen término esa declaración de intenciones con la que inició su escrito: "resolver el enigma de la humanidad como imagen dialéctica" (NaS, I, 1, 28), que es precisamente el término con el que él mismo trató su propia creación en un intento de «deshilar» la madeja del enigma por medio de una dialéctica siempre dinámica, gracias a la cual la solución no puede ser fijada.

Sin embargo, el tema aún es mucho más complejo de lo que se ha dejado ver hasta el momento, pues la distinción realizada por Adorno entre los distintos estilos beethovenianos, tal y como se han visto durante este capítulo, no fue taxonómica ni tenía los límites clara y distintamente delimitados. De este modo, por ejemplo, ese aspecto crítico de Beethoven que se ha dibujado no fue una característica únicamente perteneciente a su estilo tardío. Este aspecto lo pone en relieve Subotnik, cuando afirma que:

"Adorno no cree que esta crítica haya aparecido recién en el período tardío. Prefiere mantener la creencia dialéctica de que todo concepto histórico contiene en sí mismo la base de su propia negación. Afirma que Beethoven cuestionaba el principio de síntesis ya en su segundo

150

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

150 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

150 / 451

período, y de ese modo alentaba la posibilidad de que ese principio fuera ilusorio en el preciso momento en que parecía más real⁸⁹.

Para ello, Adorno analizó esa obra intermedia en búsqueda de lo que él denominó los «momentos negativos» en los aspectos más propiamente característicos del estilo heroico-patético, esos momentos de resistencia a la afirmación positiva, la anticipación de ese estilo tardío en ciertas obras del intermedio; lo que significaría un comienzo en la percepción por parte de Beethoven de que aquella libertad individual de la que hacía gala en sus momentos más heroicos no era más que una mera ilusión, una mera apariencia y que, por lo tanto, esta tenía que ser problematizada. Así, ya durante su etapa intermedia, Beethoven empezó a dudar de la autonomía de aquel sujeto libre.

Sin embargo, y a pesar de esos momentos de negación, no se puede denominar al segundo periodo beethoveniano como negativo, pues sobre él siempre se halla la sombra de la síntesis afirmativa, y con ello de la completitud tanto de la obra del arte como la humana.

Sobre todos estos temas y más se habla en el siguiente capítulo, centrado ya en la explicación y estudio del aspecto crítico dentro de esa teoría de los tres estilos de Beethoven enunciada por Adorno.

⁸⁹ Subotnik, R. R.: "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition". Op. Cit. P. 65.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Capítulo III. Tema principal. El aspecto crítico: El estilo tardío de Beethoven y la exaltación del espíritu crítico.

1. Espíritu crítico

Los héroes intelectuales de Adorno siempre fueron unos *outsiders*, personajes que, como Schönberg, Berg, Freud, Benjamin, Kafka, Beckett, Brecht, Trakl..., se atrevieron y vieron como absolutamente necesario el desafiar las tradiciones de sus oficios. Todos contemplaron su producción desde la perspectiva de una enorme exigencia que cuestionaba los presupuestos formales de su profesión. Adorno empleó tales producciones con dos finalidades diferenciadas: Primero, como si se tratara de un sismógrafo; es decir, pretendiendo registrar a través de ellas los movimientos tectónicos sobre los que se asentaba su momento socio-histórico. Segundo, como un terremoto que sacara a la luz los escombros del totalitarismo encubierto que se gesta a partir de la Ilustración, la cual contenía en sí misma el germen del totalitarismo.

Todas esas personalidades al margen, se yerguen autónomas, libres y provocadoras contra la presunta sistematicidad, la imposible unidad y la arbitraria tiranía. Todos sus productos son un alegato contra el dogmatismo y una provocación al ideal de la percepción *clara y distinta* cartesiana. Todos ellos confrontan los conceptos abstractos fundamentales, los datos sin concepto y los clichés raídos. Mantienen una argumentación contra el concepto como unidad suprema y contra la acción pura de la síntesis como supuesta totalidad (inalcanzable), e insisten en la crítica immanente y en la autocrítica continua como procedimiento filosófico y proceso progresivo y regresivo.

Para llevar a cabo todo ello, tienen que estructurar sus productos como si pudieran suspenderse en cada momento, pues trabajar de tal manera llevaría hacia una coordinación de los distintos elementos en vez de subordinarlos. Al mantenerse en una autocrítica continua, la lógica que alcanzan es la del desmoronamiento. Llegan a contradecirse, negarse y a autodestruirse a sí mismo.

Por todo ello, más las características que Adorno contempló en la obra de Beethoven, tendría que incluirse también a este último en ese grupo selecto de personajes al margen de las tendencias más comunes. Esto se debe a que, para el filósofo, su significado e importancia no se debió únicamente a su genio compositivo, sino a que su

152

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

152 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

152 / 451

trabajo «reflejaba» la fase crítica del desarrollo de la sociedad burguesa. Su obra tardía plasma la exaltación de ese espíritu crítico propio de los *outsiders*.

Esto último es un aspecto primordial para la presente investigación, pues desde él se compone prácticamente el resto de la tesis, como si se tratara del tema principal de una forma sonata, y además uno con una naturaleza comparable a la de un sujeto beethoveniano: breve y sin un tratamiento pormenorizado, que es lo que en realidad posibilita todo su desarrollo ulterior. Es esa naturaleza la que permite que a partir de él se despliegue el resto de ideas que se trabajan, marcando el carácter general de las teorías que se enuncian, además del tempo y giros argumentales. De este modo, este capítulo es la «antesala» de una tonada escuchada en bruto (sin ningún tipo de filigrana), una que además se seguirá percibiendo en distintos estados y formas a lo largo de la investigación (en el enfrentamiento en torno a los binomios sujeto/objeto y todo/parte, y en el uso y empleo que realiza de las convenciones y del pasado).

Tal aspecto crítico en su obra de Beethoven es una de las herramientas de las que se sirvió Adorno para desarrollar esa distinción y contraposición entre los estilos intermedio y tardío que se señaló en el capítulo anterior. Cada una de esas etapas compositivas procesa de una manera particular el rasgo crítico:

En primer lugar, en la etapa intermedia contempla una crítica que en realidad es obligada a cerrarse afirmativamente; es decir, en ella la forma crítica concluye de una manera excesivamente conciliadora, lo que hace que no pueda surgir o aparecerse un auténtico rasgo crítico.

“La dinámica forma sonata promueve en sí misma su cumplimiento subjetivo, para el que, no obstante, ella misma era un estorbo, como esquema tectónico. El estilo técnico de Beethoven ha unido los postulados contradictorios, ejecutando y siguiendo los unos a los otros. Obstetra de tal objetividad de la forma, habló en favor de la emancipación social del sujeto y, finalmente, de la idea de una sociedad unánime de seres activos y autónomos. En la imagen estética de una asociación de personas libres, él fue más allá de la sociedad burguesa” (GS 14, 420).

Con este lenguaje, presenta esa música intermedia como la portadora del modelo de una integración estéticamente exitosa. Las grandes formas del segundo Beethoven (al que Adorno, a veces y peyorativamente, denominaba «clásico») muestran a la sociedad como “transfigurada, criticada y conciliada, sin que estos aspectos puedan separarse en detalle” (GS 14, 413). Es en esa música donde detecté el desarrollo al más alto nivel de esa síntesis afirmativa.

153

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

153 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

153 / 451

Segundo, sería únicamente en las piezas propiamente tardías donde podría encontrarse el rasgo auténticamente crítico, ese mismo del que formaron parte las personalidades de Schönberg, Berg, Freud, Benjamin, Kafka, Beckett, Brecht, Trakl... Esto se debe a que su música es compuesta como autocrítica a su anterior estilo por ser, precisamente, excesivamente afirmativo. Esta le ofreció al frankfurtiano la oportunidad de reinterpretar su propia crítica del Beethoven ideológico, y con ello su propia crítica a la sociedad burguesa. "La obra tardía de Beethoven marca la rebelión de uno de los artistas clásicos más poderosos contra el engaño en el propio principio" (GS 7, 442). Su obra tardía se posicionó ante esa afirmación final, que únicamente podría dar lugar a la ideología. Él la miró a la cara y la llamó definitivamente por su verdadero nombre: *Apariencia*.

De esta manera y a partir de esta distinción interestilística del rasgo crítico, Adorno cree haber descubierto la lógica interna del desarrollo de los estilos de la obra completa de Beethoven: Una lógica que partiría, en las obras tempranas e intermedias, de la concepción de una mediación todavía aparentemente exitosa entre la subjetividad compositiva y una objetividad material, que estaría predeterminada en las formas, técnicas y convenciones. Y una lógica, en las obras de su última fase, que iría en un sentido y dirección diametralmente contrario, una en la que esos agentes (la subjetividad compositiva y la objetividad material) divergen y dejan atrás un trabajo que queda lejos de ser agradable, al mostrarse con una variedad de imágenes incesantemente variada, además de quebradiza y disociada.

Es por todo esto que este rasgo crítico del estilo propiamente tardío de Beethoven se convierta en un factor fundamental para la consecución de los objetivos planteados en esta investigación (la aprehensión del enigma integrado en la interpretación adorniana de Beethoven), y que, además, sea una de aquellas «*claves específicas*» que se enumeraron en el capítulo II, más concretamente la que se denominó como «A». La clave *Alfa* de esta lectura adorniana de Beethoven.

Esta facultad crítica es tan primordial para la emisión del discurso y estructuración de la presente investigación que (de entre todas aquellas características con las que Adorno definió la acción compositiva de Beethoven, y que fueron enumeradas anteriormente) sirve de tronco primario del que surge el resto de ramas de esa secuoya gigante que constituye la interpretación aquí realizada sobre la visión adorniana del compositor. Se establece esta característica como la «principal» o, más bien, axiomática. Esto es así porque para Adorno, lo realmente importante es la creación de perspectivas en

154

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

154 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

154 / 451

las que el mundo se enajene y revele sus grietas y arrugas, ya que una vez yacerá como necesitado y desfigurado en la luz mesiánica (Cfr. GS 4, 283), y esta obra tardía de Beethoven constituiría una de ellas. Lo nuclear de este aspecto crítico sería que este representa, para Adorno, la contribución del último Beethoven a la lucha por la liberación. Este constituiría su autonomía frente a lo dado, una ruptura que quiebra el monopolio de la realidad establecida.

Asimismo, no es que esta facultad crítica sea axiológica solamente para los fines perseguidos desde esta investigación, sino que su importancia procede ya del propio objeto de estudio. Esto es así ya que esta es tan primordial en la obra tardía de Beethoven que significó, según Adorno, su mismo origen. Esta constituye el «pistoletazo de salida» a su producción tardía que, como ya se vio previamente en el anterior capítulo, tuvo ciertas premoniciones durante su etapa intermedia, las cuales no dieron lugar a un estilo propiamente crítico y tardío. Este no llegó a nacer hasta que se estableció la crítica como esencia de su música.

“El último Beethoven también debe interpretarse históricamente en el sentido de mostrar cómo las peculiaridades que parecen «personales» surgen del intento de resolver ciertas contradicciones, y así sucesivamente. Por lo tanto, la teoría del tipo extenso debe entenderse como una crítica del Beethoven clásico y como la configuración cuya crítica involucra al último. «Origen del último Beethoven»” (NaS, I, 1, 137).

1.1. Haciendo música con un martillo

No es extraño que el interés de Adorno por esta obra beethoveniana se despertara precisamente por su filiación con la explosión y la demolición de lo establecido ciegamente (lo que sería hacer música con un «martillo»). Eso fue lo que le atrajo de él. Para él, el compositor sintió lo falso en la aspiración suprema de la música clásica: la positividad misma. Es por ello que esa facultad crítica lleve a Beethoven hacia un replanteamiento de su anterior estilo (el intermedio) y de las estructuras técnico-expresivas que había empleado hasta ese momento.

Esta idea acerca de la aparición de un factor crítico en la música del Beethoven tardío no fue tratada únicamente en su monografía inacaba sobre el compositor, sino que también la dejó patente en *Introducción a la sociología de la música*, obra que nació de un conjunto de doce lecciones teóricas impartidas en el semestre del invierno de 1961-62, aunque su «prehistoria» puede datarse en 1958 con su ensayo “Ideas para una sociología de la música”, publicado en la colección titulada *Figuras sonoras*. En estas lecciones, llegó a calificar a la obra del maestro como el prototipo de “una música liberada

155

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

155 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

155 / 451

de la tutela social [de la burguesía]" (GS 14, 411). Con tal acusación, el filósofo intentó evidenciar el estado crítico de la música de Beethoven y que su arte era tanto más verdadero cuanto más se desviaba del espíritu oficial de la época (expresado, según él, por la música de Rossini), al que hizo estallar (a base de «martillazos» musicales) debido a que recreaba la imagen de una sociedad conciliada a través del sufrimiento de sus componentes singulares.

“La música también se vuelve social y sustancialmente más verdadera cuanto más lejos está del *Zeitgeist*; el de la época de Beethoven se representaba más en Rossini que en él. Social es la objetividad de la cosa en sí, no es su afinidad con los deseos de la sociedad establecida; el arte y el conocimiento están unidos entre sí” (GS 14, 417).

En realidad, es famosa esta contraposición entre Beethoven y Rossini, un compositor que, por las palabras de Adorno, pareciera que casi no iba más allá del gusto del público. El pianista y teórico musical estadounidense Charles Rosen se adentró aún más en la naturaleza de esta rivalidad entre ambos, y dejó patente la animadversión que sentía el alemán hacia el italiano:

“Su desprecio más sañudo lo reservaba para Rossini, y es fácil adivinar la causa. Para componer incluso las piezas maestras más importantes de Rossini anteriores a Le Comte Ory no se necesitaba otra cosa que talento: el intelecto o el trabajo consciente poco tenían que ver con ellas. La fama de Rossini de ser el más perezoso de todos los compositores no era inmerecida. (No debería haber ningún misterio en cuanto a las razones para su virtual retiro de la música a los treinta y cinco años; esta es la edad en que incluso el compositor más prolífico empieza a perder la fácil inspiración que antes poseía, edad en la que hasta Mozart tuvo que escribir bocetos y revisar sus obras terminadas). Por lo que hace a Beethoven, cuyas composiciones eran el resultado de la meditación y de una dedicación casi sin paralelo en ningún otro compositor, la espléndida irreflexión de la obra de Rossini debió de haber sido para él tan exasperante como el triunfo público de éste en Viena, de resonancias auténticamente populares, éxito que Beethoven nunca pudo igualar. «Sólo necesita las mismas semanas que años los alemanes para componer una ópera», dijo Beethoven. En esta observación hay sin duda alguna tanta envidia como desprecio”⁹⁰.

Está claro que Beethoven detectó la distinción entre ambos en cuanto al estilo de trabajo, y que también se dio cuenta de sus diferencias respecto al temperamento, tal como se ve por las palabras que le dirigió al italiano cuando coincidieron en Viena. Según varias versiones, este felicitó a Rossini por *El barbero de Sevilla*, agregando además un dardo

⁹⁰ Rosen, Ch.: *Estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 2003. P. 443.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

envenenado: “que nunca debería tratar de escribir otra cosa que no fuese ópera buffa, ya que eso sería contrario a su naturaleza”. Cuando Carpani⁹¹ le recordó a Beethoven que Rossini ya había compuesto varias óperas serias, se dice que Beethoven añadió: “Sí, las vi. La ópera seria es inapropiada para los italianos. No saben cómo lidiar con el drama real”⁹². El motivo de tales desplantes debió estar causado por el desprecio del alemán hacia las modas musicales y el gusto mayoritario y, en ese momento, Rossini representaba ambos.

Para Adorno, esa autenticidad de la obra del último Beethoven frente a otro músico contemporáneo, como es Rossini⁹³, se localizaba en su agresividad ante el entorno; es decir, en el estado crítico que esta porta. “La veracidad de las obras de arte se fusiona con su crítica” (GS 7, 59). De ello se puede deducir que su arte es tanto más verdadero cuanto más se desvía del espíritu oficial de la época, y más golpes da contra los pilares que sostiene la ideología. Entonces, lo fundamental en él no sería que su música fuese ideológica y que por ello reflejara positivamente lo extramusical, sino, sobre todo, su aspecto crítico; es decir, que reflejara por negación el hecho de que, en realidad, aquella conciliación propia de su obra intermedia ya no iba a poder darse más. De hecho, tal y como afirma Subotnik, “Según el análisis de Adorno, en el estilo tardío de Beethoven está implícita la disolución final de todos los valores que hicieron del humanismo burgués la esperanza de la civilización humana”⁹⁴. Así, este aspecto crítico-negativo y antiideológico del estilo tardío iría en contra del afirmativo e ideológico de su anterior etapa.

Este poder negativo del último Beethoven deriva de su disonante relación con el empuje del desarrollo afirmativo de su segundo período. Mientras que Adorno creyó que la música de Haydn, Mozart y del propio Beethoven hasta su madurez fue la de la plenitud

⁹¹ Giuseppe Carpani, poeta italiano que vivía en Viena y que ayudó a Rossini a organizar esta reunión con Beethoven.

⁹² Brener, M. E.: *Opera offstage: passion and politics behind the great operas.*, New York: Walker and Co., 1996. P. 36.

⁹³ De hecho, las pocas veces que Adorno, en sus escritos, trae a colación el nombre de Rossini es para relacionarlo con la sencillez, la ausencia de un *tour de force* en su interior, el disimulo del carácter antinómico que posee el arte, el agrado a la ideología afirmativa y además por ser de los primeros músicos (junto a Brahms y Verdi) que pudo disfrutar de una posición económica acomodada.

⁹⁴ Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. cit. P. 58.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de lo humano (cuya máxima expresión fue la síntesis beethoveniana de su estilo intermedio), el tardío se alzó como una dura crítica a la idea de armonía estética. De este modo, presentaría a ambas fases como antagónicas: Mientras que la intermedia representó un hermanamiento o refracción de la ideología del momento (la fundada en torno a la filosofía y literatura de Kant, Hegel, Schiller, Hölderlin y Goethe, entre otros, todos ellos paladines del carácter ilusorio, de la mera apariencia), la tardía se levantó ante toda esa apariencia y falsedad.

“El ideal clásico de la perfección no contaminada no es menos ilusorio que el anhelo de una inmediatez pura e incontrolada. Las obras clasicistas son desacertadas (...) El principio omnipotente de estilización es incompatible con los impulsos con los que unir su propia reivindicación (...) La obra tardía de Beethoven marca la rebelión de uno de los artistas clásicos más poderosos contra el engaño en el propio principio” (GS 7, 441 y s.).

Por lo que se lee en las últimas palabras de la anterior cita, el Beethoven tardío mostró en su música que ese proyecto de humanidad, que esa promesa realizada había terminado quebrada. Tuvo que clamar un reverberante «No» que hiciera tambalear los cimientos de la música occidental. Su autocrítica derivó y necesitó partir del sentido crítico de la música misma, cuyo principio en sí era la negación inmanente de todos sus postulados anteriores, que podrían ser resumidos en la confianza en el Todo. Para atacar tal idea, centró su revolucionario paradigma compositivo en la fragmentación: “La única tradición en la que puede confiar es la fragmentación de las obras en las que la música dice adiós a toda confianza y tradición” (GS 18, 163).

Esa fragmentariedad a la que se refiere Adorno en su anterior cita es lo que le otorga al Beethoven tardío ese aspecto crítico ante la totalidad, y lo que hace que sus obras sean tardías en el sentido más estricto de la palabra. Esto es así gracias a que es característico de ellas el estar interiormente alienadas a la época a la que externamente pertenecen. La fragmentariedad, factor diametralmente contrario al sentido de totalidad (peculiaridad que buscaba toda producción musical de aquella época), se volvió esencial en dicha producción. Al abrazar tal fragmentariedad, entre otras muchas características, las obras tardobeethovenianas parecen huir de esa homogeneidad interior fácilmente palpable y alejarse del gusto del público de su época, cuya dirección era señalada por el enorme éxito de la visita de Rossini a Viena en 1822. Él no emprendió el camino del italiano, sino uno que le llevó por una senda alternativa. Durante la década de 1810 (tal y como se vio al hablar sobre su estilo en el anterior capítulo) dio lugar a una serie de obras

158

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

158 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

que presentaban ya los primeros indicios de un cambio que se volvería pleno en la siguiente década.

Estos cambios buscados por el compositor dieron lugar a su «cuasi-ostracismo» cultural, a un alejamiento del gusto de la sociedad que se infligió a sí mismo.

“El renombre de Beethoven disminuía en Viena. Como todos los innovadores, tenía en contra suya a los espíritus rutinarios, incluso a ciertos admiradores fanáticos de Mozart, tales como el venerable abate Stadler, que no faltaba a ninguna audición del cuarteto Schupanzigh, pero que, en cuanto comenzaba un trozo de Beethoven, se levantaba y salía. Los contemporáneos del maestro se iban alejando de él poco a poco”⁹⁵.

Obviamente, Beethoven aún tenía fervorosos admiradores, como Razumowsky, Apponyi, Kraft..., que lo adoraban, además de un círculo de amigos que le mostraban absoluta devoción (Anton Diabelli, Sigmund Anton Steiner, Tobias Haslinger...), pero frente a ellos se erguía una aplastante mayoría que se negaban a escuchar sus obras, y que incluso iban más allá y hablaban de locura apoyándose en los signos de excentricidad neurótica que tenía el maestro (súbitas cóleras, incontroladas reacciones emotivas, la creciente obsesión con el dinero, los sentimientos de persecución, las sospechas infundadas...). Todo ello reforzó la opinión de Viena de que su compositor más grande era un loco sublime.

Musicalmente, además, este fue el momento en el que vieron la luz las últimas obras de Franz Schubert⁹⁶ y Carl Maria von Weber⁹⁷ y las primeras de Hector Berlioz, Frédéric Chopin⁹⁸ y Vincenzo Bellini. Por todas estas ramas compositivas existentes en ese instante, se puede identificar un cierto aislamiento de Beethoven desde el mismo gremio. En este momento, no mantenía casi ningún contacto con los compositores pertenecientes a la generación posterior a la suya. Es más, su inmediata influencia sobre

⁹⁵ De Hevesy, A.: *Vida íntima de Beethoven*. Madrid: Editorial mundo latino, 1927. P. 149.

⁹⁶ En cierto sentido, discípulo de Beethoven, aunque su aspecto beethoveniano (su empleo del conflicto en una forma sonata) es menos importante que su inclinación hacia el *Lied*.

⁹⁷ Músico de tendencias dramáticas. Tras haber comprendido que al teatro alemán le faltaba manifestar el alma nacional, él incluyó en sus óperas la inspiración «popular», lo que le dio un valor singular a su música. Más concretamente, sus oberturas resumen la acción psicológica del drama y expresan el orden de sentimientos que predominan en la obra, por ello son la continuación de la *Leonora* de Beethoven (la obertura de *Fidelio*, pieza característica del segundo estilo), y unen a este con Wagner.

⁹⁸ La escuela pianística de Chopin no se deriva de Mozart ni de Beethoven; si acaso, es una «transfusión» de Bach en el espíritu eslavo. El «chauvinisme» francés ha querido ver la influencia francesa en su música, pero durante aquella época París estaba dominado por la ópera italiana y, además, el círculo de relaciones de Chopin era esencialmente polonés.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

ellos procedía únicamente de la música de su período intermedio, no del tardío, por no ser este del gusto epocal. Es justamente en esta situación de cuasi-aislamiento «autoinfligido» cuando Beethoven produjo esa serie de obras que constituyen la parte más original de su catálogo.

Esta sería una música tan «original», tan alejada del gusto del momento, que estaría casi que más proyectada hacia el futuro que hacia el presente. Esta fue una música que tardó un siglo en ser comprendida y gozada, especialmente la de sus últimos cuartetos.

“Un siglo de incompreensión, de extrañamiento, de enajenación de la opinión y del gusto, de silencios clamorosos, de inaudita temperatura de ténpano (...). Solo en el siglo que acaba de concluir se han sabido comprender, interpretar debidamente, leer convenientemente y saborear o gozar”⁹⁹.

Adorno detectaría tal hecho, y enunció cómo este último estilo presidía el rechazo que la música iría a realizar del nuevo orden burgués y cómo había pronosticado a Schönberg, pues opina que la inmóvil y social resistencia de sus trabajos finales están en el núcleo de lo que es nuevo en la música moderna contemporánea.

“El gusto coincide ampliamente con la capacidad de prescindir de medios artísticos tentadores. En esta negatividad consiste su verdad como la de la invención histórica, pero siempre, al mismo tiempo, como un elemento, en cuanto privativo, restrictivo. La tradición de la música alemana, Schönberg incluido, se caracteriza, desde Beethoven, tanto en el buen como en el mal sentido, por la ausencia de gusto” (GS 12, 142).

Así que, para Adorno, lejos de ser simplemente un fenómeno excéntrico e irrelevante, el último Beethoven, en virtud de su distancia y rechazo de la sociedad burguesa e implacablemente alienado y oscuro, se volvió el prototipo moderno de la forma estética. Entonces, esta idea del aislamiento beethoveniano va mucho más allá de un mero factor psicológico y biográfico, va mucho más allá de la sordera del compositor, opinión que ha llenado ríos de tinta.

Sin embargo, el retrato de la aceptación e influencia de la obra de Beethoven no estaría completo si no se tuviera en cuenta que su grandeza se había convertido desde hacía mucho en artículo de fe en varios países europeos importantes y que su fama comenzaba a extenderse también a regiones más lejanas como Londres. Tal y como apunta Eugenio Trías en *El canto de las sirenas*:

⁹⁹ Trías, E.: *El canto de las sirenas*. Op. Cit. P. 222 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“Beethoven es el fundador de una verdadera iglesia que en él tuvo su Paráclito, y en su música su Pentecostés. La que prevalecerá, sin competencia, durante el siglo XIX y los dos primeros tercios del XX, y que se llamará Música Clásica. Esta iglesia tuvo en la “Oda a la Alegría” de la *Novena sinfonía su canticum novum*”¹⁰⁰.

Es casi poético, además, el que Adorno, en un alarde que se podría relacionar con una disposición casi-autobiográfica, empezara a prestarle un interés analítico y sistemático a estas piezas tardías beethovenianas (unas piezas incomprendidas y casi que defenestradas durante tanto tiempo), precisamente, cuando él mismo se vio obligado y abocado al aislamiento y al sufrimiento del exiliado. Recuérdese que ese proyecto de esta monografía empezó a rondar su mente entre 1937 y 1938, momento en el que el autor puso rumbo hacia Nueva York para instalarse en Riverside Drive. Y es que en eso es en lo que radica lo tardío: en un estar lleno de conciencia y memoria en el fin, además de muy interesado en el presente. Lo tardío es un estilo de exilio autoimpuesto de lo que es aceptable.

Todo este interés de Adorno en personajes, pensadores y artistas tardíos y *outsiders*, todo ese inconformismo y crítica que poseían estos, tuvieron profundas secuelas y consecuencias en su mentalidad. Este pronto se vio inclinado a convertirse también en una figura de lo tardío; es decir, a transformarse en un inoportuno, escandaloso y siempre catastrófico comentador del presente. Un martillo que golpea con saña sobre toda afirmación carente de obstáculo. Tal particularidad se instaló en su ADN intelectual y constituyó el motor que impulsó su producción filosófica hacia la apertura y a una *dynamis* interminable. Por ello, no es difícil de comprender esa caracterización que Edward Said realizó del filósofo, al que describió como “una especie de máquina furiosa que se descompone a sí misma en partes cada vez más pequeñas”¹⁰¹. Adorno representa, él mismo, un ejemplo de último estilo en el siglo XX, sobre todo por esa tendencia que algunas veces surgen en sus escritos que hace que estos se inclinen hacia la incoherencia, o al menos hacia una profunda ambivalencia. Del mismo modo que Said vio en Adorno a ese ente furioso que arremetía contra su presente, y que en sus escritos dejaba al descubierto las lagunas en un paisaje volcánico y fragmentario, Adorno vio un paraje

¹⁰⁰ Trías, E.: *El canto de las sirenas*. Op. Cit. P. 240.

¹⁰¹ Said, E.W.: *On late style. Music and literature against the grain*. Op. cit. P. 23.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

inhóspito en las páginas escritas por un Beethoven maduro que había sido tocado por la mano de la muerte.

Pese a que hasta ahora se ha empleado la metáfora del martillo como una herramienta meramente de destrucción, de negatividad y de crítica, no hay que olvidar la dualidad de este utensilio. Este no encarna solamente esa función demoledora, sino que también es un instrumento de construcción. Este es también el apero de un albañil, el de un artesano, el de un carpintero... Por consiguiente, a partir de este punto de la tesis discurre la edificación filosófica del monográfico sobre Beethoven, el aspecto positivo de esa posición negativa. Una edificación que, sin embargo, no se autofunda en un principio que sea afirmativo, sino que parte de esta antesala, de este tema principal que significa el espíritu crítico. Es decir, no se trata de un pensamiento o tipo de actuación que comience desde sí mismo, autofundándose en tesis positivas que sostuvieran toda la construcción, sino que parten de la negación de lo asumido acriticamente: el heroísmo beethoveniano del período intermedio que, en palabras de Adorno, no constituía una mera analogía del sistema dialéctico hegeliano, sino la misma cosa (*Cfr.* NaS, I, 1, 31). Así, surge como negación de algo que se encuentra fuera de sí.

1.2. El factor crítico beethoveniano en las interpretaciones de otros autores

Adorno no ha sido el único que se ha fijado en que este espíritu crítico correspondía a una cualidad primaria del Beethoven tardío. Otros autores lo han visto también como una de las singularidades que determinan la obra del último Beethoven. Un caso ejemplar sería el de Solomon en *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, donde mantiene que tales obras tardías rezumaban una sensación de lucha e inestabilidad personal distinta de lo que emanaba de obras anteriores, tales como *la Sinfonía n.º3 «Eroica»* o los cinco conciertos para piano, las cuales se dirigían al mundo con una gran carga de confianza en sí mismo y de gregarismo.

Solomon, al igual que Adorno, vio como tardías a esas obras del último decenio de Beethoven. Estas se mostraban tardías en el sentido de que fueron más allá de su época al adelantarse a ella por su osadía y novedad. Estas fueron posteriores a su época, pero paradójicamente lo fueron a la vez que describían un regreso a reinos olvidados o que ya habían quedado atrás por el avance implacable de la historia. El musicólogo, tal y como

162

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

162 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

162 / 451

había hecho previamente Adorno, mostró la transformación que sufrió Beethoven en su estilo compositivo. Este pasó de un heroísmo patético en sus obras del período intermedio a un idioma difícil, personal y «poco atractivo» en el tardío. Como si el compositor se hubiera replegado en sí mismo y ahora produjera unas obras musicales retorcidas y excéntricas que le imponían exigencias inéditas al intérprete y al oyente y que, al mismo tiempo, no producían una sensación de resignación, sino de rebeldía inusual que rompía con las barreras y exploraba transgresoramente los elementos básicos del arte a través de llevar a efecto una mirada nueva. Y eso es lo que, para Adorno, precisamente representaba la idea de lo tardío: un sobrevivir más allá de lo que era aceptable y normal.

“La madurez de las obras tardías de artistas importantes no se parece a la de la fruta. Generalmente no son redondas, sino arrugadas, incluso desgarradas; tienden a abstenerse en la dulzura, y con su amargura y aspereza se niegan al mero gusto; carecen de toda la armonía que la estética clasicista está acostumbrada a exigir de la obra de arte, y muestran más el rastro de la historia que del crecimiento” (GS 17, 13).

Pero, sin embargo, y a pesar de ciertas similitudes entre ambos autores, el análisis que estableció Adorno sobre la figura tardía de Beethoven lo llevó aún más allá, pues el objeto de esa crítica era su propia obra anterior. El momento crítico del Beethoven tardío revertía sobre sí mismo. Es decir, lo que él realizaba era una autocrítica de su producción anterior. De este modo, la relación que estableció Adorno entre ambas producciones beethovenianas fue de naturaleza dialéctico-negativa. Esto, además, tiene como consecuencia que ninguna de esas etapas en el proceso compositivo del maestro pueda ser comprendida sin el estudio de la otra. Ambos estilos beethovenianos se encuentran relacionados, pero no de una forma positiva, sino desde la negación. Así, el segundo estilo de Beethoven simbolizaría todo aquello que él criticó posteriormente: la deuda con el pensamiento totalizador de Hegel. Esta es la razón de por qué, para Subotnik, fuese “imposible entender la interpretación de Adorno sobre el estilo del tercer período sin examinar su discusión del estilo del segundo período, diseminada en numerosos ensayos y monografías”¹⁰² y de por qué cada uno de los siguientes capítulos de la presente investigación plantee la explicación previa del aspecto en cuestión en la obra intermedia,

¹⁰² Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”, Op. Cit. P. 56.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

para seguidamente explicar la crítica que representó su última obra respecto a ese trato anteriormente dispensado.

2. Resumen

En este tercer capítulo se ha profundizado en la primera clave de lectura específica: el énfasis en el espíritu crítico del Beethoven tardío, que aquí es presentado como el tema principal, y con ello la idea sobre la que se va a componer el texto de esta investigación. Esta facultad crítica es tan primordial para la emisión del discurso y estructuración de la presente investigación, que sirve de tronco primario del que surge el resto de ramas de esa secuoya gigante que constituye la interpretación aquí realizada sobre la visión adorniana del compositor. Se establece esta característica como la axiomática. Ello hace que de ella surjan ciertos motivos que alimentan la estructura y argumentación de los siguientes capítulos. Esto es posible gracias a que, para Adorno, el significado e importancia del compositor se debe a que su trabajo refleja incomparablemente la fase crítica del desarrollo de la sociedad burguesa reflejada en la música del Beethoven heroico.

Este poder negativo y crítico del último Beethoven deriva de su disonante relación con el empuje del desarrollo afirmativo de su segundo período. Mientras que Adorno creyó que la música de Haydn, Mozart y del propio Beethoven hasta su madurez fue la de la plenitud de lo humano (cuya máxima expresión fue la síntesis beethoveniana de su estilo intermedio), el tardío se alzó como una dura crítica a la idea de armonía estética. De este modo, presentaría a ambas fases como antagónicas: Mientras que la intermedia representó un hermanamiento o refracción de la ideología del momento (la fundada en torno a la filosofía y literatura de Kant, Hegel, Schiller, Hölderlin y Goethe, entre otros, todos ellos paladines del carácter ilusorio), la tardía se levantó ante toda esa apariencia y falsedad.

Tal revés indica que la finalidad con que fue concebida su obra tardía fue la autocrítica a su anterior estilo, que se mostraba excesivamente afirmativo y conciliador de las tensiones. Todas las categorías del último Beethoven fueron desafíos al idealismo. Para él, este debió sentir, en lo más profundo, la insinceridad de su música anterior, y se resistió a reconciliar en la apariencia lo que era un desgarramiento en la realidad. Frente a esa obra hegeliana del segundo estilo, el tardío crea una perspectiva en la que el mundo revela

164

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

164 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

sus grietas y arrugas, y muestra toda la tensión y lucha existente y perenne. Esta es una ruptura que quiebra el monopolio de la realidad establecida, y ello es lo que le otorga su autenticidad.

Sin embargo, este capítulo no solamente está destinado a exponer ese espíritu crítico que posee el último Beethoven. En él también se pretende mapear la filiación que pueda existir, acerca de este aspecto, entre el filósofo y el compositor. Por medio de tales filiaciones o frentes comunes entre ambos, se intenta explicar que en esa imagen que Adorno da del Beethoven tardío, este siguió el mismo guion crítico con el que aquel había ideado su propia obra filosófica y la renovación del sistema de Hegel; es decir, con el que generaba un «sistema» que pensaba, a la vez, con Hegel y contra Hegel. Esta suposición se basa en la importancia que tuvo para ambos el posicionarse contra lo afirmativo, el mirar cara a cara a la afirmación y llamarla definitivamente por su verdadero nombre: *Apariencia*.

Eso fue lo que la obra tardía de Beethoven le ofreció, no solamente la oportunidad de reinterpretar su crítica del Beethoven ideológico, sino también su crítica a la sociedad burguesa y todo lo que ella conlleva.

165

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

165 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

165 / 451

Capítulo IV. Tema B. El binomio sujeto/objeto

"El arte es expresivo donde,
transmitido subjetivamente,
habla algo objetivo:
dolor, energía, anhelo".
Th. W. Adorno (GS 7, 170).

1. Sujeto/Objeto en el Beethoven intermedio.

El estudio del papel del sujeto en esta producción intermedia de Beethoven es una tarea primordial y central para llevar a cabo una observación que pretenda contemplar la relación dialéctica que entra en juego entre lo musical y lo extramusical. Esto se debe a que, en aquella época en la que Beethoven vivió, se constituyó como nuclearia esa nueva concepción de la subjetividad que se estaba gestando desde la esfera intelectual. Tal factor, junto a innovaciones teóricas y sistémicas que ofrecen la posibilidad de una síntesis dialéctica y ponen su énfasis en la idea de confrontación, impregnaron, para Adorno, el segundo estilo del compositor.

Al llevar este discurso de la subjetividad a la concepción de la música intermedia de Beethoven –al que Adorno denominó “el subjetivista Beethoven” (NaS, I, 1, 99) debido al papel predominante que tomó esta en él- tal alegato se traduce en la imagen de un individuo musical o sujeto con la capacidad de desarrollar y organizar la totalidad del trabajo musical, tanto desde dentro de sí mismo como desde dinámicas interiores de los elementos participantes, venciendo así la contradicción entre la subjetividad y la forma, o lo que en un lenguaje más filosófico sería la subjetividad y la objetividad o el concepto (así, en música, la forma correspondería a lo conceptual). Este aspecto no sería una novedad de la acción de Beethoven, pues se detecta ya en el pensamiento hegeliano, concretamente en el Capítulo 6 de *Fenomenología del espíritu*, donde afirma la necesidad de que se unan el método con el contenido, la forma con el principio; en definitiva, la identidad del objeto con el sujeto. Según su razonamiento, esa identificación supone el itinerario fenomenológico que tiene su comienzo en la certeza sensible o el «esto». En este sentido, parte de la inmediatez del «esto» y, siguiendo el razonamiento de Adorno, tiene como final el concepto de la ciencia, es decir, el puro saber.

En el caso concreto del Beethoven intermedio, tal camino dialéctico sería transitado con la ayuda de exponer el elemento musical a cambios lógicos y dinámicos, al mismo tiempo que retiene su identidad original. Es decir, según la visión de Adorno,

166

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

166 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

el Beethoven intermedio logró postular un sujeto que era capaz de ser compatible con la esfera objetiva. A tal acción, Adorno la llamó el giro copernicano de Beethoven (Cfr. NaS, I, 1, 99), que consistía en la primacía de la actuación del sujeto ante la forma, pero con la finalidad de regenerarla con su actuación. De este modo, y tal como afirma Michael Spitzer¹⁰³, en la concepción de la forma el Beethoven intermedio se revelaría kantiano al mostrar una subjetividad regeneradora de la misma. Él no produciría las formas, sino que las reproduciría desde la libertad, de una manera similar a la que se puede encontrar en Kant (Cfr. NaS, I, 1, 61). “Busca salvar el desempoderado canon objetivo de la forma, tal como hizo Kant con las categorías, deduciéndolo de nuevo de la subjetividad liberada” (NaS, I, 1, 78). Postularía así esa lectura dialéctica que hizo del pensamiento kantiano¹⁰⁴, en la cual, al conservar las formas, estas serían comprendidas y afrontadas como problemas. Con tal acción favorecía la irrupción de una forma que aparenta ser creada, pero que en realidad ya estaba ahí. Lo estáticamente igual llevado a cabo a través del devenir.

“En toda la música de Beethoven, la subjetividad, en el sentido kantiano, no afecta tanto a la ruptura de la forma como la genera. De esto puede representar un ejemplo la *Appassionata*: ciertamente más densa, cerrada y «armónica» que los últimos cuartetos, pero mucho más subjetiva, autónoma y espontánea” (NaS, I, 1, 181).

No en vano, la *Sonata para piano nº23, Op. 57, «Appassionata»* es una de las más populares que compuso, obra cuyo equivalente sinfónico fue la cercana *Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67*. Esto lo consiguió Beethoven gracias a entablar como tema de la pieza un combate gigantesco entre la fatalidad y la voluntad de vencer, atmósfera que consiguió gracias a cambios, interrupciones, arpeggios, sobresaltos y contrastes. Esto, a su vez, es lo que logró ese ambiente descrito por Adorno como denso y cerrado, pero a la vez subjetivo. La atmósfera es vital, poderosa y las escalas vertiginosas.

¹⁰³ Cfr. Spitzer, M.: *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. P. 46.

¹⁰⁴ La interpretación que Adorno realizó de Kant defendió la presencia, en él, de un momento tremendamente objetivo y no subjetivo. Hablaba de la “irreductibilidad” de lo objetivo en Kant, pues en su obra ni la objetividad se fundamenta de forma ontológica, ni la subjetividad es presentada como absoluta. Adorno supo ver, por un lado, cómo domina en Kant una pretensión de sistema (la razón se piensa como una unidad cerrada en sí misma), pero, al mismo tiempo y en contra de lectura más simples del asunto, también se dio cuenta que en Kant se desarrolla la conciencia del “bloqueo”, es decir, un límite que pone en lo heterogéneo irreductible a la misma razón.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Sin embargo, al mismo tiempo, Beethoven superaría y se alejaría de Kant y se acercaría, una vez más, al sistema hegeliano atraído por esa denuncia que Hegel realizó acerca de la dicotomía entre forma y contenido que establecía Kant al generar contenido fuera del contenido mismo. Con tal acción, Hegel transformó la razón

“en un significado crítico (...), como negativo a la estática de los momentos que, sin embargo, se retienen como tales. Los polos que Kant había contrapuesto: de la forma y el contenido, la naturaleza y el espíritu, la teoría y la práctica, la libertad y la necesidad, cosa en sí misma y fenómeno, están impregnados de reflexión, de tal manera que ninguna de estas disposiciones se mantiene como una última. Cada uno necesita ser pensado y ser, por sí mismo exactamente de ese otro momento que se opone a él en Kant. En Hegel, por lo tanto, la mediación nunca significa (...) algo intermedio entre los extremos, sino la mediación que tiene lugar a través de los extremos y dentro de sí mismos (...) Cada una de las ideas exige lo contrario, y la relación de todas entre sí es el proceso” (GS 5, 257 y s.).

Hegel, en respuesta a Kant, concibió forma y contenido como esencialmente mediados el uno por el otro. Es por ello que, al transliterar el pensamiento hegeliano a la música de Beethoven, y con ello efectuar esta lectura hegeliana de dicha obra, el concepto o la forma se vuelva “dinámico, holístico, y expresivo”¹⁰⁵. Sin embargo, esta lectura hegeliana del compositor no sería una mera negación o intento de desplazar su aspecto kantiano, sino el modo de construir

“su noción kantiana de que Beethoven subjetiva el concepto. Desde un punto de vista hegeliano, el concepto de Kant no está vacío o equivocado, sino incompleto, requiriendo un suplemento. El concepto kantiano es introducido en el hegeliano como un momento de su camino”¹⁰⁶.

Así, no es que Kant fuese eliminado, sino que fue superado de una manera hegeliana, o sea dando un paso más, pero conteniendo, a su vez, lo sobrepasado.

Esta dialéctica hegeliana que Adorno observa entre la subjetividad y la objetividad es formulada por él en su monografía de Beethoven con las siguientes palabras:

“El compositor debe cumplir el espacio asignado a la invención de una manera no esquemática para satisfacer el esquema. Al mismo tiempo, tiene que concebir los temas de tal manera que no contradigan las partes formales objetivamente propuestas (...) Y, a la inversa –y este es el logro específico de Beethoven (...)-, ha de tratar los campos «confirmados», como superiores, de tal manera que pierdan el momento de lo exterior, de

¹⁰⁵ Spitzer, M.: *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style*. Op. Cit. P. 46.

¹⁰⁶ *Ibid.* P. 46.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

lo convencional, de lo reificado, de lo extraño al sujeto (...) sin perder su objetividad, de modo que esta se produzca realmente a partir del sujeto (el giro copernicano de Beethoven) (...) Así, la relación musical sujeto-objeto trata de una dialéctica en el sentido más estricto - no es un tirar de dos extremos diferentes por el sujeto y el objeto, sino una dialéctica objetiva que, a su vez, queda eximida de la lógica de la forma, el movimiento del concepto en la cosa en sí, que requiere al sujeto solo como el órgano ejecutor que hace lo necesario desde la libertad (pero solo el sujeto libre puede realizarlo). Y esta es también el respaldo supremo de mi concepción objetivante dirigida del proceso musical" (NaS, I, 1, 98 y s.).

Musicalmente hablando, para estudiar y remitirse a esta concepción del binomio sujeto/objeto que contempló y manejó el Beethoven intermedio producto del análisis adorniano, habría que dirigirse, sobre todo, hacia la construcción de las formas sonatas que el compositor dejó escritas durante esa época, e intentar ver en ellas las herramientas y procedimientos empleados que le sirvieron a Adorno para encontrar su filiación con el sistema hegeliano. Al realizar tal acción dentro de esta forma sonata que ideó el Beethoven intermedio (que tradicionalmente constituyen sus trabajos más populares y que, generalmente, son leídos como una exitosa batalla contra la fe y la objetividad), los más obvios ejemplos de este exacerbo de la subjetividad se podrían localizar en dos momentos cruciales: La construcción temática y los procedimientos de Desarrollo.

Esto mismo sostiene Adorno, que ve que "El esquema de sonata contiene partes que ya están *aplicadas* al sujeto – las propiamente temáticas y de desarrollo-, en las que puede figurarse algo especial, y otras, en los que el sentido del propio esquema es la convención" (NaS, I, 1, 98). Estos momentos abiertos a la subjetividad entrarían en tensión con los propios de la objetividad (vinculados con la convención, que sería lo universal), y de tal choque o relación emanaría la dialéctica entre el sujeto y el objeto. Surgiría entonces un juego de fuerzas entre lo subjetivo y lo objetivo. Gracias al principio técnico del desarrollo tuvo lugar la transición de la organización musical a la subjetividad autónoma (Cfr. GS 12, 57). Pero, de momento, para estudiar tal binomio se partirá primero únicamente de esos momentos de la forma sonata beethoveniana que son propiamente subjetivos y que constituyen los siguientes dos subapartados:

1.1. La construcción temática del Beethoven intermedio

Esta elaboración de un tema y su evolución a lo largo de la obra constituye un recurso musical de gran difusión durante el Clasicismo. Este desarrollo temático jugó un papel importante en la sonata clásica, sobre todo en la relación de los distintos temas entre sí y en su manipulación durante la sección central (Desarrollo) bajo la idea de desarrollo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

armónico propiciado por las estrictas relaciones de tensión y distensión de la música clásica. Esto último será presentado en el siguiente apartado, donde se analizan secciones de Desarrollo de Beethoven y su funcionalidad a la hora de la expresión subjetiva. De momento, únicamente hay que mantener la atención sobre el manejo que el compositor hizo de los temas, que es precisamente una de las características importantes de su estilo personal.

Para centrar la atención en el papel del desarrollo temático, primero hay que advertir que este fue tan crucialmente importante durante el Clasicismo que hasta estaba por encima, incluso, de la originalidad de la propia idea musical en sí, tal y como afirma Swarowsky:

“Lo creativo en el clásico es la elaboración de los temas, el tipo de una construcción formal, por el cual la adopción de un tema o una melodía de otro compositor todavía no es un plagio. Lo creativo en el romántico es, sin embargo, la creación de la melodía. En el Clasicismo, la sucesión de notas es una pieza para la construcción de las ideas; en el Romanticismo, se agota la construcción de ideas en la sucesión de notas”¹⁰⁷.

Esta herramienta del Clasicismo ya se encontraba en Haydn y Mozart (entre otros), pero fue Beethoven quien la explotó para que llegara al culmen de sus resultados. Así, aunque este desarrollo temático jugara un papel esencial en toda sonata clásica, su rol fue especialmente importante en la obra de este último. En él, y siguiendo a Adorno, los temas-motivos alcanzaron una profunda dualidad.

“Lo que quiere decir el trabajo temático es el procesamiento de los opuestos entre sí, de los intereses individuales; la totalidad, el conjunto que domina la transformación química de su obra, no es un término genérico que subsume esquemáticamente los momentos, sino el epítome de dicho trabajo temático y su resultado” (GS 14, 411).

Esto es así porque en ellos el compositor consiguió alcanzar “una especie de equilibrio entre el dinamismo subjetivo y el lenguaje tonal tradicional. La instancia subjetiva obliga al lenguaje convencional a hablar por segunda vez sin intervenir para modificarlo” (GS 12, 59). Los motivos y características de este hecho se analizan en las siguientes páginas.

¹⁰⁷ Swarowsky, H.: *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical, 1989. P. 25.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

I

Lo primero que se debería nombrar referente a esas características y naturaleza de las ideas temáticas de Beethoven es la frase contundentemente hermética que Adorno emite para, precisamente, arrojar «luz» sobre esta idea: “Deben decirse dos cosas: en Beethoven hay temas y no los hay” (NaS, I, 1 84). Con esta sentencia paradójica y antinómica, el filósofo está referenciando el sencillo ideario sobre el que se erigen los temas en Beethoven, pues estos no constituyen ideas musicales como las de Mozart: largas y equilibradas que funcionan de conector e hilo de Ariadna dentro de una laberíntica forma o estructura. Al contrario que sucede en Mozart, en Beethoven los temas son simples motivos o células que por su indefinición se muestran altamente proclives a poder ser desarrollados y puestos en movimiento. Es de este modo cómo Beethoven pudo efectuar con mayor facilidad y nuevas cotas de crecimiento esa herramienta musical heredada del Clasicismo vienés que es la elaboración o transformación temática. “El trabajo temático de cuño beethoveniano, ese reflejo increíblemente magnífico de la concentración más aguda del pensamiento y de un impertérrito sentido de las metas” (GS 13, 213).

Estos, los temas, debido a lo conciso de sus melodías, que estaban formadas únicamente por breves células de unas pocas notas, daban pie a desarrollar un complejo laberinto de ideas. Además, esta sencillez y no complejidad temática es lo que posibilita el que Beethoven pudiera expandir sus estructuras hasta tiempos no explorados anteriormente. El musicólogo y pianista Charles Rosen también observa esta distinción en Beethoven y llega a afirmar que “Casi puede formularse como regla general aplicable a Beethoven que cuanto más extensa es una obra más sencillo es el material que la compone”¹⁰⁸. Además, sobre la distinción que Beethoven realiza acerca de esta herramienta musical clasicista que es la elaboración temática, el estadounidense argumenta que:

“Evidentemente es imposible emprender una ampliación tan importante de las dimensiones basándola en las largas melodías de Mozart, rotundas y regulares, sin alterar las proporciones fundamentales clásicas (la ubicación del clímax, la razón entre tensión armónica y resolución), antes bien tenía que fundamentarse en el tratamiento haydniano de los motivos miniaturistas. Los motivos breves pueden dar pie muy fácilmente a un tejido

¹⁰⁸ Rosen, Ch.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 2003. P. 463.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de períodos mucho más dilatados básicamente que los de Haydn con un movimiento armónico correspondiente más lento, mientras que las melodías completas -a fin de guardar las proporciones con el todo—tendrían que ser mucho más prolongadas. Esto presenta un problema para todo el estilo sinfónico que haya de marchar a un paso más rápido que el de Bruckner.

Por esta razón a veces se dice que Beethoven era un melodista pobre, aunque resulta difícil entender cómo se puede decir tal cosa del compositor del segundo movimiento de la sonata para piano Op. 90, o del minué de la Op. 31, núm. 3, por mencionar únicamente dos de las muchas melodías bellas, prolongadas y regulares de Beethoven. En sus expansiones dramáticas de las formas de Mozart, Beethoven no sacó mucho provecho de aquellas ideas musicales que en sí mismas constituyen un todo -las melodías, en una palabra-, a pesar de que las proporciones de Mozart fueran muy importantes¹⁰⁹.

Beethoven, al expandir las formas hasta donde lo hizo, se vio obligado a elaborar unos temas con una alta disposición a lo que sería una evolución formal. Es por ello por lo que sus temas no se volvieron más complejos, sino al contrario más sencillos, pero a su vez con un potencial retórico que ayudaría a su manejo a través del desarrollo de la composición. Sería justamente esa simpleza motivica la que motivaría la incursión de su mano subjetiva, que daría forma al objeto desde el esquema mismo para aumentar sus capacidades a través de una lógica netamente hegeliana en la que ambos, sujeto y objeto, se constituyeran dialéctica, holística y expresivamente en una síntesis armónica y positiva. Así se ve cómo el momento subjetivo debe ir a favor del esquema. El que Beethoven construya los temas a través de pequeñas células con un poder altamente manejable es lo que amplifica las posibilidades del concepto. Es por ello que Beethoven tuvo que dotar a los temas de una función sumamente importante en el plan tonal y formal de las obras, de ahí la importancia de la contraposición de los distintos temas tanto en su naturaleza como en la tonalidad en la que están.

En todo este plan estaría en juego la dialéctica entre el sujeto y el objeto. El primero de los extremos participaría en tal dialéctica a partir de la importancia de los temas, lo cuales, a pesar de lo escueto sus ideas musicales, son fácilmente recordables (¿quién no puede tararear melodías beethovenianas de esta etapa intermedia?), señal de que llevan consigo la semilla del factor subjetivo. Al mismo tiempo, estos temas son partícipes de la forma o estructura (y con ello de la objetividad misma) gracias a la

¹⁰⁹*Ibid.* P. 451.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

potencialidad de desarrollo que poseen. Es de este modo cómo se logra la síntesis hegeliana entre ambos extremos, entre lo subjetivo y lo objetivo.

Dahlhaus parece dirigirse en esta dirección cuando argumenta hacia el hecho de que (entre todas las características del estilo de Beethoven) hay que tener muy en cuenta las innovaciones formales gracias al manejo de los temas, así como la invención temática siempre en función de dichos logros formales. De esta manera, tanto Adorno como Dahlhaus están indicando la existencia de una reciprocidad o, mejor dicho, de una dialéctica entre el manejo del material temático y la estructura de la forma; es decir, de lo subjetivo y lo objetivo, pues ese desarrollo del material temático de Beethoven no es un desarrollo o variación per se, sino un elemento que permite que la forma exista.

Dentro de la producción de Beethoven se pueden encontrar numerosas obras que representarían ejemplos de este modo de trabajar. Una que resulta especialmente paradigmática en este aspecto es la *Sinfonía n.º5 en do menor, Op. 67*. Esta pieza y su conocidísimo motivo, que popularmente se ha venido a denominar «*la llamada del destino*», han generado ríos de tinta en forma de leyenda romántica. Que este motivo inicial sea tan ejemplar para lo que se quiere explicar en este preciso momento (el desarrollo temático) es debido a que este articula los cuatro movimientos. Este tema (desarrollado a partir de un «escuálido» motivo de cuatro notas) es utilizado durante toda la pieza por la mente de Beethoven para cumplir con las más dispares funciones: ya sea como melodía principal, acompañamiento, material de relleno... Esta multitarea propia de ese simple motivo es lo que lo convierte en elemento generador y constructor de la forma; es decir, en el componente motor de cualquiera de las secciones de la pieza.

Sin embargo, y a pesar de esta recurrencia en toda la obra, solo se ha analizado su papel central en el primer movimiento, pues con este análisis ya se puede ver todo aquello que se quería referenciar respecto al desarrollo temático en el Beethoven intermedio, y su vinculación con la subjetividad.

Concretamente, este primer movimiento se halla elaborado sobre la estructura de una forma sonata, en cuyas grandes áreas formales se encuentra presente este motivo: en la Exposición (tanto en la primera como en la segunda sección, además de entre sus temas conclusivos), en el Desarrollo, en la Reexposición y en la Coda. «Así el destino llama a la puerta». Pero eso son solamente los dos primeros compases. Un movimiento surge de él, no para demostrar el destino, sino para superar esos compases del destino” (NaS, I, 1, 239).

173

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

173 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Si uno observa cada una de las secciones que conforman este primer movimiento de la Sinfonía nº5 podrá ver lo siguiente respecto a este tema y la subjetividad:

Exposición: Si uno se fija y mantiene su oído atento en la sección de Exposición de este movimiento oirá que este consta de dos secciones A (en do menor) y B (Mib Mayor, la relativa mayor de la tonalidad principal), cada una con su propia función.

Concretamente, la Sección A expone el Tema A, construido a partir de un motivo principal de cuatro notas, un motivo rítmico de dos compases claro y recurrente, esa llamada a la puerta del destino a la que Adorno se refería en la anterior cita. En un primer momento, en la presentación del material motívico (cc. 1-5), este es expuesto en unísonos para luego ser desarrollado mediante una textura imitativa que culmina primero en una enfática semicadencia (cc. 5-21) y posteriormente en una potente cadencia perfecta (cc. 22-33). A partir de aquí, desde el compás 33 y hasta el 58, Beethoven elabora una breve transición en la que sigue empleando el material inicial y se dirige inexorablemente hacia la sección B.

La Sección B, como ya se ha indicado, se encuentra en la tonalidad de la relativa mayor (Mib Mayor). Esta se inicia con una llamada del motivo principal en las trompas (c. 59) que da paso al Tema B, en Mib Mayor y con un carácter lírico, por lo que entonces está doblemente contrapuesto con el Tema A. Respecto a la naturaleza que toma este segundo tema, Charles Rosen se maravilla de la capacidad de Beethoven para desarrollar sus ideas musicales a partir de breves retazos o de un número exiguo de notas:

“El poder que tenía Beethoven de la transformación temática, su capacidad para obtener mucho de poca cosa, eran ya sorprendentes. Por ejemplo, las dos mitades del segundo tema de la Quinta Sinfonía se construyen a partir de una misma pauta breve:



de modo que la segunda mitad es una forma decorada de la primera, en donde las apoyaturas establecen un contraste al margen de la unidad. El modelo de cuatro notas que constituye la base de este tema es ya de por sí tan sólo una aumentación (en cuanto al ámbito de los intervalos, no en cuanto al tiempo) del modelo de cuatro notas del inicio.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24



de modo que lo que en un principio cubría un intervalo de cuarta se prolonga hasta cubrir una octava¹¹⁰.

Además, como se puede leer en lo dicho por Rosen, ese material del motivo inicial sigue apareciendo en este segundo tema, pero ahora con un cambio de funcionalidad, pues, aunque sigue presente, este ya no surge como línea melódica principal, sino como acompañamiento (cc. 63-74), en un derroche de talante dialéctico por parte del compositor.

Esta sección B concluye, más tarde, de forma triunfal con un momento basado en el motivo principal (cc. 96-124).

Desarrollo: Por su parte, esta sección comienza de la misma forma que la Exposición; es decir, se inicia con una dramática llamada del motivo principal, que es introducido esta vez en la tonalidad de fa menor. Asimismo, durante el Desarrollo el tema inicial discurre a partir del círculo de quintas partiendo de fa menor para pasar por las tonalidades de do menor (tonalidad principal) y sol menor (quinto grado menor sin función dominante). Esta última tonalidad es extendida mediante nuevos desarrollos del motivo principal. Una nueva progresión, basada de nuevo en el motivo principal, recorre el camino inverso hasta fa menor. A partir de este momento, alcanza tonalidades más remotas: sib menor y fa# menor, para llegar después a Sol Mayor (la dominante) y enlazar con la Reexposición justo en el momento en el que el Desarrollo llega a su clímax (c. 248).

Reexposición: sucede en el c. 249, cuando Beethoven reexpone el Tema A enunciando el motivo principal mediante un *tutti en fortissimo*. El Tema A se interrumpe tras su primera semifrase para dar paso a una breve cadenza de oboe, antes de proceder regularmente reconduciendo la transición en los dos últimos acordes. La Sección B se recapitula en Do Mayor sin demasiados cambios, aunque ahora el momento final conduce, esta vez, a una elaborada Coda (c. 397) que desarrolla de nuevo el motivo principal conduciéndolo primero al acorde de sexta napolitano (Reb Mayor) y

¹¹⁰*Ibid.* P. 465.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

amplificándolo después en la tonalidad principal mediante potentes progresiones melódicas en *tutti* hasta conducir a un asertivo final basado de nuevo en el motivo principal.

Así, con este breve análisis de *la Sinfonía n.º5* centrado en el desarrollo temático que surge de ese breve motivo de cuatro notas se ve cómo actúa Beethoven respecto al trabajo temático, como si se tratara de la cuantificación del proceso industrial de trabajo (Cfr. GS 13, 47). En él se puede contemplar cómo ese breve motivo va impregnando todo el movimiento, marcando el paso y un camino con una única dirección y sentido. Empujando siempre hacia delante, hacia la Reexposición que lo engloba todo, que lo cierra todo. Y ¿qué mano es la que motiva todo ese movimiento, todo ese dinamismo que posee el tema? Únicamente una, la de la subjetividad, la de Beethoven¹¹¹, que muestra toda su potencia con tal acerbidad, sobre todo en la sección de Desarrollo que es en la que más se expresó por medio de las sucesivas modulaciones. De esto se habla más detenidamente en el siguiente subapartado, pues corresponde al segundo de los medios técnicos con los que la subjetividad se expresaba más claramente en una obra beethoveniana durante su época intermedia: la sección de Desarrollo.

1.2. La sección de Desarrollo del Beethoven intermedio

En una forma sonata, el Desarrollo es la sección que sigue a la de Exposición de los temas. Esta sección surge con la función formal de “generar el más alto grado de inestabilidad tonal y estructural del movimiento, y así motivar una restauración de la estabilidad (que es alcanzada por la Reexposición)”¹¹². Pero no siempre fue concebida de tal manera. “A comienzos del siglo XVIII era una pequeña parte de la sonata. La lucidez y el dinamismo subjetivos se probaban en los temas expuestos una vez y aceptados como existentes” (GS 12, 57). Fue, justamente, durante la etapa intermedia de Beethoven, cuando esta sección sufrió múltiples variaciones y reconstrucciones respecto a cómo funcionaba en la obra de los compositores que precedieron al de Bonn. De entre todas

¹¹¹“El Todo debe hacerse manejable subdividiéndolo en las unidades más pequeñas, y debe hacerse sumiso a la voluntad del sujeto...”. (GS 13, p. 47).

¹¹² Caplin, W. E.: *Classical form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxfordshire: Oxford University Press, 1998. P. 139.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

estas variantes imprimidas por Beethoven, el factor más visual y el primero que se puede vislumbrar con una simple escucha es el mayor tamaño de su tratamiento. Él llegó a extender esta sección a longitudes no intentadas nunca antes. Sin embargo, sus novedades no radicaban únicamente en su mayor duración. Su redefinición conllevó también una seria reestructuración de la misma y de su papel en el global del movimiento: Los Desarrollos tomaron en su obra un peso nunca visto antes, convirtiéndose, en realidad, en el núcleo desde donde surgieron los grandes cambios de su segundo estilo (Cfr. GS 12, 57).

Alrededor de estos Desarrollos surgen los grandes cambios del segundo Beethoven: la ampliación progresiva del Desarrollo y la pérdida progresiva de la importancia de la invención temática en favor del Desarrollo. Todo esto constituye la instauración de un nuevo orden de relaciones dentro de la forma sonata y su apertura a nuevos e inéditos horizontes de significados.

Respecto al primero de los cambios (la ampliación del Desarrollo), esta tendencia puede ser encontrada ya en obras de Haydn, tal y como sucede, por ejemplo, en su *Sonata n.º31 Hob XVI. 46 en Lab M*, donde el *Allegro moderato* tiene un Desarrollo tan extenso como las otras dos secciones juntas, además de mostrar un extraordinario dominio de la forma y de la manipulación del material temático. También destaca el Desarrollo del *Moderato* (1º movimiento) de su *Sonata n.º33 Hob XVI. 20 en do m*, que posee una dramática intensidad e inusual extensión. Este último, además, es seguido por una Reexposición muy equilibrada y regular, tal vez para compensar la turbulencia emocional acaecida anteriormente durante aquel.

A pesar de tal tendencia ya presente en Haydn, es con Beethoven cuando esta sección es llevada un paso más allá y termina siendo posicionada como el centro de gravedad del movimiento, lo que da lugar a un desplazamiento del mismo que ya no se encontraría, como «antaoño», en la sección expositiva, sino en el proceso (siendo el Desarrollo donde esta característica toma una mayor prestancia). Es más, este cambio del centro de gravedad llevaría directamente al segundo de los cambios nombrados más arriba (La pérdida progresiva de la importancia de la invención temática a favor del Desarrollo), pues le otorga un cambio de perspectiva importante a la hora de percibir una forma sonata: esta, ahora, vendría a caracterizarse más por la procesualidad y la temporalidad del

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

devenir musical¹¹³, que por las ideas musicales «en solitario». Estas variaciones en la concepción de la sección de Desarrollo realizadas por el Beethoven intermedio, y según las cuales la Exposición quedaba subordinada a aquella (desplazándose consecuentemente hacia ella el centro de gravedad de la forma sonata) son indicadas y señaladas también por Armendáriz en su trabajo filosófico-musical sobre Adorno y Schönberg¹¹⁴.

Según Adorno, la razón de que Beethoven llevara a cabo tal procedimiento de potenciación de la sección de Desarrollo se basaba en que el compositor debía de haberse dado cuenta de cuál había sido el punto débil de la forma sonata hasta ese momento: la sutura con la Reexposición. Tal fue el motivo de por qué cargó al Desarrollo en función de la Reexposición, casi evocándola desde una vía subterránea y hostil.

I

Para captar esta diferenciación de la forma de trabajar los Desarrollos que entabló Beethoven, lo primero que se tendría que hacer es dirigirse al origen de la forma sonata para ver y comprender de qué manera era entendida esta segunda sección (o central) en ese momento originario: Por ese entonces, en la génesis de la forma sonata, la sección de Desarrollo cumplía un papel de mero mediador entre la Exposición y la Reexposición. Es por ello que esta (en cariz de mero mediador) no fuera más allá de los temas presentados en la primera sección. De este modo, los temas en estos primigenios Desarrollos eran reducidos a simples repeticiones o recuerdos (especialmente rítmicos) de los mismos. De esta simple y primordial concepción se fue pasando a un Desarrollo cada vez mayor e intenso, cuyo ápice lo conformó la manera de construir el Desarrollo elaborada por Beethoven: constituida ya como la sección en la que el compositor realiza el mayor «alarde» de su arte.

Este cambio en el peso e importancia del Desarrollo tuvo consecuencias formativas importantes. Primero, mientras que al principio la repetición de la Exposición y del Desarrollo-Reexposición venía en dos bloques, la forma sonata en Beethoven (con

¹¹³ Cfr. Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2003. P. 106.

¹¹⁴ Cfr. *Ibid.* P. 106-108.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

su ampliación del Desarrollo) denotaba ya una estructura esencialmente triádica. Eso fue lo que ocasionó que el centro de gravedad se llevara desde la sección expositiva hasta el Desarrollo y, por lo tanto, hacia la procesualidad y temporalidad del devenir musical, pues eso es lo que le confiere ahora esta sección al total del movimiento: un momento de proceso, de reflexión y lucha que es encarnado, sobre todo, por el dinamismo modulador que tiene lugar en él (una de las notas peculiares de esta parte). Además, es precisamente esa movilidad la que le otorga a esta sección la apariencia de no atenerse a reglas sobre temas, modulaciones, progresiones, etc. y, consecuentemente, la que facilita la sensación de «libertad» en el compositor; es decir, la que posibilita la apariencia de potencialidad que tiene el factor subjetivo. En resumen, el Desarrollo se forma como un momento para la expresividad de la subjetividad, de ahí que Adorno la haya vinculado con el proceso compositivo del subjetivo Beethoven. En ella, surge la poderosa mano del compositor, cuya tarea es aún más palpable con el hecho de que (y a pesar de toda esta movilidad y progresión) sus Desarrollos están basados, de principio a fin, en la mayoría de ideas de la Exposición, que reaparecen en combinaciones frecuentemente complejas o de forma alternativa.

Como ejemplo para analizar este hecho se podría tomar una de las grandes piezas de ese estilo intermedio: la *Sinfonía n.º3 en Mib Mayor, Op. 55*, titulada «*Sinfonía eroica, compuesta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*», pero conocida comúnmente como «*Eroica*». Concretamente, el presente análisis únicamente se remite a su primer movimiento (en forma sonata), en el que (echando un simple y mero vistazo superficial) ya se detectan diferencias con lo compuesto anteriormente: Su sección Desarrollo (que es lo que interesa ahora en este preciso instante) ocupa del compás 148 al 397, teniendo una longitud palpablemente mayor que las usuales de la época, lo que hace que la diferencia más evidente entre esta y cualquiera de las sinfonías anteriores sea su larga duración. Por ejemplo, las últimas sinfonías de Haydn duran 25 minutos aproximadamente, mientras que la «*Eroica*» posee una duración de 45 minutos. Y esto ocurre así, aunque paradójicamente esta no esté compuesta por temas largos, sino más bien todo lo contrario: los temas vuelven a ser [como en la anterior pieza analizada (*la Sinfonía n.º5*)] poco más que motivos de unas pocas notas. Así, otra vez, se vuelve a detectar ese desplazamiento gravitatorio desde la idea individual hacia el proceso del todo. Tal característica la posee, especialmente, el tema A del primer movimiento, cuya idea principal está basada, sencilla y esencialmente, en el acorde de Mib Mayor. Además, el material del segundo sujeto está

179

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

179 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

constituido por una serie de ideas unidas por una única fuerza impulsora de las que ninguna es exactamente un tema. Ya se vio en el subapartado anterior la importancia que toma el que las ideas fueran así, indefinidas, para que se pudiera lograr su consecuente elaboración y transformación de la idea musical.

Si ahora se observa detenidamente la sección de Desarrollo de ese primer movimiento, se puede contemplar que en ella se entabla una lucha entre las distintas tonalidades, las cuales tienen como armamento los dos temas que ya fueron previamente presentados en la Exposición y, más sorprendentemente, uno nuevo que surgirá en este preciso instante. Se detecta, además, que el dinamismo modulador es auténticamente vivo en ella, dando lugar a ese cariz un momento de proceso, reflexión y lucha que posee esta sección en el Beethoven intermedio. Los pasos seguidos por el compositor para poner en funcionamiento este proceso son los siguientes:

Los dos temas anteriormente presentados durante la Exposición son ahora, en la sección de Desarrollo, movidos a través de una *dynamis* interna que recorre unas relaciones tonales inesperadas que van más allá del círculo de quintas. En toda esta conducción a través de más de 240 compases (ya se ha referido a la longitud que toman estas secciones en Beethoven), se produce un auténtico viaje que casi se torna en Odisea. En él, Beethoven parte (desde el compás 154) con motivos derivados del tema A, pero que ahora se encuentran en la tonalidad de Sib Mayor (la dominante). A partir de este puerto, la tonalidad fluye sin parar, recorriendo tierras inexploradas y llegando a la remota tonalidad del tritono de la que partió (Mi Mayor). La ruta que Beethoven se propuso seguir fue la siguiente: Partir de la dominante (Sib Mayor), luego, tras una breve vuelta a la tónica (Mib Mayor), modula a su relativa (do menor), en la que se mantiene, aunque con ciertos giros hacia la tonalidad paralela u homónima (Do Mayor) gracias a motivos basados en el segundo tema. Más tarde, en el compás 178, aparece el motivo del primer tema (dividido esta vez entre los violonchelos y los primeros violines), que ahora se desarrolla de forma secuencial, pasando por do# menor y llegando finalmente a re menor. En este punto comienza una secuencia de quintas descendentes (sucesión de tonalidades re-sol-do-fa), cuyo objetivo final es Lab Mayor (relativa de fa menor). De nuevo, se encuentra la relación de tritono entre re (al comienzo de la secuencia) y Lab.

En el compás 220 comienza una sección basada en el segundo tema, la cual finaliza en el compás 232, en la relativa menor (fa menor), que será el punto de partida para una nueva secuencia, pero esta vez de quintas ascendentes (las quintas ascendentes

180

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

180 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

180 / 451

son propiciadas por el *fugato* en el que cada entrada se produce una quinta más alta que la anterior). Entonces, y a través de esas quintas ascendentes, atraviesa las tonalidades de do menor, sol menor, re menor, la menor y finalmente mi menor, el punto más alejado tonalmente hablando (como se indicó al principio del análisis): el tritono de la tonalidad en la que se inició el Desarrollo.

En toda esta sección, desde el *fugato*, se produce un aumento de la tensión por medio de diferentes fórmulas entre las que destacan las síncopas. Esta tensión llega al clímax en el compás 276 con el disonante acorde de Fa séptima Mayor en primera inversión, que armónicamente funciona como una sexta napolitana para llevar, sorpresivamente, a mi séptima menor. Además, el carácter disonante de este acorde está intensificado por la instrumentación elegida por Beethoven: él le asignó el chocante semitono (bemol del grado supertónico) al registro agudo de las flautas. Es destacable que la séptima de este acorde de fa (mi) solo sea resuelto de manera implícita; es decir, en otro registro y tocada por otros instrumentos (re# en los primeros violines en el compás 280).

Pero el viaje modulador aún continúa, y además con sorpresas temáticas: toda esta disonancia va dirigida hacia la anunciación de un nuevo descubrimiento. En el compás 284, Beethoven presenta un tema nuevo en la alejada tonalidad de mi menor, para luego entablar una ruta de vuelta a la tónica por un camino armónicamente largo. En un primer momento moduló el nuevo tema a la menor y posteriormente, en el compás 300, a Do Mayor, instante en el que vuelve al tema A. En esta ocasión, en el compás 308, Beethoven juega con la tonalidad paralela, do menor. A partir de aquí, ya se dirige a la tónica (Mi Mayor), pero pasando previamente por Reb en un proceso secuencial similar al que utilizó en el compás 178. De nuevo Beethoven modula, en el compás 316, a la tonalidad paralela (mi menor) para llegar finalmente a su relativa (Sol Mayor).

En el compás 322, vuelve a retomar aquel tema nuevo que ideó en el Desarrollo.

En el compás 338, comienza una nueva sección moduladora que inicia en la dominante de mi menor y que está basada en el primer tema (vuelve a A) que aparece en dos niveles: en las maderas (con entradas en *Stretto*) y en las cuerdas graves, en una versión modificada.

De repente, con un cambio de textura que se produce en el compás 362, Beethoven anuncia el final del Desarrollo, donde va a alcanzar la dominante, tonalidad que, de momento, va a alargar sin darle una resolución final. La tensión producida por este

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

aplazamiento de la resolución es tal que finalmente la trompa, en el compás 394, cuatro compases antes de la «verdadera» entrada, irrumpe tocando el tema A en la tónica sobre la interminable dominante de las cuerdas, como “si personificase y realizase la agonía de las expectativas del oyente”¹¹⁵, preparando lo que será la Reexposición. Este golpe de efecto fue tan novedoso que, en un primer momento, fue considerado como un error por Ferdinand Ries, alumno y asistente de Beethoven:

“Durante el primer ensayo de la sinfonía, que fue horrible, pero en el cual la trompa realizó su entrada correctamente, yo permanecí junto a Beethoven, y pensando que era una metedura de pata, dije «¿Es que la condenada trompa no sabe contar? - ¡Obviamente eso está mal!». Creo que estuve cerca de recibir una bofetada. Beethoven no perdonó el error por mucho tiempo.”¹¹⁶

Todo ello se realiza para que culmine el Desarrollo y dé comienzo la Reexposición en el compás 398.

Este proceso tonal tan complejo que se ha ido explicando y analizando, le proporciona una dimensión netamente dramática al primer movimiento de la Sinfonía «Eroica» y, además, sirve para hacer más visible la dualidad interna con la que Adorno caracterizaba estos Desarrollos de Beethoven:

“Sobre la naturaleza bipartita de los grandes desarrollos, por ejemplo, Appassionata, Waldstein, Kreutzer, Heroica, Op. 59, nº1, Novena sinfonía: la primera parte más divagante, fantasiosa; la segunda fija, construida sobre un modelo, objetivada, pero con el modelo de la voluntad, del giro: así debe ser” (NaS, I, 1, 104).

Por un lado, el filósofo veía que estos Desarrollos eran realizados fantaseando, lo que vendría explicitado por esa indefinición en el camino recorrido por el compositor a través de todas esas tonalidades que visitó en el transcurso de su viaje tonal y formal. En tal momento se ve un juego, una capacidad de tomar decisiones gracias al poder del trabajo y de la imaginación. En definitiva, un espacio para que entrara un resquicio de «libertad»; es decir, un espacio para la subjetividad. Pero, al mismo tiempo, todo ello se realizaba sobre un modelo que reflejaba la seriedad del Desarrollo beethoveniano. Todo

¹¹⁵ Taruskin, R.: *The Oxford History of Western Music*, vol. 2, Oxford University Press, 2004. P. 664.

¹¹⁶ Sonneck, O. G. [ed.]: *Beethoven. Impressions By His Contemporaries*. New York: Schirmer, 1926. P. 54.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

estaba dirigido hacia un único fin que sería el arribar a la Reexposición. Así, toda aparición de la subjetividad volvería a estar enfocada hacia una potenciación de la forma, de lo objetivo, del concepto.

Si se busca esta dualidad interna aquí, en el ejemplo analizado de la «Eroica», la primera parte correspondería a todo ese momento de modulación dinámica y fantaseadora que se vio durante el análisis, mientras que la segunda sería cuando el compositor preparaba lo que sería la vuelta a la Exposición; es decir, la Reexposición (tanto de los temas como de la tonalidad principal). Tal dualidad interna existente en estos Desarrollos beethovenianos se basa en las distintas funciones que cumple cada uno de estos momentos: El primero cumpliría la función de desarrollo propiamente dicho, que intensifica la polarización y retrasa la resolución; es decir, el momento de la lucha. Mientras que el segundo ejecutaría una función de retransición, que prepararía la resolución¹¹⁷. La consecuencia de esa lucha siempre, como en Hegel, va a ser la afirmación de la síntesis y la superación de la propia lucha.

II

Es primordial explicar esta doble característica que Adorno detectó como elemento formativo de los Desarrollos beethovenianos de su etapa intermedia, pues esta es, precisamente, la causante de que el filósofo fuera transportado inmediatamente desde la música beethoveniana hasta la concepción de la dialéctica hegeliana entre sujeto y objeto, en la que el primero se posiciona como factor determinante para la consecución del segundo (siguiente punto a tratar en la tesis, aunque ya haya sido señalado). Es decir, que todo termina bajo el mandato de la mano del sujeto.

Esto último, lo deja explícito el frankfurtiano cuando comenta la *Sinfonía n.º 4 en Si b M, Op. 60*, momento de su monografía en el que trae a colación ese papel que lleva a cabo el sujeto en torno a la sección de Desarrollo, y de cómo este le recordaba a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel.

“El grandioso tratamiento del desarrollo, [de la cuarta sinfonía] (...) siempre me recuerda a la «Fenomenología» de Hegel. Es como si la objetividad y el despliegue de esta música estuvieran controlados por el sujeto, como si equilibrara la música” (NaS, I, 1, 158).

¹¹⁷ Cfr. Rosen, Ch.: *Formas de sonata*. Huelva: Idea books, 2004. P. 275.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En tal acción y tratamiento de los Desarrollos intermedio-beethovenianos, Adorno detectó los mismos movimientos que se dan, según él, en la Fenomenología hegeliana; es decir, un fuerte tono subjetivo que se extiende a lo largo de la serie de mediaciones entre el sujeto y el objeto y que se va haciendo cada vez más imprescindible en ellas. Lo que se quiere decir es que, en este tratamiento de la sección de Desarrollo, Adorno vio aquello mismo que le impulsó a escribir que “El sujeto-objeto de Hegel es un sujeto” (GS 5, 261). En el Beethoven intermedio esa relación sujeto-objeto volvía a presentarse al filósofo como sujeto.

“Esto se acerca mucho al momento subjetivo de la verdad concebida por Hegel como condición de su objetividad (...) El todo, el ser, solo puede ser en cuanto acto del sujeto, es decir, en cuanto libertad” (NaS, I, 1, 104).

Sin embargo, y a pesar de la aparición de esa libertad a la que se refiere Adorno en el anterior pasaje, esta no significa que se dé «incoherencia» o arbitrariedad, pues si fuera así se obraría en contra de esa dualidad del Desarrollo de la que él hablaba, y de esa síntesis armónica en la que se ven relacionados lo subjetivo y lo objetivo en el Beethoven intermedio, pues los medios inciden en una finalidad preconcebida. Para que exista lógica y unidad, es necesario que el Desarrollo sea conducido de acuerdo con un plan concebido, es necesario que este sea esencialmente la oposición entre los elementos de la sonata y que se dirija hacia una única finalidad: la Reexposición. Tal concepción es el núcleo de la índole bipartita del Desarrollo que teoriza Adorno, donde (y tal como dice él) la primera parte es más fantaseadora mientras que la segunda está construida sobre un modelo, objetivada, aunque este sea el de la decisión de la voluntad. Para él, estos Desarrollos tendrían una índole bipartita porque poseen dos polos, uno de cadencia y otro de fuga (Cfr. NaS, I, 1, 100 y s.).

Todo este modo de confeccionar los Desarrollos por parte de Beethoven, lo aproxima Adorno al momento hegeliano por el que lo subjetivo de la verdad se detecta como condición de la objetividad; es decir, que el sujeto constituya la objetividad de la forma, lo que daría lugar a que Beethoven representara algo así como la dialéctica de la teoría y la práctica, en la que la segunda parte del Desarrollo es práctica en cuanto aplicación de la teoría y en cuanto que es su condición lógica.

“El desarrollo es el proceso por el que el sujeto musical demuestra sus poderes generadores mientras va “saliendo”, en términos dialécticos, de sí mismo hacia el mundo generalizador del Otro u objeto –a través del cual demuestra su libertad en la realidad objetiva. La expansión de la sección de Desarrollo, y la focalización sobre ella, durante el segundo período de Beethoven, significa para Adorno la realización del momento histórico-musical en que la

184

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

184 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguilár
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

184 / 451

libertad individual alcanza finalmente el orden dado exteriormente como el principio de gobierno más manifiesto de las estructuras existentes objetivamente"¹¹⁸.

Al producirse tal efecto y convertirse la extensión de una idea musical en la esencia de su método, las secciones de Desarrollo cobraron un nuevo significado: ahora representan al espíritu, al reconocimiento de sí mismo en el otro; es decir, la dialéctica entre sujeto y objeto. Musicalmente, en los Desarrollos, Beethoven llevó a cabo esta dialéctica entre sujeto y objeto gracias a que, en ellos, lo otro, el tema y la ocurrencia fueron dejados a sí mismos, modulando y luchando. Estos se observan y se mueven en sí, siendo solo luego cuando el sujeto, con su intervención, anticipe la identidad todavía no alcanzada y cree el modelo de Desarrollo mediante la conclusión. Esta intervención del sujeto vendría señalada, por ejemplo, con la entrada de un *forte* (Cfr. NaS, I, 1, 99 y s.) o, en el caso estudiado de la «*Eroica*», con la inclusión del nuevo tema.

Beethoven (como se ha visto en el análisis de la «*Eroica*») señaló el acontecimiento de aquella llegada a la tonalidad lejana de mi menor con la peculiar introducción de un nuevo tema, algo que es bastante significativo pues en esta sección no solía (ni suele) aparecer nuevo material temático, sino que (como se indicó antes) estos se construían a partir de los temas anteriormente expuestos. Sin embargo, el compositor no lo trató como si este fuera un elemento de contraste, tal y como se emplearía un tema nuevo en una Exposición de forma sonata clásica, sino destacando su carácter dramático para darle fuste y envergadura a toda la sección de Desarrollo. Entonces, lo importante de su función sería seguir esa actividad que llevan a cabo las modulaciones tonales, que se van contraponiendo unas a otras, creando esa *dynamis* propia de este estilo beethoveniano.

Adorno se hizo eco de esta inclusión del enigmático tercer tema de la Sinfonía nº3 y buscó un significado para la misma. Él concretamente aprovechó este hecho para retomar sus argumentos sobre la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, pues vio que a pesar de la libertad que se observa en la construcción del Desarrollo, bajo él se nota una estructura sólida que pone de manifiesto el vigor discursivo del autor en la prosecución de su propio plan; es decir, la doble naturaleza anteriormente explicada del Desarrollo:

“Sobre la naturaleza bipartita de los grandes desarrollos (...): la primera parte más divagante, fantasiosa; la segunda fija, construida sobre un modelo, objetivada, pero con el modelo de la voluntad, del giro: así debe ser. Esto se acerca mucho al momento subjetivo

¹¹⁸ Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. cit. P. 62 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de la verdad concebida por Hegel como condición de su objetividad. Aquí, es representada por Beethoven algo así como la dialéctica de teoría y práctica - la segunda parte del desarrollo es «práctica» como aplicación de la teoría y como su condición lógica al mismo tiempo. El todo, el ser, solo puede ser en cuanto acto del sujeto, es decir, en cuanto libertad. Este principio se eleva a la autoconciencia en el nuevo tema de Eroica que colma la forma al hacerla estallar (De ahí que sea a la vez la perfección y la crítica de la totalidad burguesa)” (NaS, I, 1, 104).

Es más, este ejemplo de la «Eroica» es importante porque representa un salto en la cronología de su trabajo. Esto es así ya que, según Adorno, esta fue una de las primeras piezas en las que Beethoven se atrevió, por primera vez, a reconstruir las formas tradicionales (es decir, la objetividad) desde la libertad subjetiva. En ella, el momento subjetivo interviene para superar la gravedad objetiva, el estatismo de la cosa misma. De este modo, es como Beethoven representó al momento subjetivo en el espíritu como el único capaz de lograr el movimiento objetivo de este, tal y como se puede leer en el final del último extracto al que se ha hecho referencia.

Este tema nuevo vino en auxilio del Desarrollo, que con razón había adquirido unas dimensiones exageradas y que, al parecer, ya era incapaz de acordarse bien de la Exposición, ocurrida mucho antes. Sin embargo, ese tema nuevo no causa propiamente sorpresa, sino que entra como algo que estuviese preparado y fuese conocido, pues si este fuera un tema que apareciese como algo enteramente nuevo, se estaría atentando contra el principio de economía y contra el axioma de completitud que la música había hecho suyo con la misma fuerza que los sistemas filosóficos a partir del *Discurso del método* de Descartes. De ahí que ese nuevo tema de la sección de Desarrollo del primer movimiento de la «Eroica» contenga, en realidad (y así lo deja explícito por ejemplo Charles Rosen¹¹⁹), reminiscencias del tema A, pues unos componentes temáticos imprevistos hubieran destruido la ficción de que la música es un contexto deductivo puro en el que todo lo que acontece es una enorme consecuencia que se deduce con una necesidad unívoca.

Con todo este proceso y juego de fuerzas, Beethoven se reveló, para Adorno, como el que configuró dialécticamente la forma sonata, y no de forma estratificada tal y como realizaron sus predecesores. Con él, el Desarrollo se convirtió en el complejo de deducciones, confrontaciones y antítesis con que, desde las premisas (los temas), se llegó

¹¹⁹ Cfr. Rosen, Ch.: *Formas de sonata*. Op. cit. P. 288.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

a las consecuencias (la Reexposición). El «modelo» que seguiría sería el de tan solo presentar los elementos del tema en la Exposición, para que fuesen elaborados y amplificados en el Desarrollo; además de transformados en vista a potenciar el concepto o lo que musicalmente se expresaría con la forma; es decir, lo objetivo. En esto consistió el logro del Beethoven intermedio que detectó Adorno: la consideración de que el compositor trata los campos propuestos de un modo en el que estos pierden el momento de lo exterior, de lo convencional, de lo ajeno al sujeto, pero sin perder su objetividad, siendo esta regenerada desde el sujeto. Es decir, dándose entonces una dialéctica entre el sujeto y el objeto en un sentido estricto:

“Una de las preocupaciones esenciales en una interpretación de Beethoven es comprender sus formas como el producto de esquemas preordenados y de la idea formativa específica de cada pieza individual. Es una síntesis real. El esquema no es un marco abstracto «dentro» del cual se realiza la idea específica de la forma, sino que esta emerge en el impacto del acto de componer contra el esquema, al mismo tiempo que emerge de él y lo altera, «lo supera». En este preciso sentido Beethoven es dialéctico. (...)
Es una dialéctica objetiva, separada de la lógica de la forma en sí misma, el movimiento del concepto en la cosa en sí misma, que requiere al sujeto, por así decirlo, solo como el órgano de acción, que logra lo que es necesario desde la libertad” (NaS, I, 1, 97 y 99).

En esa última frase que enuncia el filósofo, se detecta perfectamente cómo concebía Adorno a este Beethoven intermedio. Para él, el artista, durante este segundo periodo, se «independizó» concibiendo su espíritu con mayor libertad y flexibilidad en la forma, e impulsando su fantasía creadora con un vuelo más potente. Aunque todo ello no lo hizo abandonando la idea de forma, sino superándola hegelianamente por medio del movimiento dialéctico. Aspecto que se detecta y queda patente en su concepción del Desarrollo, que domina las sonatas como centro de un devenir. Entre la situación inicial (Exposición) y la final (Reexposición) se ha producido algo esencial y es en estos Desarrollos donde se consuma la dialéctica sujeto-objeto.

“En el procedimiento de Beethoven seguiremos siendo conscientes de las características más profundas de la filosofía hegeliana, como la doble posición del «espíritu» en la fenomenología como sujeto y objeto. En cuanto al último, es meramente visto en su movimiento; en cuanto al primero, al observar, provoca este movimiento. Se puede ver algo muy similar en los desarrollos más auténticos de Beethoven, como en Appassionata y la Novena Sinfonía, probablemente también en Waldstein. El tema del desarrollo es el espíritu, es decir, el autorreconocimiento en el otro. El otro, el tema, la idea, inicialmente se deja a sí misma en estos desarrollos, se observa, se mueve en sí mismo. Solo entonces se lleva a cabo la intervención del sujeto con el uso del *forte*, como si fuera la anticipación

187

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

187 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

187 / 451

de la identidad aún no alcanzada, y únicamente esta intervención crea el verdadero modelo de desarrollo a través de la resolución; es decir, que únicamente el momento subjetivo de la mente es el que produce su movimiento objetivo, el contenido propiamente dicho del desarrollo. Por lo tanto, sería necesario llevar a cabo la dialéctica sujeto-objeto en el desarrollo. Lo que se llama sujeto aquí se puede especificar mediante la nota sobre el carácter de fantasía del desarrollo" (NaS, I, 1, 99 y s.).

Es hacia lo subjetivo donde se adentra uno en lo que se refiere Adorno en la anterior cita. Sobre esto último, el fuerte tono subjetivo que toman las obras del Beethoven intermedio (y que de momento únicamente ha sido apuntado), es de lo que versa y en lo que profundiza el siguiente subapartado.

1.3. Preponderancia del subjetivismo en el Beethoven intermedio

"Los momentos de opresión en Beethoven son aquellos donde la subjetividad se «apodera» del ser ajeno a ella" (NaS, I, 1, 111).

Durante la época en la que vivió Beethoven, un principio axiológico que ponía el acento sobre la pura expresión del yo¹²⁰comenzó a dar sus primeros pasos. Concretamente, a partir del *Sturm und Drang* (1767-1785), no sería ya el imperio de la norma, sino el del genio y de la fuerza creadora del individuo el que ocuparía el epicentro de la nueva concepción estética. Con tal paradigma, desaparecería lo bello natural de la estética, cosa que sucedería

"a través de la extensión cada vez más amplia del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant, y que Schiller y Hegel transpusieron consistentemente a la estética, según el cual no debería respetarse nada en el mundo, excepto lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo¹²¹". (GS 7, 98).

¹²⁰ Ya se ha referido anteriormente a la importancia de mantener, dentro de las teorías sociológicas de Adorno, una concepción de la música como no impermeable al resto de esferas sociales que la rodean, además de la idea del género musical como algo que transcurre en paralelo a la sociedad. Por eso, cuando se producen cambios abruptos en la estructura social, como puede ser el fortalecimiento del público burgués que tuvo lugar durante esta época que se está estudiando, también se transforman de manera abrupta los tipos estilísticos.

¹²¹ Pero, seguidamente, Adorno concluye (anticipando los motivos de crítica por parte del tercer Beethoven y de su propia propuesta filosófica) que "la verdad de tal libertad es, al mismo tiempo, falsedad: falta de libertad para el otro^{121m}" (GS 7, 98). Pero sobre esto último se hablará cuando se profundice en el siguiente capítulo y cuando se haga referencia a la obra del tercer Beethoven.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Como se puede ver en tal sentencia, Adorno relaciona a Hegel con esa misma fortaleza creativa de la que dispone la subjetividad kantiana, y así lo deja ver en múltiples extractos de *Tres estudios sobre Hegel*, en los que afirma que el stuttgartense se sirvió del idealismo absoluto¹²² para no dejar que nada se quedara fuera de ese sujeto que ahora sería ampliado hasta lo infinito, imposibilitando a la fuerza que algo quedase fuera del circuito de la inmanencia. De esta manera, el objeto quedaría subsumido al sujeto. Esto es precisamente lo que hace de ellos (de lo subjetivo y de lo objetivo) un binomio no separable e inmerso en una relación dialéctica imposible de romper.

“[Así, Hegel] borra la oposición entre la conciencia que confiere forma y sentido y la mera materia. (...) La expansión desenfadada del sujeto a espíritu absoluto tiene en él la consecuencia que aparezca, como momento inherente a este espíritu, no solo el sujeto, sino también el objeto” (GS 5, 254).

Es ese aferrarse a la doctrina del idealismo lo que ocasiona que una filosofía sistemática como la hegeliana (a pesar de que persiga metódicamente la negación y producción alternativas de los momentos subjetivos y objetivos) culmine en la identidad entre el sujeto y el objeto, que por su pura forma termina siempre en la primacía del sujeto. Todo entra en el sujeto en cuanto espíritu absoluto. Este es el motivo de por qué, en el sistema absolutista de Hegel, la subjetividad tenga que ponerse a sí misma como infinita, pues ha de mostrarse como espíritu absoluto en su infinitud, desvaneciéndose la diferencia entre el sujeto y el objeto, por no haber nada fuera de él.

“en ausencia de cualquier determinación de diferencia en la que cupiese captar al sujeto como diferencia, sería comprensible como sujeto. Una vez que, en lo absoluto, el objeto sea sujeto, el objeto ya no sería inferior al sujeto. En su ápice, la identidad se convierte en agente de lo no idéntico” (GS 5, 308).

A toda esta discusión, Adorno le reserva también unas páginas de ese *excurso sobre Hegel* que constituye el capítulo II de la tercera parte de *Dialéctica negativa*. En ellas, el filósofo sigue en la misma sintonía que mantiene en *Tres estudios sobre Hegel*, al afirmar que esa subjetividad hegeliana es (después de todo) lo universal y la identidad total; pero que, al mismo tiempo, esta alcanza también a lo que no es; es decir, a la objetividad que se manifiesta.

¹²² Entendiendo precisamente el ser *idealista* como la razón centrada en el sujeto, un sujeto constituyente que constituye, que da forma a una realidad que no es él.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“La construcción del objeto-sujeto es de un abismal doble carácter. No solo falsea ideológicamente al objeto en una acción libre del sujeto absoluto, sino que también reconoce lo objetivo que se representa en el sujeto y, por lo tanto, restringe al sujeto contradelógicamente”. (GS 6, 343).

Adorno en su ímpetu por ver más que una analogía entre filósofo y compositor, trasladó todo este sistema filosófico (y con ello sus implicaciones teóricas) a la música del Beethoven intermedio. La forma en que lo hizo, ya por poco, fue adelantada subrepticamente antes, cuando, casi al final de la cita con la que se cerró el anterior apartado, se expusieron las siguientes palabras de Adorno: “únicamente esta intervención crea el verdadero modelo de desarrollo a través de la resolución; es decir, que únicamente el momento subjetivo de la mente es el que produce su movimiento objetivo” (NaS, I, 1, 100)]. Como se puede ver en esta frase, Adorno hace explícita esa visión de un sujeto en el Beethoven intermedio capaz de plegar la materia y producir su movimiento. Tal como indica David Armendáriz, este Beethoven “es [entonces] expresión (...) de la subjetividad hegemónica que se expresa en imágenes, es decir, bajo la categoría de sentido que ella confiere a la objetividad”¹²³, domeniándola. Así, la subjetividad, en su propio despliegue, sería lo que le confiere el sentido a lo que es la historia. Esta subjetividad del Beethoven intermedio se le presenta a Adorno como una forma hegemónica y expresiva.

Es más, Adorno contemplaría esta concepción de la subjetividad beethoveniana como un factor tan central y fundamental en la tarea de aclarar el enigma integrado en él, que se preocupó encarecidamente de comunicársela a aquella gran obra literaria de Thomas Mann en la que ejerció el papel de consejero musical: *Doktor Faustus. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo*. Este rasgo beethoveniano se puede detectar concretamente en el capítulo XXII, donde (durante un paseo campestre por la bucólica Kuhmulde) Adrian Leverkühn y Serenus Zeitblom discuten sobre la ópera del primero, *Trabajos de amor perdidos*:

“-Piensas en Beethoven.

-En él y en el principio técnico por medio del cual la subjetividad dominante se apoderó de la organización musical, es decir, en la modulación. La modulación era un pequeño fragmento de la sonata, un modesto oasis de luz subjetiva y de dinamismo. Con Beethoven adquiere universalidad, se convierte en médula del género, que subsiste como convención

¹²³ Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Op. cit. P. 122.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

aceptada pero que el subjetivismo absorbe para crearlo de nuevo en libertad. La variación, residuo arcaico, pasa a ser medio para la nueva creación espontánea de la forma”¹²⁴.

Entonces, es indudable que, dentro del enigma que constituye una obra artística beethoveniana del segundo estilo, Adorno le confirió a la subjetividad un factor hegemónico y que ello era algo central en la comprensión del mismo. A su vez, es obvio concebir que tal potencia y hegemonía subjetiva tuviese consecuencias en todo lo que está circunscrito a esta obra. Una de las consecuencias más claras de esto es la de que todos los cambios establecidos por Beethoven representan una novedad radical, una sacudida en el significado mismo de la estructura tradicional y una superación de la forma: “Solo Beethoven se atrevió a componer como quería: esa también es su singularidad” (NaS, I, 1, 51). Por lo tanto, para él, el genio alemán no miraría las convenciones durante su segundo período artístico, o, más bien, y tal como expresó Thomas Mann (influenciado por Adorno), esas convenciones serían absorbidas por su subjetividad, para (desde ella) volver a darles forma. El Beethoven intermedio se inclinó hacia el subjetivismo, y tal inclinación conllevaría que únicamente se guiara por los impulsos provenientes de su razón.

Toda esta visión que levanta Adorno y secunda Mann, se sustenta sobre la imagen de un Beethoven representado como maestro de la forma; es decir, como un ser que posee una mente fértil, además de una individualidad capaz de determinar sus propias normas. Pero ¿cuál sería el lugar más idóneo (musicalmente hablando) para desatar ese vendaval que posee su subjetividad? La respuesta casi que es evidente: la forma sonata, que se alzó como el más genial modo que se había inventado para conseguir dramatizar los avatares de ese sujeto trascendental¹²⁵ en el campo musical.

Según tal imagería, Beethoven habría modificado y retorcido la forma sonata para acomodarla a su propia persona y a su material, exponiendo (como no lo había hecho ningún compositor anterior) el sentido del drama, del conflicto y de la resolución, seña de identidad de su período medio. Todo ese proceso no sería otra cosa sino el triunfo sobre la adversidad. Precisamente, este sentido del drama y del curso argumental que le dio a la forma sonata (que sea desglosada en motivos y episodios susceptibles de florecer

¹²⁴ Mann, Th.: *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Barcelona: Edhasa, 1998. P. 224.

¹²⁵ Ese sujeto recientemente «hallado» por Kant y secundado (según Adorno) por Hegel, autor ya totalmente coetáneo con Beethoven (de hecho, ambos nacieron en 1770, junto con Hölderlin).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

en sus Desarrollos con todo el dramatismo que les caracteriza, hasta que esos despliegues se logran remansar en una Reexposición y Coda final) sería lo que le permitió a Adorno, por un lado, elaborar la analogía entre la forma sonata y la subjetividad trascendental, pues ambas siguen tal desarrollo y superación; y, por otro, que haya podido ser visto (ya sin titubeos ni dobleces por el Romanticismo triunfante de Berlioz y Schumann) como aquel Prometeo capaz de revolucionar su ámbito de creación.

En este sentido prometeico, Adorno muestra a un Beethoven heredero de la revolución francesa y, con ello, de la Ilustración. Para ello, tuvo que verlo como si este fuera una figura que se liberó de las limitaciones del siglo XVIII, y que proclamaba el advenimiento de un nuevo hombre.

“Antes de la emancipación del sujeto, el arte era algo social, en cierto sentido, más inmediato que después. Su autonomía, su independización de la sociedad, era función de la conciencia burguesa de libertad, que a su vez estaba unida a la estructura social” (GS 7, 334).

De ahí esa actitud que mantuvo de un Beethoven (durante su estilo intermedio) reactivo frente a los recursos musicales de sus precursores. A pesar de respetar sus logros y edificar sobre aquellos, se aferró a sus propios e íntimos recursos hasta un extremo sin precedentes, tal y como se detecta en la descripción que realizó Adorno al referirse a esas obras heroicas como las únicas que se arriesgan y “tienen la oportunidad de una vida futura, si es que esa oportunidad aún existe; pero no las que se aferran al pasado por miedo a lo efímero” (GS 7, 58). A este respecto, es reveladora la frecuente anotación del propio Beethoven de que había que coger al destino por sus fauces¹²⁶. Así, es la ausencia total de resignación y la afirmación de su propia «voluntad» creadora lo que separa al segundo Beethoven de los anteriores maestros.

I

Sin embargo, hay que andar con cuidado para no llevarse a equívocos: todo lo dicho hasta el momento no hace de Beethoven un artista subjetivo en el sentido romántico. Él no tenía una concepción romántica del héroe, sino que expresó la verdad sobre el potencial humano como lo sentía en sí mismo. Esto es, invocando el carácter social e

¹²⁶Cfr. Würz, A. y Schimkat, R.: *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 9

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

histórico del material musical; por medio de la síntesis perfecta entre lógica musical y convención o la subjetividad del juego artístico con la objetividad de formas heredadas. Esta síntesis surge como el producto de una combinación de un esquema preordenado con la idea específica de cada trabajo particular. Es decir, se movería por medio del concepto de imaginación que Adorno elaboró en *Teoría Estética*.

“El concepto de construcción, perteneciente a la capa fundamental de la modernidad, siempre implicó la primacía de las formas constructivas sobre la imaginación subjetiva. La construcción requiere soluciones que el oído o el ojo no tienen presentes inmediatamente ni en toda su nitidez. Lo imprevisto no es solo un efecto, sino que también tiene su lado objetivo. Se ha convertido en una nueva cualidad” (GS 7, 43).

Como se puede ver, ambos se alejaron de una imaginación idealista que afirma que el trabajo de la fantasía es una *creatio ex nihilo*. En sus labores, el principio de la imaginación estuvo enfocado a que en las obras de arte todo estuviera ligado a lo que existe. Con tal ligazón, la imaginación ya no ayudaría al sujeto a escapar de la realidad postulando lo sobrenatural, sino que pondría en movimiento todo aquello que la obra de arte puede llegar a absorber de lo existente dentro de las constelaciones, a través de lo que estas se vuelven el otro de lo existente. En otras palabras, a través de una imaginación que actúa de esa manera, el artista puede crear la realidad transformada por medio de la constelación de la imagen existente. Lo que vendría a ser que: La imagen fuese objetiva, que ellas existan realmente, pero que necesiten la actividad de la fantasía subjetiva para ser descubiertas. Con lo que entonces, las imágenes están ligadas a la realidad, pero un sujeto podría desvelar una nueva realidad fuera de ellas en virtud de la imaginación. Así, la transformada realidad no sería algo creado desde la nada, sino cercana a la creación. La imaginación sería iniciada espontáneamente por elementos sensoriales, a los que transforma por medio de una nueva constelación de imágenes concretas.

A través de tal concepción de la imaginación concebida por Adorno (y que este traslada hacia la labor compositiva de Beethoven) se revela una dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo que sería problemático eliminar. Aunque, y tal como reza el título del presente apartado, no hay que olvidar que la visión de Adorno sobre el trabajo del segundo Beethoven lanza la hipótesis de una preponderancia de un sujeto, que tiene en consideración lo objetivo. Esto último es resumido por Subotnik con las siguientes palabras:

“Adorno parece argumentar que el estilo del segundo período de Beethoven representó el colapso final del antiguo, predialéctico, modelo de estructura, un orden metafísico fijo basado

193

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

193 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

193 / 451

en un Primer Principio absoluto, en favor de un principio nuevo, la determinación de la forma por el individuo que se mueve por sí mismo en su tiempo histórico¹²⁷.

En esta afirmación de Subotnik acerca de cómo funciona esa subjetividad que Adorno detecta en el Beethoven intermedio, se observan ya dos consideraciones clave para la aprehensión de tal relación:

Primero, la consideración, por parte de Adorno, de la música del Beethoven intermedio como el pistoletazo de salida para la premisa general que contempla la discontinuidad entre el modernismo y el pasado.

Segundo, la preponderancia del sujeto, pero de uno que parte de lo objetivo (recuérdese que este estilo beethoveniano representa para Adorno un aire de familia con el sistema dialéctico hegeliano). A pesar de su predominio, este no puede ser sin lo objetivo, pues no puede crear desde la nada, sino que lo realiza desde la sociedad, en su tiempo histórico.

Compaginando ambas consideraciones, se podría concluir que ese espíritu iniciador beethoveniano podría haber estado alimentado por la revolución que se estaba viviendo a su alrededor, la cual le guio a preservar y revelar su subjetividad contra la ideología convencional. Aunque, sin embargo, tampoco habría que sobrevalorar demasiado este argumento de un reflejo de la época en su personalidad, pues, a pesar de que sin duda la Revolución francesa influyó en el espíritu libertario de Beethoven, es complicado, en cierto modo, llegar a especificar cómo de radicales o liberales fueron sus ideas políticas¹²⁸.

¹²⁷ Subotnik, R. R.: "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition". Op. cit. P. 66.

¹²⁸ Por ejemplo, Solomon llegó a afirmar que Beethoven despreció la tiranía, pero que, sin embargo, no llegó a visualizar la abolición de la monarquía, sino que únicamente la dejó avocada. Para él, Beethoven, como músico patronizado por reyes y aristócratas, no pudo haber imaginado la erradicación de la aristocracia. Ello no significa que no creyera en la libertad y en los ideales humanísticos, tal y como se destaca en la famosa anécdota sobre su Sinfonía n.º 3, la cual prueba su espíritu de libertad. Esta, dedicada inicialmente a Napoleón Bonaparte, fue cambiada de nombre cuando escuchó las noticias de que aquel se había autoproclamado emperador. En ese momento, la leyenda dice que Beethoven se volvió enfurecido y rasgó el título de la página. El nuevo encabezamiento que le asignó fue «*Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*» («Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre»), comúnmente conocida como «*Eroica*».

Es más, esta actitud de rebelión de Beethoven contra la autoridad se volvió aún más notoria en sus últimos años. Según Cooper, Beethoven no mantuvo en secreto su visión antifeudal y como resultado de ello, en 1815 ya había perdido o alejado a la mayoría de sus patronos y amigos aristocráticos (Cfr. Cooper, B.: *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 257). Solomon también tiene el mismo punto de vista sobre esto, y afirma que durante los años 1816-1819 Beethoven despotricó abiertamente contra la nobleza, cortes y el emperador mismo (Cfr. Solomon, M.: *Beethoven*. Op. Cit. P. 315 y s.). Aunque no es una tarea sencilla decidir cómo de radicales fueron las ideas de Beethoven y, por lo tanto, tal como sugiere Solomon, no se debería exagerar el radicalismo del compositor. Lo más sensato sería

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Siguiendo la segunda de esas consideraciones, se observa la acción de un sujeto que se antoja dominante, pero que a su vez parte de lo objetivo para crear algo. En Beethoven, tal y como sucede en Hegel, se ve la centralidad de esa dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo que (aunque culmina según Adorno en la subjetividad) no puede ser obviada, sino que debe ser problematizada en todo momento para dar lugar a un juego entre subjetividad y sociedad que tiene que ser estudiado por la Sociología de la Música. De hecho, Adorno habló expresamente sobre este tema (de la preponderancia del sujeto en el estilo compositivo del Beethoven intermedio) en el capítulo final de *Introducción a la sociología de la música*, donde afirmó que en ese estilo el compositor habló en su música de una sociedad íntegra en la que un conjunto de seres activos y libres determinan su libertad subjetiva como realidad objetiva (Cfr. GS 14, 411 y ss.). De este modo, Adorno fundió en la imagen que otorga del Beethoven intermedio dos creencias afirmativas propagadas en las teorías del momento: Por un lado, la conformación de la apariencia estética sin fisuras, cimentada en la idea de logro estético clasicista. Y por otro, la creencia en una subjetividad capaz de producir desde sí misma una unidad completa; es decir, una síntesis armoniosa y no forzada entre lo individual y lo universal.

Con tal fusión, ganó peso la idea de una constitución de la individualidad libre como principio de organización colectiva. Aunque también, desde su origen, esa promesa había participado del carácter encubridor de la dominación que ejercía la burguesía ascendente y que “contribuye a correr una cortina de niebla por delante de dicho sistema. Como una totalidad dinámica, y no como una serie de imágenes, la gran música se convierte en un teatro del mundo interior” (GS 14, 413).

II

Estos rasgos revirtieron fácilmente en la obra musical de Beethoven, en la que musicalmente la mayoría de las sinfonías, los últimos cuartetos para piano, el concierto para violín, la ópera *Fidelio*, los cuartetos *Rasoumovsky*..., en cierto sentido, giran en torno a este tema de la preponderancia de la subjetividad o están impregnados de él, del triunfo que viene reflejado en sus formas sonata por la estructura dialéctica que toman y

mantener la afirmación de que la tensión entre obediencia y rebelión fue lo que caracterizó a Beethoven a lo largo de su vida.

195

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

195 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

por la resolución de la lucha que introdujo en la Reexposición [esto último se analiza más pormenorizadamente en el siguiente capítulo («V. Desarrollo. El binomio parte/todo»)].

De momento, acerca de este aspecto solamente se tendría que tener en cuenta que esa resolución (que es llevada a cabo en la Reexposición) es, según Adorno, dirigida por la mano subjetiva, lo que marcaría su música con el sello del idealismo y alcanzaría así esa analogía con la filosofía hegeliana que tantas veces dibujó Adorno.

Con tales elementos nombrados hasta el momento, una sonata beethoveniana podría ser descrita bajo los términos que empleó Bloch al hablar de la Fenomenología de Hegel:

“la historia del sujeto que va rectificándose a través del objeto sobre el que en cada caso versa su acción, y la del objeto que se rectifica a través de su sujeto, en etapas cada vez más elevadas (...) hasta que, por último, el sujeto ha experimentado ya todas sus enajenaciones y objetivaciones, para convertirse en la historia comprendida o en el saber absoluto.”¹²⁹

Con tales palabras, podría decirse que esa historia del sujeto es esa elaboración y transformación temática que va rectificándose en etapas cada vez más elevadas y a través del objeto. Este último, que estaría encarnado como el tema mismo, sería completamente conocido al final, cuando tras el transcurso del Desarrollo volviese a aparecer en la Reexposición con una plena posesión de sentido que es dada gracias al sujeto, en una clarividencia similar (pero realizada desde el campo de la música) a la que Adorno vio en el autoconocimiento del *Weltgeist* hegeliano. “El sujeto-objeto de Hegel es un sujeto” (GS 5, 261).

Así, la Reexposición se alzaría como el momento idealista, como el instante en el que el tema cumple su destino como sujeto al retornar y efectuar una entrada que cierre la integridad del «todo». En este momento de Reexposición, el sujeto «retorna a sí mismo» como si se tratara de una autorreflexión que se halla en curso. De ahí la afinidad que encuentra Adorno entre la Reexposición y esos grandes momentos de síntesis hegeliana, tal y como ocurre al final de *Fenomenología del espíritu*, donde el climático *reinicio* de Hegel reconsidera el camino que ha llevado hasta ese punto de elevación¹³⁰.

De este modo, la Reexposición significaría un proceso de síntesis entre la subjetividad y la objetividad. Por un lado, estaría la expresión (que desempeñaría el papel de lo subjetivo) y por el otro la convención (que haría lo propio, pero con lo objetivo).

¹²⁹ Bloch, E.: *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1982. P. 67.

¹³⁰ Cfr. Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada editores, 2010. P. 901.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Pero para llegar a este momento, previamente, tiene que suceder todo el Desarrollo, que debe ser finalizado por el sujeto (tal y como se estudió en el subapartado anterior). Es este el que acaba con la lucha a través de su fuerte presencia. Tal intervención del sujeto al final del Desarrollo crea paradójicamente la forma que prescribe su entrada; que, aunque el retorno sea convencional, parece fluir del Desarrollo. Esto último genera dos paradojas: Que el tema es, a la vez, el generador de movimiento (sujeto) y lo movido (objeto), y que la forma es, a la vez, libre (subjética) y ordenada convencionalmente (objetiva).

En otras palabras, la reflexión para Beethoven significa desarrollar un tema (interno) y subjetivizar una convención (externo). Es por ello que todo este proceso sea interesante a la hora de hablar y referenciar esa imaginación entendida adornianamente, en la que las dos caras de la moneda van tirando la una de la otra.

“En el procedimiento de Beethoven seguiremos siendo conscientes de las características más profundas de la filosofía hegeliana, como la doble posición del «espíritu» en la fenomenología como sujeto y objeto. En cuanto al último, es meramente visto en su movimiento; en cuanto el primero, al observar, provoca este movimiento. Se puede ver algo muy similar en los Desarrollos más auténticos de Beethoven, como en *Appassionata* y la *Novena Sinfonía*, probablemente también en *Waldstein*. El tema del Desarrollo es el espíritu, es decir, el autorreconocimiento en el otro. El otro, el tema, la idea, inicialmente se deja a sí misma en estos Desarrollos, se observa, se mueve en sí mismo. Solo entonces se lleva a cabo la intervención del sujeto con el uso del *forte*, como si fuera la anticipación de la identidad aún no alcanzada, y únicamente esta intervención crea el verdadero modelo de Desarrollo a través de la resolución; es decir, que únicamente el momento subjetivo de la mente es el que produce su movimiento objetivo, el contenido propiamente dicho del Desarrollo” (NaS, I, 1, 99 y s.).

Su pensamiento en este aspecto está arraigado en una dialéctica entre forma y libertad, dos «fuerzas» que son al mismo tiempo contradictorias e interdependientes: la forma es social, extrínseca a la libertad subjetiva, pero también proporciona la estructura en que tal libertad puede encontrar expresión.

Para hacer visible todo este proceso abstracto se puede traer a colación y referenciar y analizar alguna de esas obras que nombra Adorno en la anterior cita, alguna de esas sonatas a piano de Beethoven en la que actúa esa imaginación adorniana que parte de lo objetivo y que fue explicada anteriormente. En esta misma cita, el filósofo destacó concretamente dos sonatas: «*Waldstein*» y «*Appassionata*». Para comenzar a hablar sobre estas obras, y de su vínculo con esa imaginación a la vez objetiva y subjetiva, es importante hacer referencia de que los primeros movimientos de ambas piezas permanecen dentro de la convención de la forma sonata, mientras que, a la vez, le otorgan

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

una nueva forma a los roles del Desarrollo y de la Coda. Si se realiza un análisis (eso sí, algo somero) de los ecos de esa imaginación adorniana en estas dos obras, se podrían obtener los siguientes resultados respecto a esa dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, y las consecuencias de la misma:

Del lado de la *Sonata para piano en Do mayor n°21 «Waldstein», Op. 53*. Esta es una obra que fue terminada el año en que Bonaparte se coronó como emperador de Francia, al mismo tiempo que componía su Sinfonía n°3, «*Eroica*». De hecho, la Sonata «*Waldstein*» podría representar para las sonatas el mismo papel que la «*Eroica*» para las sinfonías. Es decir, una pieza con dimensiones más extensas, una estructura perfectamente integrada, lógica en sí misma por el contenido temático y no, precisamente, por respetar una estructura preconcebida. Su línea general ofrece la clave para contemplar el uso de la subjetividad por parte del compositor en un caso práctico. Esta «obedece» al ambiente clásico, pero es impulsada por el quehacer del autor. Esta obra del segundo estilo de Beethoven expresa la armonía, la síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo que al final deviene en sujeto, tal y como sucedió, según Adorno, con Hegel. El contenido de «*Waldstein*», así como de las demás obras del Beethoven intermedio y cualquier otro ejemplo del arte burgués, es esa armonía entre lo individual y lo general, entre lo subjetivo y lo objetivo, que es logrado por una subjetividad hegemónica, capaz de conciliar en una unidad de sentido la alteridad. Esta acción se puede detectar en su primer movimiento, compuesto en forma sonata. Este, de nuevo, es construido a partir de dos temas principales de carácter totalmente contrastante que son formulados en la Exposición:

El primer tema: rítmico y potente, gracias en parte a la mano izquierda que, durante 10 compases, realiza una sucesión martilleante e ininterrumpida de corcheas en la que apenas existe movimiento melódico. A tales sucesiones les sigue otras de semicorcheas. Este primer tema está en la tónica (Do Mayor) y llega hasta el compás 20, donde inicia una transición hacia el segundo tema, momento en el que la pieza comienza a conseguir un factor más melódico cuando aquella rítmica mano izquierda comienza a realizar secuencias de arpeggios en semicorcheas a partir del compás 23. Esta transición está construida, en su arranque, sobre una variación en semicorcheas del primer tema, ahora una octava alta. Tonalmente se aleja de Do Mayor para ir hacia la tonalidad de Mi Mayor (mediante de Do), en la que iniciará la exposición del segundo grupo temático. Todo este pasaje está dirigido por un ininterrumpido proceso de acrecentamiento de la tensión que alcanza su cúspide en el compás 28 gracias a un *crescendo* hasta el *forte* y los

198

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

198 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

198 / 451

sforzandi (sf). Esta tensión desemboca en el compás 29 en una cadencia sobre el acorde de Si Mayor (dominante de Mi Mayor). Una vez estabilizada la tonalidad en el ámbito de Mi Mayor, la música se serena y prepara el carácter más tranquilo del segundo grupo temático.

El segundo grupo temático: comienza en el compás 35 con un aire totalmente diferente al carácter del primero, lo que resalta entonces la polaridad, la dialéctica y la confrontación existente en esta pieza. Sin embargo, no todo sigue tan de cerca aquel esquema ideado por Beethoven para la forma sonata, pues este segundo sujeto no se presenta en la habitual y acostumbrada tonalidad de la dominante (que hubiera sido Sol Mayor), sino en Mi Mayor, en un alarde del papel rompedor de la subjetividad.

Una segunda idea musical de este grupo temático comienza en el compás 50 y envía la pieza hacia un da capo. La segunda vez que se alcanza a esta segunda idea del segundo grupo temático, esta prepara el final de la Exposición y su unión con la sección de Desarrollo.

El Desarrollo se inicia en el compás 86 con ciertos elementos de la segunda idea del segundo grupo temático que, junto con el primer tema, constituye el material esencial para su composición. Entonces, esta sección de la obra sigue constituida a raíz de un juego de fuerzas entre ambos sujetos temáticos. La enunciación del primer tema empieza en el compás 90, a partir de donde este irá fantaseando gracias a continuas modulaciones que van de Fa Mayor a do menor, fa menor, sib menor y Lab Mayor, explorando y explotando las ideas derivadas de aquel primer tema.

Luego, en el compás 112, aparece la segunda idea constituyente de esta sección de Desarrollo: la segunda idea del segundo grupo temático, la cual también viaja a través de numerosas tonalidades (fa menor, Fa Mayor, Sib Mayor, Mib Mayor, si menor, do menor, para llegar finalmente a Sol Mayor, dominante de Do Mayor) que se extiende hasta el compás 141, donde reaparece el motivo del tema principal que conduce hacia la Reexposición.

La Reexposición comienza con el tema principal en la tónica, tonalidad que ya no vuelve a abandonar, presentando entonces aquel segundo tema también en la tónica, aunque pasando brevemente por La Mayor y la menor. Esta termina con una Coda que es inusualmente larga.

199

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

199 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Pero, aún más clarificador acerca de esa imaginación beethoveniana que parte de la objetividad y subjetiviza una convención es el análisis que se puede realizar sobre la *Sonata para piano nº23 en fa menor, Op. 57, «Appassionata»*. Si se remite a su primer movimiento (otra vez en forma sonata), se verá que el tema principal está cimentado sobre la idea de una mera triada, lo que caracteriza al movimiento por su extraordinario uso económico de los temas, a los cuales Beethoven hace avanzar rápidamente a través de sorprendentes cambios de tono y dinámica.

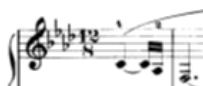


Figura 4. Triada sobre la que se cimienta el tema principal¹³¹.

Beethoven construyó todo el movimiento a partir de este simple motivo, desarrollándolo, transformándolo y otorgándole expresividad. En definitiva, subjetivándolo y dando lugar a un perfecto ejemplo de ese hegeliano paso de la relación sujeto-objeto a sujeto. En estas páginas ese objeto, esa convención, esa mera triada es movida por la mano de lo subjetivo, del compositor, en un largo proceso y desarrollo como el que sigue:

Nada más comenzar, en la introducción de este movimiento (cc. 1-16, concluye en el acorde con calderón), esta célula triádica ya aparece y es presentada claramente, primero descendentemente, y luego ascendentemente. En este momento inicial ya se detecta ese impulso hacia adelante y el sentido armónico atrevido con el que está construido este movimiento. Concretamente, en este instante inicial, esto se ve en dos aspectos. En primer lugar, cuando se repite la primera frase medio tono más alto, envolviendo momentáneamente el centro tonal en una ambigüedad extraña e inquietante que termina en Re♭ Mayor. Y segundo, con el uso del acorde de sexta napolitana (cc. 5-7), que permite la modulación de Re♭ Mayor. Este uso del acorde de sexta napolitana es un elemento estructural importante en la obra, siendo también la base del tema principal de la Coda. Todo esto y más se puede ver en el siguiente extracto de partitura correspondiente a los compases iniciales de la pieza:

¹³¹ Beethoven, L. v.: *Complete piano sonatas in two volumes, Vol II*. [música impresa]: para piano. Milán: Curci, 1949. 1 partitura. P. 285.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24



Figura 5. Extracto de la Introducción del 1º mov. de la sonata *Appassionata* (cc. 1-9)¹³²

A partir del compás 11, empieza a surgir otro de los elementos constitutivos del movimiento: una célula rítmica que es una reminiscencia de una pieza que compuso en la misma época: la sinfonía nº5.



Figura 6. Extracto de la Introducción del 1º mov. de la sonata *Appassionata* (cc. 11-14)¹³³

Todos estos rasgos le dan a la pieza, en este momento inicial, un cariz melancólico, oscuro¹³⁴ y enigmático. Sin embargo, poco a poco va tomando fuerza hasta llegar a la propia Exposición, momento en el que la idea explota abruptamente.

La Exposición (cc. Anacrusa 16-66) comienza con el Tema A (cc.16-34) que posee una naturaleza diferente de donde venimos, los acordes sincopados le dan una poderosa vida rítmica; sin embargo, y a pesar de ello, contiene todos los elementos formativos de la introducción: la triada y la célula rítmica.

¹³²Ibid. P. 285.

¹³³Ibid. P. 285.

¹³⁴ Los arpegios de esta obra abarcan la mayor parte de la gama de pianos de principios del siglo XIX. La elección de Fa Mayor se hace muy clara cuando uno se da cuenta de que este movimiento hace uso frecuente del tono profundo y oscuro de la F1 más baja en el piano, que era la nota más grave disponible para Beethoven en ese momento.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Este es seguido por el tema B (cc. 35-66) que se encuentra en la tonalidad de Lab Mayor y posee un carácter lírico en contraposición con el anterior que era más potente y rítmico. Frente aquel «agobiante» tema A, este representa el anhelo de un breve momento de respiro. Pero, sin embargo, y a pesar de esta contraposición entre ambos, este segundo tema hace claras referencias al primero (la génesis de su ritmo y contorno es obvia) formando uno de los ejemplos clásicos del sentido orgánico (de crecimiento) de la música de Beethoven. El estrecho parecido de los dos temas añade un extraordinario sentido de unidad a los cambios de humor. Una unidad confirmada a medida que los dos temas se mezclan al final del movimiento. Probablemente este haya sido el motivo de las siguientes palabras de Adorno: “En la *Appassionata* los temas antitéticos son en sí al mismo tiempo idénticos: identidad en la no identidad” (NaS, I, 1, 28). Además de, obviamente, todo ese juego de fuerzas entre ambos temas que se ve en la sección de Desarrollo.

Este segundo tema (B) se divide, a su vez, en dos partes. La primera (cc. 35-51) que está en Lab Mayor y guarda cierta semejanza con la figura utilizada al comienzo del primer sujeto, como ya se ha indicado. Los últimos cuatro compases de esta sección del tema B (b'), cc. 48-51, conducen a la clave de lab menor.

Por su lado, la segunda sección del tema B (b''), compases que van del 51 al 61, también se halla en Lab Mayor, en el que la tonalidad de la segunda parte de este tema comienza, y termina, además de formar un contraste completo con la parte anterior.

El Desarrollo (cc. Anacrusa de 61-151) se construye a partir de los elementos constituyentes de esos dos temas A y B, que son llevados de la mano por Beethoven a través de sorprendentes virajes tonales, siempre como uno de esos momentos más propicios para la expresión de la subjetividad dentro de una forma sonata. Así, toma la forma de una acosadora contienda entre fragmentos de ambos temas, durante la cual las expresiones implorantes, interrogativas e inquietas son arrolladas por la ciega tempestad de las fuerzas desencadenadas.

La Reexposición, donde vuelven a aparecer los temas A y B, concretamente en anacrusa del compás 151 (Tema A) y del compás 210 (Tema B), este último ya en la tónica (Fa Mayor).

La Coda (cc. Anacrusa 240-264). Al igual que la de la sonata *Waldstein*, esta es inusualmente larga. Para componer algo inesperado en esta Coda que produjera una

202

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

202 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

202 / 451

transformación, Beethoven, además de una espontánea imaginación, necesitó de la tonalidad existente; es decir, necesitó tanto lo subjetivo como lo objetivo. Beethoven, así, creó una extraordinaria clave en su música a través de una imaginación que es espontánea, pero a la vez no inmediata sino mediata (la imaginación según Adorno explicada más arriba), tal y como se ve en el siguiente ejemplo al no apartarse de la tonalidad, que es amoldada a sí mismo. Este es el modo por el que Beethoven logra inspirar con éxito el espíritu en su sonata y, además, constituye precisamente la base de la crítica que Adorno le dedicó al neoclasicismo por su negación del aspecto espontáneo del sujeto: para él, el neoclasicismo falló porque se diluyó a sí mismo con la meta de lograr un ideal de objetividad, lo que negó abstractamente al sujeto en la obra y formuló consecuentemente la imagen de una falta de sujeto.

Tal uso se observa concretamente en la variante armónica del tema principal que establece por medio del efecto catastrófico que produce el acorde de séptima disminuida, tal y como se puede comprobar en el siguiente fragmento de partitura:



Figura 7. Extracto de la coda del 1º mov. de la «Appassionata»¹³⁵

En todos estos aspectos, se halla la potencia de esa subjetividad a la hora de crear a partir de lo objetivo; es decir, de la colisión entre el acto de componer y el esquema.

¹³⁵*Ibid.* P. 305.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Acerca de todo esto es interesante tener en cuenta lo dictado por Adorno al respecto de esta pieza en *Beethoven. Filosofía de la música*, donde alude a la familiaridad de los dos temas, a lo que sucede en el Desarrollo y en la Coda:

“Una de las principales preocupaciones en una interpretación de Beethoven es entender sus formas como el producto de esquemas preordenados y de la idea formal específica de cada pieza particular. Es una síntesis real. El esquema no es simplemente un marco abstracto en el que se realizó la idea formal específica, sino que esta surge del impacto de componer y el esquema, al mismo tiempo surge de él y lo cambia, lo supera. En este preciso sentido, Beethoven es dialéctico. Esto es totalmente claro en el primer movimiento de la *Appassionata*. Mediante la articulación del desarrollo en el sentido del segundo grupo temático de la exposición, la expansión de la Coda, que también se polariza entre ambos, y la adición de una segunda Coda, que une las dos formas temáticas, por así decir, en el momento de su extinción, surge de la sonata bitemática, y siguiendo de una forma precisa el esquema, una forma completamente nueva que por tanto se desarrolla a partir del dualismo del propio esquema, al que reutiliza dramáticamente de función. Dramáticamente y, a pesar del carácter estrófico, no épico, debido a la identidad de los dos temas. Pero es precisamente este -es decir, el momento más racional de la unidad- lo nuevo en el esquema; mientras que su transformación en los estadios dramáticos, por así decirlo, los actos, es decir, lo que aparece más audazmente, emerge del propio esquema” (NaS I, 1, 97).

En esta manera de componer, Adorno vislumbró cómo el Beethoven intermedio llegó a modificar y retorcer la forma sonata para acomodarla a su propia persona y a su material, exponiendo (como no lo había hecho ningún compositor anterior) el sentido del drama, del conflicto y de la resolución, seña de identidad de ese período medio y de la filosofía hegeliana.

1.4. La noción de trabajo

Los tres últimos subapartados expuestos se reúnen bajo el mandato de un concepto de índole hegeliana que los mantiene juntos y relacionados en una determinación dialéctica: la noción de trabajo. Para acceder y comprender esa noción de trabajo que elabora Hegel y sus implicaciones, habría que acudir a varias de sus obras más celebradas: *Fenomenología del espíritu*, *Filosofía real* y *Filosofía del derecho*. En todas ellas, el filósofo desarrolló su concepción de trabajo. Si uno se atiene al primero de estos libros, hallaría lo referente a esta noción en un pequeño apartado en relación a la teoría del amo y el esclavo (Capítulo IV, sección A), en el que además se lee entrelíneas su metafísica de la relación entre el sujeto y el objeto como actividad intrínseca y conciencia de lo

204

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

204 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

204 / 451

mismo (justamente, el tema que se estudia en el presente capítulo de la tesis). En ese breve extracto de esa enorme obra que es *Fenomenología del espíritu*, el trabajo surge como el nexo entre uno y otro a través de un movimiento con el que el sujeto convierte al objeto en su forma a través de determinaciones valorativas en la determinabilidad espacio-temporal. Idea que vuelve a exponer, pero más «profundamente», en *Filosofía real*, donde expresa que el yo inmediato de la existencia es trabajo, o se expresa en el trabajo¹³⁶.

Sin tal noción de trabajo, no podría entenderse esa lucha que genera la forma sonata beethoveniana durante su segundo estilo. Todo ese movimiento y drama explicado en los anteriores apartados es producido en el Beethoven intermedio a través de la creencia en una fuerza creadora desde el sujeto, que (generando un auténtico giro copernicano) conduce del objeto hacia ella misma, de la cosa al yo, de la regla a la creación original. Esto desemboca en la inexistencia del valor de la naturaleza y de que este, únicamente, se deba al trabajo.

Es a partir de esta noción de trabajo desde donde ambos, tanto Hegel como el Beethoven intermedio, pensaban que surgía al final todo un mundo independiente y libre: el autoconocimiento afirmativo final en Hegel, y en Beethoven la Reexposición en la que ya están limadas las fricciones entre los dos temas principales de la forma sonata, y en la que se comprende todo el camino que ha llevado hasta la Coda. Según ellos, es gracias al trabajo cómo se consigue consistencia. Gracias al trabajo, la naturaleza transformada por la figura del esclavo laborioso aparece ahora transformada en objetos que permanecen ante la conciencia que se intuye a sí misma en y desde ellos. El trabajo restituye una consistencia independiente a los objetos que transforma y, por ende, al sí mismo de la conciencia laboriosa que logra así reconocerse.

Para la lógica de estos dos hijos de la cultura (y de la barbarie), la única condición para la independencia de la conciencia subjetiva era el trabajo servil, pues de este resultaba la formación y la disciplina, tras las que se infería luego la lucha liberadora. De este modo, la dialéctica del amo y el esclavo encontraría su verdad y superación en el trabajo servil y no así en una lucha a muerte que lo antecede. Es por ello que el proceso para ambos sería: primero, la conciencia de una lucha a muerte que luego pasaría a trabajar servilmente hasta llegar a formarse y reconocerse como libre y culta; es decir, se inicia una lucha a muerte que daría lugar a un trabajo servil y a la formación cultural.

¹³⁶Cfr. Hegel, G. W. F.: *Filosofía real*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2006. P. 182 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En este proceso, el Esclavo, por serlo, trabaja la cosa y se la entrega al Amo. Por lo tanto, lo que este último consume no sería la cosa, sino la cosa tal y como el esclavo la ha trabajado. Así, el Amo ha interpuesto al Esclavo entre él y la cosa. Ese es el motivo de que este no se relacione con la *cosa* (la materialidad) de modo *mediato*, sino que es gracias al trabajo del Esclavo, que transforma la cosa, la materia y, en definitiva, a la naturaleza. Y es únicamente de esa manera, mediatizada, cómo el Amo puede llegar a gozar la materialidad.

“el señor se refiere *mediatamente*, a través del siervo, a la cosa; el siervo, en cuanto autoconciencia sin más, también se refiere negativamente a la cosa, y la cancela; pero ésta es, a la vez, autónoma para él, y por eso, no puede acabar con ella hasta aniquilarla por medio de la negación; o dicho en otros términos, el sólo la *trabaja*”¹³⁷.

De este modo, el siervo, al trabajar la cosa, la niega en lo que *es*. Su trabajo transforma la materia, nunca la deja como es. Y al hacerlo, la *supera*. Va más allá de la empiria originaria y con ello (con esa negación y transformación de la materia) da lugar a la *cultura*. El Esclavo supera la cosa y la recupera para la cultura, transformándola.

En el parágrafo siguiente de *Fenomenología del espíritu*, al que Hegel tituló “La formación cultural”, este sigue profundizando en esta materia. Para ello, el filósofo aborda el modo en que tiene lugar el trabajo del Esclavo y cómo este, el Esclavo, se «forma» trabajando para el Amo.

En este momento, es importante observar que la palabra alemana *Bildung* (educación) es la que expresa esa realidad del Esclavo. Se produce aquí una negación de la negación: el Esclavo trabajador (que reprime su apetencia, que contiene la «desaparición» de la cosa para «transformarla» y dar origen a la cultura, algo que vuelve «formativo» al trabajo) niega al Amo pasivo del goce. Llegaríamos a una síntesis final en la cual la cultura elimina las figuras del Amo y el Esclavo en una sociedad que contiene a ambos. Esta síntesis final será, en Hegel, el Estado y en el Beethoven intermedio la sección de Reexposición donde se supera.

Es por todo este proceso que la historia sea la historia del esclavo trabajador, y que la historia de la música académica occidental sea la de los compositores que con su trabajo produjeron el desarrollo de la cultura. En cambio, la aparición del Amo en el devenir histórico solo tendría el sentido de engendrar al Esclavo. Y sería tarea de este último, mediante su trabajo formativo (*Bildung*), el suprimir dialécticamente (*Aufhebung*)

¹³⁷ Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada editores, 2010. P. 265.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

al Amo y, con ello, el suprimirse a sí mismo como Esclavo y posibilitar el desarrollo de la historia. Así, todo culminaría bajo la acción y mandato de la mano del sujeto, cosa que es posible gracias al trabajo que esta lleva a cabo. "La filosofía de Hegel saca la máxima consecuencia del subjetivismo burgués, es decir, concibe propiamente la totalidad del mundo como producto del trabajo". (GS 5, 289).

Es esta idea de trabajo la que definitivamente conduce toda esa lucha que se ha descrito en Beethoven. Esto último se hace aún más patente y palpable si uno se percató (tal y como se ha estudiado en los apartados anteriores) de que tal lucha, precisamente, compete más esencialmente a los momentos de mayor alarde subjetivo de la forma musical; es decir, a la construcción temática y a la sección de Desarrollo.

Como ya se ha indicado más arriba, en Beethoven, los momentos más plausibles y destacados de este hecho serían: el trabajo temático que se realiza en la sección de Exposición de una forma sonata y toda esa fricción que se genera a lo largo de una sección de Desarrollo. Si uno se centra en el primero de ellos, ese trabajo temático sería entendido como un desgaste mutuo de las oposiciones; es decir, de los intereses individuales. Tal devastarse mutuamente de los momentos individuales en ese trabajo temático equivaldría a una integración, a la superación de lo individual que es lo que confiere sentido. Esta acción da lugar a que los elementos singulares ya no se alineen en una sucesión discreta, sino que pasen a ser una unidad racional nacida como producto de ellos mismos. Esto mismo ocasiona además que en el Beethoven intermedio la técnica de la elaboración temática sea llevada a límites extremos, en los que el desarrollo del tema no comience solamente con simples alteraciones en su fisonomía, sino con transformaciones de su propio carácter.

Esta idea de desarrollo y trabajo es tan fundamental que incluso en algunas obras de Beethoven perteneciente a esta etapa (como la sinfonía nº5) poseen una idea fundamental, una estructura de fondo que sirve para estabilizar un denso alambre de relaciones manifiestas. En tales obras, la lógica musical se realiza sobre el empleo de una célula motivica abstracta que se delinea como la idea fundamental de un movimiento entero que toma la forma de una unidad racional, es por ello que Beethoven haya necesitado establecer una relajación final (un todo) de toda esa tensión anterior, de toda esa lucha. En este momento y con dicha función, entra en juego la Reexposición, que en Beethoven significa un retorno de lo superado (sin embargo, la explicación de esta

207

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

207 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

207 / 451

sección de Reexposición se deja para más adelante, cuando se estudie la naturaleza del binomio Todo/parte en Hegel y su análogo musical: el Beethoven intermedio).

Toda esta dialéctica del amo y del esclavo que se encuentra en las obras de Hegel y el Beethoven intermedio, los presenta como herederos de ese sueño que se tornó en pesadilla tras los muros y alambradas de Auschwitz. Estos se constituyeron como un eslabón de esa ancha *cadena* del pensamiento liberal que lleva a concebir al trabajo como liberador. Son el paso previo, uno de los escalones que dio lugar al lúgubre lema que adornaba las verjas de entrada de los campos de trabajo nazis («*Arbeit macht frei*») y, con ello, de los oscuros nimbos que los sobrevolaron. Consigna que hacía fantasear con una leve esperanza a quien era introducido en la industria de la muerte.

2. Sujeto/objeto en el lenguaje tardobeethoveniano

“Cuando el alma *habla*,
ah!, no habla ya *el alma*”. F. Schiller.

Adorno tradujo toda aquella situación y el esquema interpretativo del Beethoven tardío entendido como crítico a un elemento que le obsesionó durante toda su vida académica: la relación entre el sujeto y el objeto. Con ello, le atribuyó al compositor durante su estilo tardío la sospecha sobre esa unidad entre la subjetividad y la objetividad, y la inquietud ante la idea de la rotundidad del logro sinfónico que había alcanzado en su anterior obra (todo ello estudiado en los puntos precedentes).

“Dado que esta concepción de un sujeto-objeto musical ha sido arrancada de la divergencia real de sujeto y objeto, desde el principio un elemento de paradoja habitó en ella. Beethoven, en virtud de dicha concepción estaba más cerca de Hegel que de Kant, necesitaba los eventos más extraordinarios del espíritu formal para lograr la coherencia musical tan consistentemente como en la Séptima Sinfonía. Él mismo, en su última fase, abandonó la unidad paradójica y, como verdad suprema de su música, hizo que la falta de conciliación de esas dos categorías apareciera fría y elocuentemente” (GS 12, 180 y s.).

El Beethoven tardío de Adorno se da cuenta de que todo aquel proceso realizado por él anteriormente (por el cual el sujeto llegó a eliminar los extremos, limándolos bajo la sombra del sistema y la forma, y con ello configurando cada momento individual y particular bajo el dominio del todo), únicamente había logrado crear la apariencia de una verdad, de un todo orgánico e impecable, pero que, en realidad, no era más que falsedad. Es por ello que tal modo de trabajo presentado por el Beethoven intermedio, se haya constituido en el núcleo de la denuncia que, para Adorno, representó el último. Crítica

208

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

208 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

208 / 451

que estuvo dirigida hacia esa subjetividad que por medio del trabajo y el tesón había limado las «arrugas» de la obra y unificado los fragmentos bajo el reino de la forma y el sistema.

Todo ello les lleva a ambos hacia una crítica enfocada sobre aquella razón dominadora, propia del idealismo, y que no era más que la del “vientre hecho espíritu” (GS 6, 34), un afán que la había acompañado desde su origen marcando a fuego su modo de proceder.

“El sistema en el cual el propio espíritu soberano se creyó transfigurado tiene su historia primordial en la vida animal pre-espiritual de la especie. Los depredadores tienen hambre; el salto a la víctima es difícil, a menudo peligroso. Para que el animal se atreviera, probablemente necesitó impulsos adicionales. Estos se combinan con el fastidio del hambre para convertirlos en enojo hacia la presa, cuya expresión, a su vez, la asusta y paraliza a propósito. En el progreso a la humanidad esto se racionaliza por proyección. El *animal rationale*, que tiene un apetito por su adversario, debe encontrar una razón, ya feliz propietario de un superyó” (GS 6, 32).

Así, para Adorno, en el idealismo, del cual el Beethoven intermedio era un modelo prototípico, se recogen los frutos de la prehistoria de una violenta apropiación de la alteridad. La violencia producida en el idealismo es la misma que la del depredador de aquellos primeros momentos de la humanidad, que salía a devorar al no-yo, al otro, a la alteridad. Esa rabia atávica contra la alteridad se constituyó como el sello de todo idealismo. Es por ello que toda filosofía, incluso la que tiende a la libertad, lleve en sí misma (como una urgencia primordial) la coerción mediante la cual la sociedad prolonga su existencia opresiva. Su objetivo fue desde un principio liberar a los hombres del miedo y constituirlos como señores.

Pero la crítica que lanzan Adorno y su Beethoven tardío no se queda únicamente en ese terreno. A su vez (y este es un factor importante en la crítica lanzada por ambos), esa subjetividad depredadora quedaba, por efecto expansivo, subyugada a esa razón y limitada bajo el imperio del no verdadero todo.

Del lado de Adorno, esta tesis se contempla fácilmente en la denuncia que lleva a cabo en su obra conjunta con Horkheimer: *Dialéctica de la Ilustración*. En dicho libro, aparece la tesis sobre el programa de la razón acerca del desencantamiento de un mundo al que sometía bajo su dominio. Con ello, los autores buscan la acusación de que el momento afirmativo en el que incurre finalmente la Ilustración, y Hegel (y ¿por qué no? el Beethoven intermedio también) sería lo mismo que el instante del dominio de la naturaleza. Todos ellos operan según el principio de identidad, no soportando lo diferente

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y desconocido, lo que marca el curso de la desmitologización de la Ilustración, que termina reduciendo todo a la pura inmanencia. De este modo, se relacionan con las cosas del mismo modo que un dictador lo hace con los hombres: las conoce en la medida en que puede manipularlas y someterlas. En este proceso, la mimesis es desplazada por el dominio. Muestran a la Ilustración como el desencantamiento del mundo, revelándose como proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio. Al perpetrar tal afirmación se apropian la naturaleza y se convierte en un himno del triunfo, entrando, de este modo, en un conflicto irresoluble con la idea de la salvación de la naturaleza oprimida.

Pero, en ese mismo acto de dominación, la propia tensión de dominio se dirige contra el espíritu dominador, que es obligado a entrar en la obra. La razón se vuelve en contra del sujeto, al que ha terminado dominando al intentar someter la naturaleza; pues quedó imbuido en la espiral de violencia generada, y absorbido por esa hegemonía que al final se reveló como dominio. Sería, por lo tanto, aparente y falso.

Ese sujeto dominador del que se está hablando en todo momento es el que se describió en los anteriores apartados: el que entraba en juego en esa dialéctica entre la subjetividad y la objetividad que existe tanto en Hegel como en el Beethoven intermedio, y que (tal y como Adorno detectó y denunció) culminaba en una síntesis concertada por la primera. Esto último, a su vez y consecuentemente, le imprime límites al concepto, a la forma, que (al mismo tiempo y como se acaba de enunciar) termina revirtiendo sobre la propia subjetividad, que termina autoalienada (pues trabaja en pos de culminar ese autoconocimiento, encarnado en una síntesis positiva que se marca como *telos* una verdad que, en realidad y según Adorno, es lo falso por constituirse en ideología) y creando un paisaje de marisma pantanosa en el que el agua estancada no da lugar a la vida.

Para transcribir todo esto en referencia al segundo Beethoven, de nuevo, habría que volver sobre la construcción de sus secciones de Desarrollo, en los que, a pesar de la libertad que se observa en ellos, se nota una estructura sólida que pone de manifiesto el vigor discursivo del autor en la prosecución de su plan. Esa libertad que intenta evocar la extrema propulsión que se da en tal sección es aparente, hace creer que evoluciona libremente. El segundo Beethoven es el de la apariencia. Pero, en realidad, ese fluido encajar de los elementos no es logrado sin un gran acuerdo de violencia oculta. Las demandas del proceso de desarrollo tienden a limar los materiales musicales hasta que los elementos individuales encajan fluidamente dentro de cada otro. Justo como la excesiva socialización puede producir un conformismo individual de quien está completamente

210

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

210 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

210 / 451

subordinado a las demandas de la sociedad, por eso el avanzado desarrollo del sistema de la armonía tonal puede debilitar la libertad de los elementos particulares o partes de la música y subordinarlos más o menos completamente a las dominantes demandas del todo, tal como denuncia Subotnik:

“De hecho, según Adorno, así como el beneficio de la sociedad requiere en última instancia el sacrificio de la individualidad, también el desarrollo beethoveniano tiende a desgastar su material generador –el sujeto musical- hasta el punto en que éste último se niega completamente en beneficio de una entidad mayor”¹³⁸.

Toda esta visión de una síntesis positiva y de un sujeto dominante que se autoaliena, tiene que ser puesta a prueba y criticada, según Adorno. De ahí la importancia de Beethoven durante su último estilo musical, pues este, para el frankfurtiano, ya había emprendido dicha labor anteriormente. Crítica que, además, aquí se pretende relacionar con que el propio Adorno elaboró en torno a Hegel y su concepción de la relación dialéctica entre sujeto-objeto. La similitud que se puede hallar entre ambas críticas posee el basamento de que en los dos autores ese binomio culminaba en un sujeto depredador y, a la vez, depredado. “El idealismo objetivo de Hegel se convierte, en la estética, en un partidismo craso, casi irreflexivo, a favor del espíritu subjetivo” (GS 7, 117).

“Su subjetivismo [de Hegel] es tan total, su espíritu es tanto todo, que su distinción de su otro y determinar este otro no sale a la luz en la estética de Hegel. Porque para él todo resulta ser sujeto, lo específico, el espíritu como un momento de obras de arte, se atrofia y se inclina al momento material de este lado de la dialéctica” (GS 7, 528).

Para la interpretación adorniana de Hegel, el todo solo podía ser en cuanto acto de un sujeto lugarteniente, en cuanto «libertad». Sorprendentemente (o no, pues existe mucho de Adorno en su análisis de Beethoven), la misma autodenuncia que aparece en el tercer Beethoven, quien es al mismo tiempo consumación y crítica de la totalidad burguesa.

Precisamente, es de todo esto de lo que trata el presente capítulo: dilucidar esa sospecha que emprendió el compositor sobre la identidad sintética alcanzada entre lo subjetivo y lo objetivo (uno de los factores que le había conferido «autenticidad» a sus obras del periodo intermedio), y estudiar lo que puede haber de análogo con las pretensiones filosóficas de Adorno.

¹³⁸Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. cit. P. 67.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Para empezar con tal acción hay que clarificar la naturaleza propia de este último Beethoven, o, por lo menos, la que el filósofo ideó sobre él. Según el frankfurtiano, Beethoven se rebeló contra lo afirmativo, contra lo que afirma acriticamente el ser en la idea del sinfonismo clásico y, en definitiva, contra esa identidad que resuelve el movimiento entre tesis y antítesis en la síntesis. Es decir, en un acto que superaría así la negación misma. Ello conlleva, entonces, que, durante su periodo tardío, Beethoven (o más bien la imagen que Adorno levantó sobre el compositor) concibiera esa dialéctica entre el sujeto y el objeto desde una perspectiva no solo diferente sino contrapuesta a la precedente. Adorno entabló entre ambas propuestas beethovenianas una relación dialéctico-negativa. De ahí que, en todo momento, se haya que tener presente lo explicado hasta el momento sobre la vivencia que mantuvo el Beethoven heroico-patético frente a tal binomio, pues ante este el tardío representó una crítica, una vuelta de tuerca¹³⁹.

Tal actitud obligó al compositor a realizar profundos cambios en su labor compositiva. Es por ello necesario que lo segundo que se realice sea, entonces, sumergirse en el corazón de esa obra y sacar a la luz cuáles son las modificaciones emprendidas por el compositor. Adorno comenta muchas de esas variaciones en su central artículo sobre este tema, "El estilo tardío de Beethoven", donde llega a afirmar que su estilo tardío está caracterizado por tres aspectos y que son esenciales para entender la relación entre sujeto/objeto que se dio en su madurez: La presentación de lo material y lo convencional desnudamente (sin elaborar subjetivamente), la introducción continua de interrupciones y cesuras que rompen la forma, y, por último, el retorno a la «objetividad» polifónica.

A estas se les puede sumar, además, la comprensión del desarrollo, de la que ya se ha hablado en apartados anteriores. Todos estos cambios le ofrecen a Beethoven la posibilidad de vivenciar tres elementos centrales en el proceso de transformación de la concepción de este binomio: lo subjetivo, lo objetivo y la relación entre ambos:

¹³⁹ Esto mismo es afirmado por Armendáriz cuando concluye que: "Si el Beethoven intermedio es considerado por Adorno como paradigma de la música burguesa, como el trasunto musical del idealismo, el último Beethoven —menos sinfónico y más camerístico— es visto por él como la negación del anterior, al pasar de un arte afirmativo a uno crítico". Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. Cit. P. 118.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

I

La figura de la subjetividad: A este respecto, un primer cambio que tendría que realizar este Beethoven tardío (contrapuesto al intermedio) es localizado en la concepción que el Beethoven intermedio tenía de la acción del sujeto. Si el Beethoven tardío quería mostrar una faz contraria de aquel sujeto dominador propio de la obra intermedia, este tenía que operar ahora de una forma diametralmente opuesta a la empleada hasta ese momento. Es por ello que no lo pudiera mostrar poseyendo ni dominando a la obra de arte como si aún fuese un sujeto lugarteniente, sino que ahora debería indicar que su verdadero poder radicaba en el rol contrario: el de abandono de la obra de arte, en un dejarla ser. Tal como expresa Adorno, esa subjetividad ahora hace estallar a la obra de arte no para expresarse a sí misma, sino para despojarse inexpresivamente de la apariencia del arte. (Cfr. NaS, I, 1, 180-184)

Para Adorno, el último Beethoven no se expresó de la misma forma en que lo había hecho anteriormente: irrumpiendo en la objetividad del material artístico, sino, al contrario, desapareciendo y mostrando su impotencia. Esta última obra no sería entonces el producto de la expresión de una subjetividad hegemónica que se presentaba en imágenes grabadas en una objetividad a la que ella misma confería sentido, sino todo lo contrario. Sus últimas obras son dibujadas por una subjetividad mortal que se presenta impotente ante la objetividad. Esta subjetividad se expresó bajo la categoría de la colisión, del choque con lo general, que era visto como una alteridad no domeñable. Así, la obra no seguiría siendo más tiempo una extensión del brazo del autor.

Beethoven en su obra tardía tuvo que diseñar un plan para llevar a cabo la tarea de satisfacer su deseo de corroboración objetiva. Para ello se vio obligado a actuar desde el sujeto, pero elaborando técnicas musicales adecuadas para crear estructuras hostiles a la expresión de la libertad subjetiva. Por ello, tuvo que realizar una nueva lectura de la función y herramientas que había empleado anteriormente para la representación de la fuerza de aquella subjetividad lugarteniente y depredadora (y al final depredada) que había presentado durante su estilo heroico-patético. Es por ello inevitable que este volviese sobre sus secciones de Desarrollo y cambiara su rol dentro de las formas sonata. La relectura de esta sección y de su peso dentro del global del movimiento tuvo como consecuencia la pérdida de importancia de la misma. Así, el Desarrollo dejó de ser la parte decisiva de la pieza. Esto, a su vez, ocasionó la consiguiente (y buscada) «pérdida»

213

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

213 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

213 / 451

del momento subjetivo, que era el significado que conllevaban en la obra heroico-patética de Beethoven.

Este hecho lo contempló Adorno como un cambio en la jerarquía del poder, pues vio que la fuerza de sus últimas obras no se encontraba ya en aquella irrupción de la subjetividad (que se daba con un *forte* o con la inclusión de un nuevo tema en el Desarrollo, tal y como sucede en la Sinfonía nº3), sino, al contrario, en su alejamiento. Con tal acción, para el filósofo, Beethoven ya no intentaría imponerse por su propia fuerza, dando lugar a unas obras extremadamente subjetivas.

“el sujeto, para protegerse del contacto directo con la objetividad, tuvo que entregar a las formas objetivas el lugar alguna vez reservado a la expresión directa de la fantasía subjetiva en música, es decir que el sujeto musical tuvo que eliminar su presencia física de la música. En cierto sentido, el sujeto del segundo período todavía estaba «vuelto hacia» el mundo del objeto, pero ahora el sujeto no puede ni derivar lo objetivo fuera de sí mismo, ni retornar a sí mismo en un estado de reconciliación con aquél. Ya sea que tratara de hacer desaparecer toda evidencia de lo objetivo, o tratara de entrar en una síntesis genuina con éste, el sujeto musical no podía ya asegurar su supervivencia objetiva. La única manera que tenía el sujeto musical de preservar su integridad era huir, ya sea lejos, hacia atrás, o incluso a través de las disposiciones formales que constituían ahora la apariencia física característica de la música. Así, en la música del tercer período, según Adorno, el sujeto musical rara vez se mostró o expresó directamente”¹⁴⁰.

Como reflejo de este cambio de actitud ante la concepción de la subjetividad, Adorno detectó una reformulación del desarrollo¹⁴¹ beethoveniano, la cual deja patente el cambio de paradigma a la hora de expresarla:

Primero, por un lado, para referirse a la imposibilidad del desarrollo tardobeethoveniano en el sentido de la transformación temática, se hace de obligatoria mención la fragmentariedad del lenguaje compositivo de Beethoven durante esta etapa de madurez. Este, entre sus páginas, continuamente introducía interrupciones y cesuras con las que rompía la forma. En realidad, y casi que paradójicamente, esta fragmentariedad que ha sido usada por la crítica tradicional (un tanto peyorativamente) como rasgo definitorio de esa música tardobeethoveniana, fue utilizada por Adorno, en cambio, como

¹⁴⁰ Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. cit. P. 71.

¹⁴¹ Término que hace referencia tanto a la transformación temática como a la sección central de una forma sonata.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

uno de los garantes empleados por el último Beethoven para romper con su anterior labor compositiva y con uno de los rasgos más ideológico que posee esta: el subjetivismo ciego. En el Beethoven tardío, “El llamado trabajo temático, según lo estableció Beethoven por ejemplo en la Op. 18, suele ser una división, una ruptura de una unidad – de una melodía” (NaS, I, 1, 194).

Y es que la forma de una pieza tardobeethoveniana ya no es un tejido orgánico que va creciendo y desarrollándose gracias a aquella subjetividad. En ella, ya no se encuentra una totalidad dinámica (este concepto se explica en futuros apartados, concretamente en el capítulo siguiente que trabaja el binomio todo/parte), sino un proceso volcánico en el que el paisaje queda disgregado. Esto se debe a que “los temas no son ni melodías que destaquen por sí mismas, ni unidades motívicadas que pasan a la totalidad – ella misma suspendida-. Son posibilidades o ideas de temas” (NaS, I, 1, 230).

Tales protoideas en las que consisten los temas de estas últimas obras beethovenianas, hacen que los desarrollos no sean tan teleológicos. “Lo escueto del último Beethoven está relacionado con lo inorgánico. Lo que no crece no se deleita” (NaS, I, 1, 223). Es por ello que “Su obra tardía sig[a] siendo un proceso; pero no como desarrollo, sino como una ignición entre los extremos que ya no toleran un centro seguro ni una armonía desde la espontaneidad” (NaS, I, 1, 183 y s.). Entonces, en este estilo tardío ya no se estaría hablando de una armonía final, de una síntesis afirmativa entre la subjetividad y la objetividad (tal y como se daba en el intermedio, que todo culminaba con el sujeto), sino de un choque entre ambos aspectos que terminan subsistiendo en una constelación dialéctica irrompible. De ahí “que el último Beethoven sea llamado al mismo tiempo subjetivo y objetivo” (NaS, I, 1, 184).

Como ejemplo de esta fragmentaria manera de proceder, Adorno presenta el primer movimiento del *Cuarteto de cuerda nº16, Op. 135* (Cfr. NaS, I, 1, 199) y de la división que sufren sus melodías. Este movimiento está compuesto sobre el esquema de una forma sonata típica; es decir, con todas las secciones responsables: Exposición [con dos temas, el segundo comienza en el compás 38 y está en la dominante (Do Mayor)], Desarrollo (c. 63) y Reexposición (c. 101) [además de una Coda (c. 163)]; pero, en realidad, y debido a su fragilidad, concisión, fragmentación y elegante economía de medios, se siente más como una destilación de esa forma.

Si uno se fija en la construcción de los temas de esta pieza, verá que todos ellos están constituidos por motivos muy repartidos entre los cuatro instrumentos.

215

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

215 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

215 / 451

Concretamente, la exposición del primero comienza interrogativamente con la viola lanzando una pregunta en forma de motivo que es tímidamente (en *pianissimo*) contestada por el primer violín. Entonces, la viola insiste de nuevo en su motivo (la pregunta) para que ahora sea contestado contundentemente (con un *sforzando*) por los dos violines. A partir de aquí, un diseño de cuatro notas (reiterativo durante todo el movimiento) irá pasando por los tres instrumentos superiores hasta que llega una pequeña pausa, que se encontrarán prolijamente repartidas a lo largo de las siguientes páginas de la partitura. Además, si a estos silencios se les añade la abundancia de diseños o motivos secundarios que también existe en este movimiento, dará como resultado una cierta inconsistencia y una sensación de fragmentación o desconcierto.



Figura 8. Extracto del 1º mov. Op. 135¹⁴².

Una consecuencia que tiene esta fragmentariedad del material musical empleado por Beethoven en su madurez es la condensación que sucede en su música, pues

“no domina el principio formal clasicista de que cada tema debe ser conducido en la medida en que se lleve tan lejos como dé de sí, de que se desarrolle y despliegue, sino que a menudo es suficiente enunciarlo para agotarlo. Por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata Op. 101, a pesar de ser una pieza relativamente corta de dos páginas, se caracteriza, sin embargo, por el contenido abarrotado y comprimido, lo que le da el peso de un gran primer movimiento de sonata” (NaS, I, 1, 272).

¹⁴² Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6*. [música impresa]: para cuarteto de cuerda. New York: Dover Publications, 1970. 1 partitura. P. 189

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

Segundo, y, por otro lado, referirse al Desarrollo tardobeethoveniano en el sentido de la sección central de una forma sonata, es enfocar el dilema del tratamiento que le dio a estos en tales obras tardías y de sus diferencias con los compuestos anteriormente, que fueron considerados en su periodo intermedio como momentos de máxima importancia. Como se ha indicado brevemente más arriba, para estudiar musicalmente este cambio acaecido en Beethoven respecto al papel de la subjetividad en su obra, habría que remitirse a la sección de Desarrollo de una forma sonata tardía. Esto es debido a que para el Beethoven intermedio, según Adorno, esos Desarrollos representaron la mayor expresión de su subjetividad; es decir, en ellos fue donde el genio le dio más vueltas a las ideas musicales, lo que se ha relacionado anteriormente con la constitución de la enfermedad de la razón que Horkheimer y Adorno denunciaron: el afán del hombre por dominar la naturaleza.

Referente a esto, M. Spitzer hace alusión a que tal diferencia entre secciones de Desarrollo intermedias y tardías se observa ya en la habitual ausencia de correspondencia de las últimas con el esquema clásico tripartito descrito por William E. Caplin¹⁴³ en el capítulo 10 “*Development*” de su obra *Classical form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*¹⁴⁴. En este libro, Caplin habla de secciones de Desarrollo que están constituidas por tres partes: «*precore*», «*core*» y «*retransition*». Según él, convencionalmente, el «*core*», después del introductorio «*precore*» (que utiliza un material de menor intensidad emocional, es la “calma antes de la tormenta”¹⁴⁵), es el que (como bien indica la denominación que usó) pone el sello del desarrollo sobre la sección y “proyecta, de forma típica, una calidad emocional de inestabilidad, inquietud y conflicto dramático”¹⁴⁶. Esta sección central es capaz de lograr conferirle a la forma tal espíritu dramático y conflictivo gracias a las modulaciones hacia tonos distantes que plantea, la aceleración que produce en el ritmo armónico y a la fragmentación motivica que presenta. En los trabajos heroicos tales como la «*Eroica*» o «*Waldstein*», el «*core*» constituye el punto desde donde los temas del drama de la sonata son trabajados definitivamente, lo que hace que la pieza se ganara el derecho a seguir

¹⁴³ Cfr. Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 129.

¹⁴⁴ Cfr. Caplin, W. E.: *Classical form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Op. cit. P. 139-160.

¹⁴⁵ *Ibid.* P. 151.

¹⁴⁶ *Ibid.* P. 142.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

hasta un retorno triunfante que, en este esquema tripartito de Caplin, consiste en esa tercera parte del esquema, a la que llamó «*retransition*» y que se produce después del clímax. En esta última parte, la música es llevada de vuelta a la tónica, a menudo por medio de un círculo de quintas, acción que es un indicador de que esa lucha que se produce en la sección de Desarrollo va directamente hacia la afirmación, mostrando que, en realidad, esta sección (caracterizada por la lucha y el proceso) juega un rol central dentro de una narrativa de la estabilización.

Sin embargo, Spitzer observa que Beethoven se aleja de tal esquema tripartito en sus Desarrollos tardíos, y que no compone un «*core*» propiamente hablando. Por ejemplo, él afirma que esos «*core*» no existen en los Desarrollos de sus últimas sonatas para piano Opp. 109, 110 y 111, donde esta parte está constituida más por «*retransitions*»¹⁴⁷. Para él, en este punto y en muchos otros, Beethoven parece haberse inspirado en una doble vertiente: en los desarrollos de Haydn y Mozart. Siguiendo a Caplin, parece que Haydn, en general, construyó sus secciones de Desarrollo sin un «*core*», acto que se debe a que sus formas sonatas ya eran tan discursivas que la sección de Desarrollo debía de ser utilizada como auxilio y alivio de todo ese proceso. También los Desarrollos de muchos de los conciertos para piano de Mozart están dominados por alargadas secuencias que recorren el círculo de quintas.

A partir de estos antecedentes, más que de un modo de incrementar tensión (como fue habitual en los Desarrollos de su estilo intermedio), el Desarrollo tardío de Beethoven correspondió a un proceso de relajación. Así, parece como si Beethoven en esta fase tardía ya no mostrara una forma de composición tan beligerante como la empleada durante su etapa heroico-patética. Parece como si, al final de sus días, él hubiera comprendido que era necesaria otra concepción en la naturaleza de sus acciones, una más acorde con una verdadera dialéctica.

Concretamente, Spitzer cita como ejemplo de este procedimiento el Desarrollo del 1º movimiento de la *Sonata para piano nº31 en La Mayor, Op. 110*, donde observa en los compases 40-55 ese modelo mozartiano de una relajación armónica¹⁴⁸.

Otro ejemplo que constata Spitzer es el Desarrollo del 1º movimiento de la *Sonata para piano nº32 en do menor, Op. 111*, al que califica como externamente tripartito; es

¹⁴⁷ Cfr. Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 129.

¹⁴⁸ Cfr. *Ibid.* P. 129.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

decir, que parece poseer las tres partes anteriormente citadas (seis compases de «precore» durante los compases 70-75, un «core fugato» en los compases 76-85, para finalizar con seis compases de «retransition» en los compases 86-91). Sin embargo, el musicólogo afirma que tal apariencia es engañosa, pues observa que esas “inserciones del fugato - sobre Sol, Do y Fa- constituyen realmente el ciclo de quintas de una «retransition»; [y que] el fraseo es demasiado regular para que sea un «core» real”¹⁴⁹. Además, ve a la aparente «retransition», desde el compás 86, como una Reexposición comprimida de la introducción Maestoso, con la sucesión de acordes en séptima disminuida condensados dentro del primer sujeto. Todo esto unido hace que el estadounidense viese cómo, en realidad, cada una de las partes del modelo típico tripartito hubiera sido movida un puesto a la izquierda; es decir, que la Reexposición fuese desplazada a la «retransition», y la «retransition» ocupara el puesto del «core», consiguiendo un consecuente ahuecamiento del centro nervioso psicológico de la sonata beethoveniana.

Con esta ausencia del «core» y, por lo tanto, del momento de mayor dramatismo e inestabilidad, estos últimos desarrollos se inclinan, consecuentemente, por una variación transfigurativa, por una culminación del ciclo de variaciones que comenzó en el primer grupo. Este proceder revela el «secreto» de tales trabajos, algo que curiosamente hace que la Reexposición vaya más allá de lo requerido y de lo necesitado, como si el entorno no fuera un triunfo sino una lamentable interrupción y una rotura del hechizo. Le dan la vuelta al orden convencional de las cosas. De este modo, el Beethoven tardío convirtió al Desarrollo en un lugar de descanso y a la Reexposición en un retorno al trabajo.

Beethoven siguió investigando en torno a esta idea y propósito, es por ello que se pueden hallar ejemplos aún más contundentes de este hechizo y su ruptura en los extraordinarios Desarrollos de sus cuartetos tardíos Opp. 130, 132 y 135 que, en todos los aspectos, fueron el campo de proceso de esas investigaciones que había iniciado en sus últimas sonatas para piano.

Concretamente, el Desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto de cuerda nº15 en la menor, Op. 132* también representa un ejemplo del cambio y pérdida en importancia y tensión que acaeció en estos durante la madurez de Beethoven. En esta pieza, la parte del Desarrollo ya no es lo decisivo, “sino que termina con una especie de empate y que el

¹⁴⁹ *Ibid.* P. 129-131.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

logro del Desarrollo solo se completa en la Coda” (NaS, I, 1, 273). Este Desarrollo, también corto respecto a las demás secciones del movimiento y contrariamente a sus prácticas durante su período intermedio, no constituye un punto candente de conflicto dramático. En lugar de eso, la música de este (tras una alusión temática al material lento con el que se abre el movimiento) se engloba casi por entero en la melancolía del primer tema, eliminando completamente la lucha con el segundo material temático, y con ello el «core» propio del estilo intermedio. Tras la conclusión del Desarrollo, deviene íntegra la Reexposición, tras la que procede una amplia Coda que lleva el movimiento a su clímax dramático, donde el dolor del primer tema adopta los caracteres de una respuesta que es a la vez declamación violenta y afirmativa.

También es interesante reseñar la corta duración de la sección central (Desarrollo) del 1º movimiento del *Cuarteto de cuerda nº16, Op. 135*, pues ocupa solamente unos 38 compases, casi la mitad de cada una de las otras secciones de la forma sonata (Exposición y Reexposición). Aunque, y a pesar de su escasa longitud, su construcción sigue siendo compleja. Sin embargo, la escasa amplitud de esta sección debe significar algo, puede que el paso hacia una subjetividad que ya no muestra su fuerza al exhibirse, al expresarse ciegamente, sino al alejarse y desaparecer.

Toda esta disertación acerca del estudio de la evolución del tratamiento del Desarrollo en la obra de Beethoven es de gran interés para la visión de lo que significa (tanto para Adorno como para el Beethoven tardío) la importancia de no poner en lucha sino empleando otras herramientas o, más bien, sin el uso de ellas, sino incluyendo la lucha como esencia.

Sin embargo, la idea de desarrollo no es el único momento en el que se halla la representación de ese cambio de una concepción de la subjetividad en Beethoven. Además de en el cambio de rol de sus desarrollos tardíos (tanto temáticos como seccionales), Adorno detectó otro ejemplo de este empleo de una subjetividad que no comanda en el cambio que experimentó el compositor a la hora de emplear las convenciones. Ese alejamiento emprendido por la subjetividad tardía trajo como consecuencia una actuación contraria en lo que respectaba a las formas tradicionales. Mientras que en el Beethoven intermedio la tradición y lo convencional había sido reconstruido a partir de la «libertad» subjetiva en una dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el compositor y la forma tradicional, en la que las grandes formas

220

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

220 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

220 / 451

tradicionales acuñadas le dejaban al sujeto un cierto espacio hueco (idea que trata Adorno en *Teoría estética*), el último Beethoven, en cambio, volvió hacia fuera ese espacio hueco.

Con tal acción de volver hacia fuera el espacio hueco, las formas tradicionales y las convenciones ya no serían penetradas ni sometidas por la subjetividad (tal y como había sucedido en el intermedio), sino que ahora estas serían dejadas ser. Con la explosión de la subjetividad, las obras se astillaron y, en tanto que astilladas, arruinadas y abandonadas, las convenciones se transformaron finalmente en expresión. Pero en una expresión que ya no podía ser de un yo particularizado, sino de la desnuda representación de sí mismas. Es decir, las convenciones fueron dejadas ser en esta obra tardía. Estas lograban hablar por sí mismas solamente en el momento en el que la subjetividad, al huir, pasaba a través de ellas y las iluminaba inesperadamente con su intención. Para Adorno, precisamente, ese fue el gesto triunfal con el que el poder de la subjetividad abandonaba la obra en esos trabajos tardíos. Este último Beethoven hacía estallar a la obra no para expresarse a sí mismo, sino para despojarse inexpresivamente de la apariencia del arte. Por ello, la subjetividad en el último Beethoven ya no era expresada irrumpiendo en la objetividad del material artístico, sino, al contrario, desapareciendo para poder representar su impotencia. Y esto es así porque su obra ahora es expresión no de una subjetividad hegemónica (que se expresa en imágenes bajo la categoría de sentido que ella misma le confiere a la objetividad), sino de una subjetividad mortal e impotente ante la objetividad. Una subjetividad que se expresa bajo la categoría de la colisión, del choque contra lo general y lo objetivo, que ahora es visto como la alteridad no domeñable por la subjetividad. No se daría por tanto esa síntesis entre ambos polos, sino que la subjetividad sería representada como algo contrario a esas convenciones que ahora serían usadas como análogo de la objetividad, de lo material y de unas técnicas pertenecientes al pasado. Esto es así para que se genere la fricción, de ahí que (para protegerse a sí misma del contacto con la objetividad) la subjetividad tuviera que abandonar el lugar reservado antaño a la expresión directa de la fantasía subjetiva en formas objetivas a las que terminaba subjetivizando.

Sin embargo, sobre este aspecto de una nueva vivencia de la convención se volverá más detalladamente en el capítulo que estudie la relación de Beethoven con el pasado («VI. Reexposición. El uso de las convenciones»). De momento, lo interesante es hacer notar lo que consiguió con esta actitud de cambio ante lo que representaba el sujeto en sus composiciones: la concisión de su estilo se buscaba no para purificar el lenguaje musical de la retórica, sino más bien la retórica de la apariencia de su dominio subjetivo.

221

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

221 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

221 / 451

Esa retórica liberada, absuelta de la dinámica, hablaba por sí misma, pero solamente lo hacía en el momento en que la subjetividad, huyendo, pasaba a través de ella y la iluminaba inesperadamente con su intención. De ahí (y tal como indica Adorno) los *crescendi* y *diminuendi* del último Beethoven que, aparentemente independientes de la construcción musical, la sacuden frecuentemente. Beethoven ya no recogía en imágenes el paisaje, ahora abandonado y alienado, sino que fiel a su idea de dinámica lo inflamó con el fuego que irradia la subjetividad al golpear las paredes de la obra. La fuerza del pasaje de Beethoven es precisamente su distancia del sujeto, la impotencia del sujeto frente a una objetividad que lo aplastaba, la impotencia final del yo ante el ser. Esta, además, es precisamente lo que le confiere el sello de la verdad y la capacidad de romper con esa armonía que no era más que dominio hegemónico del sujeto sobre la objetividad.

Pero en esta huida e impotencia protagonizada por el sujeto que sucede en la obra tardobethoveniana (y que se ha ido describiendo a lo largo del presente punto), este, en realidad, no llega a desaparecer de la balanza. Es gracias a dicha acción de huida que deja su huella sobre el objeto. Que el sujeto apenas pueda expresarse directamente en estas últimas obras, no significa que este desaparezca sin dejar huella. Este aún constituye un componente integral y necesario de la configuración musical. Pues, si hubiese desaparecido completamente, entonces hubiera sido echado de menos. Sin embargo, en cambio, con este proceder del Beethoven tardío, con este evitar la expresión directa, el sujeto (a pesar de negarse a sí mismo) mantiene su identidad. En realidad, lo que Adorno está planteando gracias a este proceder del Beethoven tardío es la presencia de la subjetividad en clave negativa. El auténtico poder de esta subjetividad radicaría, precisamente, en el gesto triunfal con el que esta las abandona y las hace estallar, pero no en un acto de autoexpresión de sí misma, sino en uno en el que esta se despoja inexpresivamente de la apariencia de arte para terminar convirtiendo los desgarros y las grietas contenidos en ella (testimonios de la impotencia final del yo ante el ser) en su última obra. Esta presencia de la subjetividad (aunque fuese en negativo) en el gesto o la huella de su huida es lo que ilumina a la materia. Este es el poder subversivo de la subjetividad en la obra tardía que, en cuanto mortal y en nombre de la muerte, desaparece de la obra de arte. El poder de la subjetividad de las obras tardías es el gesto colérico con el que las abandona. La subvierte no para expresarse tal y como hizo antaño, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte.

222

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

222 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

222 / 451

Por medio de esta huida (que como se ha dicho no conlleva desaparición), Beethoven realizó un «esfuerzo» dialéctico a la hora de componer su obra tardía. Un esfuerzo que, además, fue «verdadero», pues correspondía a una apariencia nacida desde dentro del autor, que expresaba su individualidad y que no fue impuesta por el sistema burgués del intercambio, sino como una denuncia y crítica a tal situación. Esa subjetividad de la alternativa beethoveniana es, por tanto, «liberadora» de aquella otra subjetividad lugarteniente y burguesa con la que había actuado durante la composición de su estilo intermedio, pues descubre y quiebra la alienación burguesa de la música, la que considera a esta como un mero reproductor y propagador de un determinado dominio social, como un simple imitador de la totalidad del sistema.

Este ímpetu por ese nuevo sujeto que se comporta no coercitivamente le dio armas y argumentos a un filósofo que, como Adorno, se opuso a la primacía de uno de los principios de esas parejas dialécticas que observa en la realidad y a la superación abstracta de las mismas. Además, y no menos importante, también le sirvió para conectar a este Beethoven tardío con el compositor dialéctico de su época: Schönberg. En esta acción y comprensión de la labor del sujeto por parte del Beethoven tardío es desde donde Adorno edificó esa visión del compositor como la de un precursor de Schönberg, una idea de subjetividad que dejó grafiada en aquella obra en la que el austriaco sería uno de sus protagonistas: *Filosofía de la nueva música*:

“Lo único perceptible es el hecho de que impera la coerción del sistema, pero esta ni se vuelve transparente en la lógica concreta de lo musicalmente individual, ni permite que lo individual se desarrolle por sí mismo donde le plazca. Esto, sin embargo, hace que el sujeto renuncie nuevamente a su material, y esta pérdida constituye la tendencia más interna del estilo tardío de Schönberg. (...) En su completa alienación de la técnica dodecafónica, el sujeto ha visto aplastada, contra su voluntad, la totalidad estética contra la cual se había revelado en vano durante la fase expresionista para reconstruirla en vano mediante la técnica dodecafónica. El lenguaje musical se disocia en fragmentos. En ellos, sin embargo, el sujeto puede emerger indirectamente y como algo «significativo» en el sentido de Goethe, mientras que los paréntesis de la totalidad material lo mantienen cautivo. En medio de su horror por el lenguaje alienado de la música, que ya no es el suyo, el sujeto recupera su autodeterminación, no la autodeterminación orgánica sino más bien las de las intenciones. La música toma conciencia de sí misma, como la realización que siempre ha sido la gran música” (GS 12, 113).

223

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

223 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

223 / 451

II

La figura de la objetividad: Para Adorno, lo objetivo sería visto por el último Beethoven como una alteridad no domeñable que, precisamente por ello, el sujeto no podría plegar a su voluntad. Es más, este material, además, tendría su propia voz. Es así como el sujeto musical se rinde a las características formales de la realidad objetiva, abandonando su anterior lugar prioritario.

Para conseguir esto, el Beethoven tardío tuvo que darle un vuelco a lo que era su técnica compositiva, siendo varios los aspectos en los que incidiría para hacer resaltar esa objetividad ya no domeñable por la subjetividad: la progresividad del discurso y el uso del contrapunto.

Primero, Beethoven tuvo que romper con la progresividad y desarrollo de su anterior obra, la cual era desplegada por la mano subjetiva. Ahora el material tenía que ser capaz de expresarse por sí solo, por ello ya no cabía entender el ejercicio expresivo como un simple proceso de exteriorización de algo ya plenamente formado dentro del sujeto, pues en realidad el material empleado ya era capaz de comunicar. Este ya no cabría entenderlo entonces como una creación realizada por un sujeto lugarteniente¹⁵⁰.

Ya no puede seguir dándose aquel desarrollo tan orgánico y lógico propio de la etapa intermedia (al que el estilo tardío le levantó una feroz crítica). El último Beethoven se vio obligado «moralmente» a recorrer un camino contrario; es decir, no la senda de lo sistemático por la que guía la subjetividad, sino la áspera e intrincada que representa a lo objetivo. Así, lo objetivo sería ese paisaje fragmentario al que Beethoven le construyó unos desproporcionados monumentos con sus últimas piezas. Es por ello que estas sean el producto de bruscas pausas y cesuras, además del fruto de la falta de linealidad y desarrollo en las melodías, las cuales ahora son construidas a través de un juego dialéctico hecho entre las distintas voces. Este «rocoso» paisaje beneficia además al tipo de actuación que lleva a cabo la subjetividad en este estilo.

“El lenguaje de la música o el material de la música habla en estas últimas obras por sí mismo, y es solo a través de las brechas de este lenguaje desde donde realmente habla el sujeto compositivo propiamente dicho” (NaS, I, 1, 268).

¹⁵⁰ El acto expresivo exige la confrontación de la interioridad del sujeto con la objetividad del mundo y que esta sea plasmada en un medio expresivo concreto. Esto es así porque, para Adorno, si la expresión fuera una mera duplicación de cuanto siente el sujeto entonces este no sería nada.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Para Adorno, ante un objeto de tal naturaleza y características, el sujeto solo puede ya brotar de esas grietas que lo conforman. Es por ello que esa subjetividad ya no pueda ser entendida como un ente de pura expresividad. En tal esquema, lo objetivo no sería otra cosa que esa forma fragmentada que se iría «desarrollando», que no sería dominada por la subjetividad, pero que sí necesitaría de ella para ser iluminada.

Con tal «jugada», parece como si Adorno (desde su propio análisis de la obra tardía de Beethoven) estuviera concluyendo la primacía de lo objetivo, de lo material, que, a su vez, es lo que es gracias a la subjetividad. De ahí que esa primacía de lo objetivo no contemple un concepto de verdad como pura objetividad ni como mero hablar de la materia, ya que esta está fragmentada y constituida por un paisaje resquebrajado que necesita de la acción de la subjetividad para que le irradie con su luz, pero solamente cuando esta desaparezca, no cuando se exprese para quedarse. Por ello, y tal como indica Armendáriz:

“La materia ya no aparece plegada al sujeto, como en el período intermedio, sino como algo objetivo, que se impone frente al sujeto. Tal objetividad, impuesta sobrecogedoramente sobre el sujeto, [manifestaría] «el pensamiento de la muerte»: «Tocada por la muerte, la mano maestra libera las masas de materia que previamente había formado»¹⁵¹.

Segundo, el uso del contrapunto: Otro aspecto técnico del que se sirvió el Beethoven tardío para resaltar la objetividad de sus últimos trabajos fue el uso que realizó del contrapunto (el cual se vincula con el factor objetivo). Él, para limitar la expresividad subjetiva de su estilo tardío, incrementó (en momentos claves y en mayor medida) el número y la profundidad de los pasajes que se sirven de una cruda polifonía¹⁵². Este incremento del contrapunto ocasiona que el horizonte de ese paisaje que resulta ser la textura de una obra tardobeethoveniana sea cada vez más volcánico y abrupto. Bien podría ser esta la razón de esa renovada fascinación ante los procedimientos contrapuntísticos que se materializan en sus obras desde aproximadamente 1815. “Hay algunos movimientos muy polifónicos aislados y en todas las obras tardías pasajes polifónicos, en mayor medida que en el temprano e intermedio, el estilo realmente clásico de Beethoven” (NaS, I, 1, 264).

¹⁵¹ Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. Cit. P. 121.

¹⁵² “El Beethoven tardío (...) se valió de la polifonía para compensar el hecho de que la tonalidad pierde su poder formativo y se vuelve rígida en las fórmulas” (GS 12, 60).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Para Adorno, dentro de ese ambiente dantesco y corroído que corresponde a estas piezas de la madurez de Beethoven, musicalmente, la objetividad estaría representada por la seriedad de esos “estratos rocosos más duros del paisaje polifónico” (NaS, I, 1, 192), volcánico (como a veces el propio Adorno describía a esta música) y fragmentario. La objetividad, la índole abstracta y lo «universal» del estilo tardío de Beethoven estaría simbolizado por esta creciente extensión e importancia de las texturas contrapuntísticas con la que están marcadas estas composiciones de su tercer período.

Además, este factor contrapuntístico de su última producción se ve aún más agudizado por la instrumentación seleccionada para la misma: El último Beethoven fue dejando atrás, cada vez más palpablemente, el mundo pianístico. Terminó fijando su vista e interés en el cuarteto de cuerda (un género instrumental que en la Viena de los años 80 del siglo XVIII se hizo contrapuntístico por excelencia). Conjunto en el que, gracias a la presencia de cuatro instrumentos físicamente diferentes, Beethoven pudo explorar definitivamente las regiones descubiertas en sus últimas sonatas para piano. En esos últimos cuartetos (Opp.127, 130, 131, 132 y 135), todas las características del último estilo de Beethoven vuelven a estar presentes; pero en cuanto a novedad impresionan más que sus piezas a piano.

Asimismo, esta compleja textura contrapuntística de la que hace gala Beethoven en su madurez se persona en su música, sobre todo, en forma de fugas y *fugatos*. Estas fugas y *fugatos* se despliegan desde sus últimas sonatas para terminar alcanzando su culminación y punto más álgido en su serie final de cuartetos: Concretamente, los grandes ejemplos de fugas y *fugatos* (aunque existen muchos más, pero de menor amplitud) que se pueden encontrar entre las páginas de las partituras del último Beethoven son: obviamente, la desmesurada, apocalíptica y hercúlea *grosse Fuge en Si b Mayor, Op. 133*, la *Fuga* del “*Et vitam venturi*” de la *Missa solemnis en Re Mayor, Op. 123*, el *Finale* de la *Sonata para piano n°29 en Si b Mayor «Hammerklavier», Op. 106*, el *Fugato* en el *Finale* de la *Sonata para piano n°28 en La Mayor, Op. 101*, la *Fuga* que contiene la conclusión de la *Sonata para piano n° 31 en La b Mayor, Op. 110* y la *Fuga* en el *Adagio* con que se inicia el *Cuarteto de cuerda n°14 en do menor, Op. 131*.

Como se puede observar fácilmente analizando tal lista de momentos de fugas en la obra tardobeethoveniana, una fuga contenida en un *Finale* no constituye un episodio aislado, sino más bien la expresión de esa obsesión contrapuntística que se mantuvo viva

226

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

226 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

226 / 451

en el último decenio de la vida de Beethoven. Pero ¿Qué es lo que le podría otorgar este hecho a su «mensaje»? ¿qué podría sacar este último Beethoven del género de la Fuga?

Este empleo de la Fuga le aporta al Beethoven tardío la capacidad de poder evitar la tensión y la impaciencia, pues (debido a la naturaleza intrínseca de la Fuga) el tema (sujeto) se va desmontando a lo largo de todas las voces, a diferencia de lo que sucedía en la forma sonata. Esto es posible gracias a la esencia de esta forma musical, que no es de naturaleza belicista y dinámica como sus formas sonatas, cuyo motor era la lucha entre dos temas. La Fuga, en cambio, (al ser «esencialmente monotemática») ya no aporta nada «nuevo», pues todo surge del tema en sí, del material. Esta característica le otorga a su música tardía un cariz diferente, resultado a su vez de una búsqueda e intereses nuevos.

Gracias a este empleo recurrente de una Fuga, Beethoven consigue además una síntesis experimental diferente a la que se asocia con la forma sonata. En definitiva, se podría decir que el compositor descubrió que la clave de la vida no debía cifrarse por entero en la lucha y la resistencia (esenciales para la forma sonata y su estilo intermedio), sino que, en una soledad cada vez mayor, comprendió la necesidad de la resignación, tal y como defienden A. Robertson y D. Stevens en su libro *Historia general de la música*¹⁵³.

Su obra tardía revelaría entonces un nuevo nivel de conciencia en el que revisó todo su anterior sistema de valores. Ya no lucharía contra el poder externo llamado «Destino» (tal y como había sucedido por ejemplo en la Sinfonía nº5), sino con el fin de conjugar los elementos que se hallan en conflicto dentro de sí mismo.

Así, las estructuras del contrapunto clásico se convirtieron paulatinamente (a través de las sonatas para piano y más contundentemente de los cuartetos de cuerda) en un medio para la realización de una nueva dialéctica intensamente dramatizada que pudiese sustituir a la de la forma sonata de la época heroica. Y así lo ve Swinkin¹⁵⁴ cuando destaca esa utilización del contrapunto fugal en los *Finale* de sus obras tardías, el cual termina impregnando el ADN de la pieza en cuestión, y mostrando la culminación de un proceso temático que ha estado en juego desde el comienzo de la obra. Esa resignación y paciencia aducida por Robertson y Stevens en el despliegue de una idea, se contempla

¹⁵³ Cfr. Robertson, A. y Stevens, D.: *Historia general de la música III. Del Clasicismo al S. XX*. Madrid: Ediciones Istmo, 1980. P. 136.

¹⁵⁴ Cfr. Swinkin, J.: "The Middle Style/Late Style Dialectic: Problematizing Adorno's Theory of Beethoven". *The Journal of Musicology*, Vol. 30, Issue 3, Regents of the University of California, 2013. P. 312 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

también en las palabras que Swinkin le dedica al último movimiento de la *Sonata para piano n.º28, Op. 101*:

“El desarrollo fugal está claramente integrado motivadamente con el resto del cuarto movimiento y de hecho con toda la pieza; esta está repleta con ejemplos del cuarto motivo en varios aspectos y niveles. De hecho, se podría decir que esta sección representa la apoteosis de este motivo, la culminación de un proceso temático que abarca toda la pieza, dado que trae el motivo a la superficie (incluso mientras que en algunos casos lo afirma por vía subcutánea) en casi todas las medidas - su persecución del motivo es implacable”¹⁵⁵.

Concretamente (y tal como se pudo ver en la anterior lista que se realizó sobre los momentos fugales más importantes dentro de sus piezas tardías), estas Fugas (estos momentos de ruda polifonía que señalan hacia lo objetivo) fueron emplazadas por Beethoven al final de sus movimientos, acción que se convirtió en una tendencia durante su estilo tardío: finalizar con un *Allegro fugado*. Esto demuestra que en este período creativo existía un interés por parte de él en desplazar el centro expresivo de la composición hacia el *Finale*. Así, este ya no se hallaría en los primeros movimientos (en forma sonata) y, más concretamente y como se indicó anteriormente, en sus secciones de Desarrollo y en la lucha que estas conllevaban, tal y como sí sucedía en su obra intermedia.

“Como otras obras de estilo tardío donde el último movimiento se centra en una fuga, tales como Op. 106 y la original versión de Op. 130, este tiene el peso al final. Se encuentra en contraste directo con el esquema tradicional, alto clásico, de cuatro movimientos, en el que el primer el movimiento es normalmente el centro de gravedad y los finales son «reuniones y rescates, reconciliaciones y matrimonios, alegrías y recompensas – todos de la parafernalia de última celebración de la totalidad en la comedia de modales [y] estilo de la sonata clásica»”¹⁵⁶.

Estas Fugas finales tardobeethovenianas son el más salvaje ejemplo de una energía centrífuga y entrópica que ha significado la sublimidad del cierre final. Esta es sublime por impulsar a todas las voces juntas, dando un efecto de reconciliación universal a través de un proceso de liquidación y descomposición de las distinciones y, por lo tanto, filosóficamente tuvieron que significar algo.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, P. 312.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, P. 312.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“Tales piezas de estilo tardío evidencian, al menos retrospectivamente, un telos dirigido hacia el final fugal. (...) Apenas un particular independiente, sin mediación, esta sección es un componente integral -de hecho, la culminación- de un proceso cíclicamente concebido (...)”¹⁵⁷.

Sin embargo, el contrapunto no puede describir completamente su obra tardía. Hacer eso sería optar por una mirada excesivamente reduccionista y unilateral. Estas Fugas o su peso contrapuntístico como exaltaciones de la objetividad solamente constituirían momentos puntuales en la génesis de estas obras. Adorno vio como un error la tradicional visión que basa, unilateralmente, tal estilo tardío en la seriedad objetivista que le otorgaban estos pasajes. De este modo, él vuelve a apuntalar su visión de una relación binomial irresoluble y cuya esencia «descansa» en la fricción, en contra de potenciar unilateralmente uno de los extremos (en este momento puntual, el extremo de lo objetivo). Esta circunstancia le serviría para volver a contemplar que Beethoven no se apartó del subjetivismo posicionándose en un objetivismo craso, ni que tampoco vislumbró el final de un contraste entre extremos en el que uno sucumbiría ante el otro, sino que se mantuvo en una especie de dialéctica negativa, por la que no llegaría a afirmarse una síntesis positiva, pues tal y como afirma el propio Adorno:

“Sería fundamentalmente incorrecto describir el estilo del último Beethoven de manera sumaria mediante polifonía, pero esta polifonía no es del todo dominante, sino que a los trozos polifónicos se oponen numerosas partes homofónicas, (...) monódicas” (NaS, I, 1, 264).

De ahí que “se pueda decir que el Beethoven tardío no se puede caracterizar por la objetividad de un estilo polifónico elaborado a fondo” (NaS, I, 1, 265), pues a Adorno esta no le parecía lo decisivo, sino algo que se mantenía dentro de los límites y que solamente surgía en ciertos momentos, manteniendo un carácter episódico y no uno que englobara completamente todo su estilo tardío (Cfr. NaS, I, 1, 225).

Pero, al mismo tiempo (y tal como se vio cuando se habló sobre el sujeto y la subjetividad en la madurez de Beethoven), “puede decirse también que tampoco se le puede caracterizar por el momento de la subjetividad en el sentido de expresión” (NaS, I, 1, 265). De ahí que lo que prime en este momento sea intentar entablar esa relación entre ambas, pero no manteniendo una correspondencia que busque culminar en la síntesis, sino

¹⁵⁷ *Ibid.* P. 312.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

una que alimente la polarización y la fricción, y que, por lo tanto, huya de la armonía estética.

“(…) en realidad es la división en extremos lo que existe: entre la polifonía y la monodia. Es una disociación del medio. En otras palabras: la extinción de la armonía [estética, no musical]. (...) En el estilo tardío la armonía se contrae” (NaS, I, 1, 225 y s.).

Su estilo tardío conlleva una polarización crasa entre los extremos, la cual culmina consecuentemente en un ataque crítico a la armonía estética, que, a su vez, recae sobre el núcleo del lenguaje musical de su anterior producción, en el que esa armonía se había visto como la identidad entre lo presupuesto (que ya no estaría mediado) y el resultado, que, al mismo tiempo, Adorno tradujo en la identidad entre el sujeto y el objeto. Tal identidad sedimentaba los presupuestos, pues siempre se esperaba el mismo efecto de lo particular, del material (tal y como sucede, por ejemplo, con la tonalidad, a la que el Beethoven heroico había universalizado y convertido en el todo, que era movido en función de su funcionalidad).

[En la obra intermedia] “El presupuesto elevado a resultado se sedimenta (...) se sabe de antemano (...) ya no es necesario que se pruebe. El proceso ha hecho tan sustancial el presupuesto que, como resultado, ya no necesita su confirmación. Pero con eso ella pierde su sustancialidad y se convierte en una convención abandonada y alienada de la música concreta” (NaS, I, 1, 226).

Ahora, en cambio, en su madurez, no es posible esa síntesis intermedia, sino una escisión y fractura entre los extremos. Beethoven sigue trabajando por medio de la armonía, pero esta posee ahora un carácter ilusorio. Tal y como dice el propio Adorno: “A la armonía en el último Beethoven le sucede lo mismo que a la religión en la sociedad burguesa: perdura, pero olvidada” (NaS, I, 1, 228). Como indica Chua interpretando este último fragmento, esta tonalidad ya no se mostraría como absoluta, sino contingente.

“Así como Dios ya no es absoluto en una sociedad secular, la tonalidad ya no es absoluta en una música post-revolucionaria. (...) esta ya no engrasa las leyes de movimiento autónomas para afirmar la tonalidad en su conjunto; más bien las modulaciones se convierten en contingentes”¹⁵⁸.

Chua se queja de que Adorno no dé ningún ejemplo práctico de esa contingencia de la tonalidad. En cambio, él se remite a la Coda del movimiento de variación en el *Cuarteto de cuerda en do# menor, Op. 131* para estudiar tal contingencia. Sobre ese instante musical, afirma que

¹⁵⁸ Chua, D. K. L.: “Believing in Beethoven”. *Music Analysis*, Vol. 19, No. 3 (Oct., 2000). P. 414.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“Las modulaciones parecen no llevar a ninguna parte: son acciones sin precedente ni consecuente, por lo que no pueden explicar ni afirmar la estructura tonal (véanse compases 22S77). Si la tonalidad ya no es absoluta, entonces no hay nada que mediar en el sistema hegeliano de Adorno. Los elementos individuales y la construcción de la tonalidad se dividen en extremos y son incapaces de conferir significado unos a otros. En vez de eso hay una yuxtaposición de monofonía y polifonía (...) con los elementos individuales (...)”¹⁵⁹.

Lo que quiere hacer ver es que en el Beethoven tardío ya no se da aquella síntesis intermedia, sino una yuxtaposición no mediada. Tal como dijo el propio Adorno sobre la apertura del cuarteto de cuerda Op. 135: "En el mismo lugar que una vez fue ocupado por la totalidad dinámica, ahora hay fragmentación" (NaS, I, 1, 199). Sin mediación no hay literalmente trabajo. El material se deja desatendido como fórmulas y clichés no desarrollados subjetivamente, sino que aparecen como la catástrofe y la ruina del Clasicismo.

III

Beethoven tardío y la relación entre el sujeto y el objeto: A pesar de haber dispuesto por separado cómo se comporta cada uno de los extremos del binomio estudiado en este momento, es relevante señalar la manera en la que Adorno entendía su representación conjunta en la música tardía de Beethoven. Este, además, es un tema crucial, pues se asiste a una relación que es primordial dentro del propio pensamiento del frankfurtiano, hasta el punto de que (tal y como señala Susan Buck-Morss) los personajes más admirados por Adorno fueron unos inconformistas, unos *outsiders* en su propia praxis: Freud, Trakl, Kafka, Schönberg, Benjamin¹⁶⁰, quienes a su vez lograron expresar mejor la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo. A todos estos que nombra Buck-Morss habría que sumarle la figura de Beethoven, quien en su fase tardía objetivó su inteligencia musical mediante la autorreflexión, pero no entendiéndola como una propiedad subjetiva del compositor. En el tercer Beethoven, como se ha visto, la subjetividad ni es hegemónica, ni desaparece. De ahí que de él Adorno hubiera podido decir que este era, a la vez, subjetivo y objetivo.

¹⁵⁹ *Ibid.* P. 414.

¹⁶⁰ *Cfr.* Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981. P. 181

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“(…) si se puede decir que el Beethoven tardío no debe caracterizarse por la objetividad de un estilo polifónico bien desarrollado, entonces también se puede decir que no puede caracterizarse por el momento de subjetividad en el sentido de la expresión” (NaS, I, 1, 265).

Para Adorno, el último Beethoven se caracterizaba al mismo tiempo tanto por lo objetivo como por lo subjetivo, siendo (tal y como él mismo dejó escrito) lo objetivo el paisaje resquebrajado y lo subjetivo la única luz que podía encenderlo (Cfr. NaS, I, 1, 183 y s.).

Así, para él, por un lado, el Beethoven tardío no llegó a eliminar la subjetividad. Al contrario, la mantuvo, pero logrando que esta abandonara su dominio y hegemonía. Aún le otorgaba un espacio y era necesaria para la ecuación. Esta no eliminación de la subjetividad se dio gracias al resquicio que Beethoven dejó abierto para que esta pudiese imprimir su huella¹⁶¹ y, de ese modo, actuar: esas súbitas grietas desde donde fluía un «yo» que ya no comandaba. Esas continuas grietas en el material musical de una pieza tardobeethoveniana es lo que permite que no se dé una renuncia o capitulación del sujeto ante la objetividad, ni tampoco un concepto de verdad como pura objetividad, como si únicamente tuviera voz la materia, sino que ambas estarían entramadas en una relación irresoluble¹⁶². Así, podría decirse que la primera característica de esta dialéctica (que se da como tal) es su negatividad; es decir, la imposibilidad de su consecución en una síntesis afirmativa del estilo, aquella que había llevado a cabo el Beethoven intermedio. El Beethoven tardío, en cambio, ya no produce la síntesis armónica, sino que desgarró los extremos con el fin de conservarlos para la eternidad.

“En la última década de Beethoven, la característica predominante de la realidad externa, al menos desde el punto de vista de Adorno, fue precisamente la irreconciliabilidad entre sujeto y objeto y, sobre todo, entre libertad individual y orden social”¹⁶³.

O como dejó escrito el propio Adorno en Filosofía de la nueva música, “en su fase tardía él mismo renunció a la unidad paradójica y dejó que la falta de conciliación desnuda y elocuente de estas dos categorías [sujeto-objeto] se manifestara como la verdad suprema de su música” (GS 12, 181).

¹⁶¹ Cuando Adorno en *Teoría Estética* para referirse a la forma utilizó la metáfora de la huella que la mano del hombre deja al pasar conviene tener presente que esa huella, aunque suponga una intención del sujeto y una parte de él, tiene la objetividad de su diferencia con el sujeto y con la propia mano: es una huella.

¹⁶² Cfr. Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. Cit. P. 123.

¹⁶³ Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. cit. P. 67.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Para Adorno, el Beethoven tardío ya no realizaba la síntesis armoniosa de esos extremos, sino que al contrario los separaba manteniéndolos en una tensión continua. Debido a esta falta de hegemonía y dominio desde uno de los bandos, una obra ya no podía ser concebida como una unidad de sentido, ni como un despliegue de la subjetividad, sino como una fuerza que confronta (el curso del mundo); es decir, como una alteridad absoluta frente al sujeto, al que le imponía su decurso.

Con esta acción, el Beethoven tardío revocó el ideal de armonía estética (no musical), de redondez, equilibrio y la identidad del sujeto compositivo con su lenguaje. Este ya no expresaba la síntesis ni la armonía entre lo universal y lo individual, sino que los reflejaba como extremos opuestos. Esto es así porque él ya no podía hablar en términos de una totalidad dinámica en desarrollo. Al contrario, ahora, durante su periodo tardío, Beethoven mantenía el carácter de proceso de la música gracias a la tensión que establecía entre elementos diametralmente opuestos que ya no consentían una conciliación entre sí, sino una fricción (tal y como sucede, por ejemplo, entre la polifonía y la monodía). Ahora, en su madurez, utilizó los extremos para localizar en la escisión y el fragmento un dique para la aporía del pensamiento totalizante.

Adorno para hacer más visible esta tesis de una pérdida de armonía y equilibrio en las obras tardías utilizó una metáfora. Él comparó la madurez de las obras tardías con la de las frutas, y llegó a la conclusión de que el punto de maduración entre ambas no era el mismo: la madurez de las obras tardías de los artistas importantes no equivalía a la de las frutas (redondas, jugosas, apetecibles...), sino que "En la historia del arte las obras tardías representan catástrofes" (NaS, I, 1, 184). Por lo general no son redondas, sino que están arrugadas, incluso agrietadas, suelen carecer de dulzura y ser tan ásperas y espinosas que se resisten a la mera degustación. Entonces, les falta toda aquella armonía que la estética clasicista acostumbra a demandar de la obra de arte, y muestran más las huellas de una historia que de un crecimiento (Cfr. NaS, I, 1, 180).

Este aspecto áspero y catastrófico es algo que le tocaba de cerca a Adorno. Este es también detectable en su propia obra, sobre todo en *Minima Moralia*, la que más se aproximó a su ideal de filosofía como teoría estetizada contraria a toda pretensión de totalidad y sistema. Un pensamiento con carácter fragmentario y aparentemente sin contextura teórica, tal y como dejó escrito en su conclusión: "Tendrían que crearse perspectivas en las que el mundo se altere, enajene, revele sus grietas y arrugas, necesitado y desfigurado tal y como aparece bajo la luz mesiánica" (GS 4, 283).

233

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

233 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

La obra tardía de Beethoven es una de esas perspectivas reveladora de grietas y arrugas que reivindicaba y demandaba el filósofo en esas palabras provenientes de *Minima Moralia*. Y esto lo consigue el compositor de Bonn gracias a presentar desgarradamente los extremos, no bajo el velo de la apariencia, sino de la confrontación. En este caso concreto que muestra la polarización entre la subjetividad y la objetividad, la confrontación ya no sería salvada por una síntesis final (tal y como sucedía en la homóloga relación vivenciada en su obra intermedia, la cual culminaba siendo subjetividad). Ahora, en cambio, en dicha relación desgarradora de extremos, la subjetividad debía ser la que iluminara a la objetividad, pero no en un sentido pasivo para la objetividad. La objetividad, la materia, no era pasivamente iluminada por la subjetividad (pues tal acción sería acorde a aquella subjetivización de lo objetivo propia del Beethoven intermedio, actitud por la que volvía a lo otro como lo mismo), sino que debía de resplandecer y encenderse por medio de aquella¹⁶⁴. Es por ello que, en sus obras tardías, el lenguaje de la música hable por sí mismo, y que fuese a través de las lagunas de ese mismo lenguaje desde donde únicamente pudiese hablar el sujeto compositivo. Este último (el sujeto en la obra tardía) solamente aparece para dejar su impronta, su huella marcada en la objetividad.

Esta inevitable relación de la forma con el proyecto del sujeto como productor debe llevar al análisis del problemático carácter objetivo de la forma. La objetividad de la forma encuentra su fundamento en la organización de los hechos que se manifiestan en el interior de una obra de arte. El sujeto al producir la forma estética imita la creación, pero esta no es de naturaleza *ex nihilo* (ni siquiera era así en el intermedio), sino una capacidad del procedimiento humano objetivado. Esta tarea adorniana y tardobeethoveniana no pretende limitar la forma a una simple estampación o impresión del sujeto, en el sentido de un reflejo sucedáneo de ese sujeto, tal como se vio en el Beethoven intermedio. La forma es objetiva porque tiene vida propia más allá del momento creador. Pero, a la vez, la forma en la obra de arte no es solo lo que lleva a su plenitud, a satisfacer las desideratas de la actividad subjetiva, sino que también es el producto de esa actividad subjetiva. Para Adorno, la forma es, pues, tanto el impulso creador como el resultado: la estructura resultante de dicho impulso. Con esta acción, el sujeto aparecería entonces únicamente como enigma. Existe un carácter de impropiedad en estas obras, ya que nada de lo que en ellas aparece es lo que simplemente aparenta ser.

¹⁶⁴ Cfr. Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. Cit. P. 123.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En todo momento, se estaría hablando entonces de la existencia de una polarización en esta obra tardía, a la que Adorno adjuntó su propia teoría filosófica, y que consiste en una retracción por parte del sujeto de su propia música y que dejaría a la apariencia a su suerte. Con ello, pretendía conseguir que esta hablara con la máxima elocuencia.

Tal actitud dialéctica es lo que orientaría a la música o a la filosofía hacia la «autenticidad», que no consistiría en una ausencia de subjetividad; es decir, en una exposición de pura objetividad. La verdad siempre requiere de la mediación subjetiva. Es por ello que en Adorno (y en sus análisis de esos artistas *outsiders* anteriormente citados, el Beethoven tardío inclusive) las relaciones binómicas entre superficie y profundidad, apariencia y verdad, sujeto y objeto, etcétera, tomen una dirección dialéctica y de tensión que no se llega a saltar. Pues cada extremo toma partido en el otro, cada polo está sujeto a un movimiento dialéctico que no debe ser superado.

Esto último es lo que complejiza aún más el tema: el que esa confrontación que se menciona no pueda culminar en algo positivo (tal y como había hecho el arte burgués, del cual, según Adorno, el Beethoven intermedio constituía un claro exponente). Esto se da en el Beethoven tardío adorniano, porque, según él, esa afirmación era revelada como simple apariencia, como falsedad. Así, este parece moverse bajo el paradigma del «todo es lo falso» de Adorno. En las obras heroico-patéticas de Beethoven, la antítesis dialéctica existente entre el sujeto y el objeto parecía estar resuelta; en cambio, en las tardías existe una vigorosa fuente de dicotomías. En cierto sentido, se puede hablar de seres dialécticos en suspensión. En él, el elemento subjetivo ya no se encuentra subsumido en el objetivo, ni el objetivo está ya justificado por el subjetivo. Entonces, esta relación dialéctica no sería ya un caso de que cada uno sea transformado en el otro, sino de que cada uno se encuentre confrontado directamente con el otro.

Esa falta de armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, y la ausencia de un dominio hegemónico del sujeto sobre la objetividad a favor, en realidad, de la impotencia de un sujeto frente a una objetividad que lo aplasta (es decir, la impotencia final del yo ante el ser), es el indicador de que el último Beethoven rompió con la apariencia en el arte y con ello, según Subotnik, dio lugar a un estilo más realista y congruente con la realidad externa.

“Desde el punto de vista de Adorno, al menos, la relación establecida de estos modos entre sujeto y objeto en el estilo del tercer período –para este autor el más realista de los estilos beethovenianos– fue la única verdaderamente congruente con la estructura de la realidad

235

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

235 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

235 / 451

externa. Así como ésta no permitió más la síntesis, el estilo tardío pudo abarcar sujeto y objeto sólo insistiendo en la exclusión mutua de sus respectivas presencias físicas, y presentándolos encerrados en un estancamiento como antinomias irreconciliables¹⁶⁵.

De este modo, para Adorno el realismo tardobeethoveniano procedería de la forma en la que este presentaba el proceso musical: a raíz de la ignición entre unos extremos que ya no soportaban ningún centro seguro, ni una armonía proveniente de la espontaneidad. Es decir, a partir de extremos entendidos en su sentido técnico más exacto: Por un lado, se colocaría lo universal concebido como la convención desnuda, la «objetividad polifónica», mientras que por el otro estaría la subjetividad como cesuras e interrupciones súbitas, como inesperados *crescendi* y *diminuendi*, como bruscas apariciones en la objetividad y no como configuración o dominio de la materia¹⁶⁶. Dicho de una forma más gráfica, la subjetividad aparecía en los momentos en los que la intensidad sonora alcanzaba un nivel casi nulo, cuando casi se confundía con el silencio, para luego, súbitamente, desencadenar un momento fulgurante que cortara la trama como con un cuchillo y que, a su vez, desapareciera tan bruscamente como había aparecido.

Como ya se ha dicho, sería la subjetividad lo único que podría iluminar todos esos extremos. Esta sería la que en un momento uniese por la fuerza a tales extremos, la que cargase a la compacta polifonía con sus tensiones, desintegrándola en el unísono, pero realizando tal acción al mismo tiempo que se evadía de la obra para dejar tras de sí el sonido desguarnecido, e instaurar la muletilla como un monumento a lo pasado en el que se incluía a ella misma petrificada.

Tales momentos de erupción de la subjetividad tardobeethoveniana se producían en las cesuras, que son interrupciones abruptas que caracterizan al último Beethoven. Las cesuras son las grietas y los momentos en los que la obra enmudece y vuelve hacia fuera su oquedad, para acto seguido añadir el siguiente fragmento, colocado ahí por una subjetividad en erupción y comprometida con lo antecedente. Esta situación es, además, acrecentada (o más bien subrayada) por la utilización repentina e independiente de *crescendi* y *diminuendi*, que pone en relieve ese momentáneo ejercicio intencional de la subjetividad, que es (como ya se ha dicho) el que ilumina, pero para acto seguido

¹⁶⁵ Subotnik, R. R.: "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition". Op. cit. P. 77.

¹⁶⁶ Cfr. Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. Cit. P. 122 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

desaparecer y abandonar la obra. Quedaría, entonces, únicamente como huella. Por lo tanto, esta no aparece para permanecer.

Donde Adorno llegó a detectar toda esta polarización entre la subjetividad y la objetividad fue especialmente en los últimos cuartetos de Beethoven. Estos se muestran más revolucionarios que sus últimas sonatas, las cuales funcionaron como laboratorio de pruebas para aquellos. En ellos, observó más profundamente esta dualidad en la que no se da una mediación entre los dos polos en juego, tal y como se había desarrollado en las composiciones de su estilo anterior. Ello gracias, en cierto sentido, a los múltiples usos de esos *crescendi* y *diminuendi* que pueblan sus partituras. Estos perturban el flujo y trabajo de la melodía tardobeethoveniana, que ya no puede concebirse a través de la idea de un desarrollo estéticamente armonioso. Ejemplo de ello son los sucesivos *crescendi* que aparecen en los compases iniciales del primer movimiento del *Cuarteto de cuerda nº13 en Sib Mayor, Op. 130* (cc. 1-4), “que aquí no brota tanto de la línea de la música como es insertado en ella, (...) y eso no conduce a un *forte*, sino que luego desaparece nuevamente en un *piano*, lo cual es por cierto un recurso artístico muy beethoveniano” (NaS, I, 1, 266). En esos compases iniciales, las frases comienzan en *piano* para ir creciendo dinámicamente en los compases pares y caer repentinamente de vuelta al *piano* como sigue, representando esa subjetividad que huye en el momento de hacer acto de presencia:



Figura 9. Extracto del comienzo del 1º mov. del *Cuarteto en Sib Mayor, Op. 130*¹⁶⁷

¹⁶⁷ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6*. [música impresa]: para cuarteto de cuerda. New York: Dover Publications, 1970. 1 partitura. P. 79.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

Otro ejemplo se podría encontrar también al comienzo del primer movimiento del *Cuarteto de cuerda nº14 en do# menor, Op. 131*, más concretamente los compases que van del primero al octavo, en los que ocurren esos *crescendi* que conducen a un *sforzando* que disminuye hasta un *piano* casi instantáneamente:



Figura 10. Extracto del comienzo del 1º mov. del *Cuarteto en do# menor, Op. 131*¹⁶⁸.

Adorno califica estos momentos “como si la mano del compositor se interfiriera con cierta fuerza en su composición” (NaS, I, 1, 267). Pero que se trate de instantes tan breves, de momentos tan instantáneos en los que la subjetividad desaparece de la misma forma en que había aparecido (es decir, súbitamente), le grababa a fuego la característica que le otorgaba profundidad a su último estilo, y «belleza» a sus últimos cuartetos: la rendición del artista y su negativa a sentarse en el trono hegemónico. De este modo, en la obra tardía sucedía todo lo contrario que había ocurrido en su época anterior, en la que su imagen se mostraba central para la consecución de la maestría. Y es precisamente en este sentido en el que el espíritu puede conciliarse con el mundo y consumarse en él. Esto da lugar al sentido de la debilidad del sujeto frente a la fuerza elemental que Adorno detectó en los trabajos maduros. Pero, paradójicamente, este sentido de debilidad es una manifestación de la mayor potencia y maestría lograda por el artista. Es un derrumbe de la liminalidad y la radical deconstrucción de su trabajo anterior. La representación ilusoria del mundo como armonía (la reconciliación de mundo y espíritu) es reemplazada por una visión dominada por la ausencia de reconciliación y el dolor de esta falta. En estas piezas hay armonía, pero como algo ilusorio. Esta ya no aparece como ese dinámico todo encaminado a un *telos* concreto que dominaba en su estilo intermedio.

Otro elemento en el que se detecta esta dualidad tan esencial a la obra tardía de Beethoven, es en el hecho de que incluso la Fuga en sí (anteriormente dictaminada como

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 119.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

el momento objetivo) sigue el esquema de la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo. Esto se puede observar, por ejemplo, en el *Cuarteto de cuerda n°14 do# menor, Op. 131*. En el primer movimiento de esta pieza, la exposición fugal linda, por un lado, con lo mecánico al emplear un sujeto y su contrasujeto en intervalos de cuatro compases regulares. Pero, por el otro, esta Fuga debe ser tocada directamente de forma afectiva y subjetiva («*Molto espressivo*», tal y como viene requerido en la propia partitura), lo que contrarresta su faceta esquemática y objetiva: los contrapuntos de la Exposición no son voces independientes. Ninguna de sus voces posee su propia identidad, sino que cada una de ellas está compuesta por retales de motivos que no sirven a otro propósito que a acentuar la cualidad expresiva del tema cromático. El factor decisivo es el efecto efímero del cromatismo, no la continuidad de la voz principal. Entonces (y hablando más adornadamente), las lagunas entre las distintas voces producen la desazón de un paisaje rocoso y volcánico, factor que se logra por una fragmentariedad que es insignia de un objeto no domeñado por el sujeto, pero del que necesita su acción para poder ser iluminado gracias a su expresividad. Una expresividad que no intente hacer suyo lo objetivo. De este modo, aquel mecanismo fugal y la expresividad motívica no están sublimados en un estilo único, sino dejados en contraposición entre sí, como si se tratara de atributos distintos, no alcanzando una síntesis afirmativa entre los opuestos, sino en una continua *dynamis*. Por un lado, el contrapunto es objetivo porque representa la particularidad material no comprometida por la esquematización de la convención clásica. Pero, por el otro, este, a su vez, es subjetivo en virtud de la libertad de la convención. La contrapartida a esta ambigüedad es una similar separación en la estimación por parte de Adorno del estilo clásico como un todo, que es a la vez lo mejor y peor que le ha sucedido a la música occidental.

3. Resumen.

Lo que concierne a este capítulo es, en todo momento, la reformulación de la relación existente entre el sujeto y el objeto (segunda clave específica de lectura) en las distintas etapas compositivas de Beethoven, además de la naturaleza del nexo material que surge entre ellos. Consecuentemente, el capítulo se ha dividido en dos grandes bloques, un primero concerniente a la obra intermedia y un segundo y último dedicado a la figura tardía del compositor.

239

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

239 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

239 / 451

En cada uno de estos grandes bloques, se ha puesto el ojo crítico sobre ciertos momentos de la forma sonata que, por sus características, son especialmente propicios para el estudio y análisis de tales asuntos: La construcción temática y la sección de Desarrollo. Estos dos instantes de una forma sonata son favorables para la expresión subjetiva, de ahí la importancia de estudiar la técnica compositiva empleada en ellos para poder dilucidar el carácter buscado por Beethoven en sus distintos estilos. La manera en que empleó tales recursos musicales son contrarios, al igual que los resultados teórico-filosóficos que alcanzó.

Por un lado, la manera compositiva del Beethoven intermedio dio lugar a una exposición análoga a la dinámica y al discurso de la subjetividad perteneciente al pensamiento hegeliano. Esto lo logró a través de la naturaleza de los temas que compuso durante este periodo (simples células que por su indefinición eran proclives a la elaboración y a ser puestos en movimiento por el quehacer del sujeto, dando lugar a un complejo laberinto de ideas) y de la sección de Desarrollo (que sufriría una redefinición y reestructuración sería que la inclinaría hacia la idea de proceso, *dynamis*, reflexión y lucha, factores que se encarnan, sobre todo, en el dinamismo modulador que poseen). Estas acciones se tradujeron en la imagen de un sujeto capaz de desarrollar y organizar la totalidad del trabajo musical, venciendo la contradicción entre identidad y no identidad, o sea, entre la subjetividad y la forma (objetividad). En esto consistiría precisamente lo que Adorno denominó el giro copernicano de Beethoven, que estribaría en la primacía de la actuación del sujeto ante la forma, pero con la finalidad de regenerarla con su actuación. Surge la poderosa mano del compositor que, por medio de su trabajo, es capaz de darle vueltas alternativas a los temas, dándole forma al objeto para aumentar así sus capacidades. Por tanto, para Adorno, este se estaría moviendo a través de una lógica netamente hegeliana en la que ambos polos del binomio, sujeto y objeto, se constituirían dialécticamente, holística y expresivamente en una síntesis armónica y positiva.

Por otro lado, en la obra del Beethoven tardío se activó un factor crítico que encendió la sospecha ante la unidad afirmativa y plena entre la subjetividad y la objetividad ocurrida en su anterior propuesta musical. Ahora iría en contra de aquella razón dominadora propia del idealismo. Este cambio de actitud lo llevó a efecto a partir de varios aspectos musicales como la presentación de lo material y convencional desnudamente; es decir, sin elaboración subjetiva, además de la introducción continua de interrupciones y cesuras que rompen la forma y la apariencia de plenitud tan propia de su anterior producción, y, por último, el retorno a la «objetividad» polifónica. Lo que el

240

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

240 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

240 / 451

Beethoven tardío estaría buscando con tales acciones sería la huida de la idea de una subjetividad lugarteniente y alienante (y, en última instancia, también alienada), pero no pretendiendo que aquella desapareciera. Esta aún tenía un papel crucial en el resultado, pero no como poseedora del material, sino como luz que ilumina desde las grietas, que ya no estarían ocultas tras el velo de la apariencia. Las continuas grietas en el material musical de una pieza tardobeethoveniana es lo que permite que no se dé una renuncia o capitulación del sujeto ante la objetividad, ni tampoco un concepto de verdad como pura objetividad, como si únicamente tuviera voz la materia, sino que ambas estarían entramadas en una relación irresoluble. Así, el último Beethoven estaría caracterizado, al mismo tiempo, tanto por lo objetivo como por lo subjetivo. Ya ninguno de esos dos pesos de la balanza podría ser superado ni subsumido por el otro al estilo hegeliano. Entonces, la primera característica de esta dialéctica tardía sería su negatividad; es decir, la imposibilidad de su consecución en una síntesis afirmativa del estilo. Aquella que había llevado a cabo el Beethoven intermedio, y que ahora no era sino una ilusión metafísica e ideología. El tardío ya no produciría la síntesis armónica, sino que desgarraría los extremos con el fin de conservarlos para la eternidad. Este se muestra a la vez subjetivo y objetivo, pero sin la existencia de mediación. El objeto se delimita mediante el sujeto y el sujeto se construye mediante sus relaciones objetivas y tan pronto como el sujeto y el objeto son fijados sin estas mediaciones, estos se convierten en ideología.

“Esto es específico de Beethoven (...) [el compositor] ha de tratar los campos «confirmados» de tal modo que pierdan el momento de lo exterior, de lo convencional, de lo reificado, de lo ajeno al sujeto (...), sin perder su objetividad, de tal manera que esta sea regenerada a partir del sujeto (giro copernicano de Beethoven)” (NaS, I, 1, 99).

Lo que vio Adorno en la música del Beethoven tardío fue su propia dialéctica negativa fluyendo desde los márgenes de una relación entre el sujeto y el objeto. Vio en ella la más pura expresión de la relación dialéctica entre esos dos extremos (sujeto y objeto) tan centrales en toda constelación establecida desde su propio sistema filosófico. Y es que todas las pesquisas y orientaciones que Adorno determinó en esa música concuerdan con uno de los principales objetivos de su propio trabajo filosófico y crítico: el camino que la tradición racional había recorrido y el cual le permitía al sujeto posicionarse sobre el objeto. Él siempre se marcó o quiso esclarecer que, durante el auge de dicha tradición racional, la tendencia prevalente en la reflexión epistemológica había sido una reducción, cada vez mayor, de la importancia de la objetividad en el proceso de

241

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

241 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

241 / 451

construcción del sujeto. Esta tendencia necesitaba ser revertida, y Adorno fue uno de los filósofos que aportó luz sobre el tema, siendo Beethoven una de las figuras de las que se hizo acompañar a lo largo de ese paisaje volcánico. El último Beethoven, así, jugó idéntico papel que Virgilio en la *Divina comedia*: Guio a Adorno a través de esos paisajes apocalípticos, mostrándole los distintos infiernos de los pecadores de la subjetividad.

242

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

242 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

242 / 451

Capítulo V. Desarrollo. El binomio Parte/Todo.

1. La hegemonía del Todo en el Beethoven intermedio.

“La voluntad, la energía que en Beethoven
pone en movimiento la forma,
es siempre el todo,
el espíritu del mundo hegeliano.”
Th. Adorno (NaS, I, 1, 31)

Esta relación entre sujeto/objeto vista desde la perspectiva beethoveniana debe ser explicada desde la musicología de Adorno en términos de la relación existente entre la parte y el todo. Bajo estos términos, Beethoven se volvió a mostrar como un autor preocupado por los mismos problemas que asaltaban la vivaz mente de Adorno, pues esta conjunción que toca estudiar ahora entre la unidad global (la totalidad) y la diversidad múltiple es una cuestión que se repite a lo largo de los análisis del frankfurtiano.

En primer lugar, debe ser señalado el significado que tiene el binomio todo/parte en Adorno, y determinar de qué manera se acercó a dicha conjunción. Todo ello habría que realizarlo al mismo tiempo que se señala la también prioridad de esta en Beethoven, quien dependiendo de la época entendía la totalidad de una forma diferente.

En segundo lugar, se atenderá a la diferencia entre los estilos en Beethoven, para atender al lugar que ocupa en ellos la relación todo/parte. En este sentido, es fundamental el dirigirse hacia las diferenciadas concepciones de la razón que se vislumbran desde cada uno de los distintos estilos beethovenianos. Esto es así porque lo que genera precisamente ese posicionamiento ante el presente binomio a estudiar es la concepción de la racionalidad, que va a ser contrapuesta en cada uno de los estilos diferenciados de Beethoven.

Así, por un lado, se presenta al Beethoven intermedio como hijo de la Ilustración, cuyo principio de identidad instalado en el corazón mismo de su razón es, según Adorno, al mismo tiempo tanto su fuerza coercitiva como lo que impide que el pensamiento caiga en el libertinaje. Una vez más, para realizar tal tarea habría que echar mano de la interpretación que el frankfurtiano hizo de la filosofía de Hegel, y de la analogía de esta con la música del maestro de Bonn. En ambos, el optar por una razón entendida dentro de los parámetros afirmativos que tomaron (además de la inclinación hacia la opción del sistema), recorta las dimensiones particulares de la experiencia y condena la negatividad

243

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

243 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

243 / 451

Desde esta investigación, se quiere hacer ver que, frente a esa concepción positiva de la Razón que poseyó el Beethoven intermedio (y Hegel), el tardío toma un posicionamiento contrapuesto, que es el producto de la mentalidad de un compositor que ha sido tocado por la mano de muerte. A su vez, también se pretende buscar una filiación entre la concepción crítica de la racionalidad positiva que tuvo lugar en el último Beethoven y la crítica racional que requirió y persiguió el propio Adorno. Para sostener la existencia de tal filiación, hay un aspecto que se distingue de los demás por su importancia: el alejamiento que ofrecen ambos autores respecto al destierro o abolición de la Razón. Los dos mantuvieron que dicha superación de la Razón tenía que partir de ella misma. Así, con el Beethoven tardío y Adorno, la Razón nunca fue dejada en la cuneta de los márgenes filosóficos, sino entendida desde otra perspectiva. Por ello, puede llegar a ser estimulante el estudio de la razón adorniana desde una perspectiva beethoveniana y viceversa, pues ambos concibieron que tanto la filosofía (en el caso de Adorno) como la música (en el caso de Beethoven), incluso aquellas que tendían a la libertad (es decir, la filosofía de Hegel y la música del Beethoven intermedio), llevaban en sí misma la coerción mediante la cual la sociedad prolongaba su existencia opresiva. Es debido a ese carácter opresivo, que ambos buscaran una manera contrapuesta a aquella, y que realizaran una crítica a la racionalidad desde un planteamiento radicalmente negativo.

Los siguientes apartados tratan de todo esto, pero visto desde la perspectiva beethoveniana; es decir, de esa respuesta a la racionalidad intermedia que significó el quehacer tardío. Los siguientes apartados se centran en el binomio entre el todo y la parte, pero en realidad lo que está en juego y se pone en práctica son los distintos conceptos de Racionalidad que subyacen en cada uno de los estilos de Beethoven, empezando por el intermedio.

1.1. La forma sonata

El Estilo musical Clásico, como norma excesivamente general, se caracteriza por poseer un lenguaje «universal» y accesible, de ahí que sus compositores sigan la máxima de no realizar una demostración evidente del dominio de la técnica y de la complejidad del lenguaje musical, en un intento de que estas discurran con «naturalidad». Por ello y en principio, el aspecto exterior de su música siempre es de simplicidad, aunque frecuentemente esa simplicidad sea en realidad engañosa, pues sus composiciones pueden

244

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

244 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

244 / 451

ser extremadamente sofisticadas. Tal «simpleza» seguiría la mentalidad, el *Zeitgeist* de la época al ir dirigida a que cualquier oyente pudiera sentirse atraído hacia este estilo, y que no fuera solamente el docto quien se acercara a él¹⁶⁹.

Esta distinción entre dos tipos de aficionados con un perfil e intereses distintos es de máxima importancia para la música del período. Por un lado, estaban los «conocedores», que poseían conocimientos sólidos de teoría musical y podían apreciar el trabajo temático y contrapuntístico; y, por el otro, los «amantes» de la música, que se guiaban por un gusto menos intelectual y más hedonista y que (aunque muchos de ellos también tocaran el piano) no conocían a fondo en qué consistía la técnica de la composición. Los compositores del Clasicismo se dirigían a ambos oyentes en un alarde de conjunción entre lo popular y la máxima exigencia artística¹⁷⁰.

Este ideal marcó la música de los clásicos vieneses. Sin embargo, estos también compusieron obras con un carácter más personal y reservado. En tales piezas, ese aludido equilibrio no siempre se puede encontrar. Un claro ejemplo de estas piezas menos «arquitectónicas» y más duras para la aceptación por parte de ciertos sectores del público lo constituyen las obras tardías de Beethoven, que fueron escritas en un cierto aislamiento, pues (aunque el mundo musical lo consideraba el más grande compositor vivo) fueron «comprendidas» por pocos de sus contemporáneos, tal y como ya se introdujo anteriormente.

Precisamente, esta distinción a la hora de entender el componente arquitectónico constituye otro de los factores desde donde el último Beethoven levantó su crítica hacia su anterior producción, y arremetió contra todo aquel énfasis en una claridad arquitectónica y «simpleza» en las formas que el Beethoven intermedio (mostrándose fiel a la manera de pensar y actuar de su época) había hecho suya. Y es que el siglo XVIII se

¹⁶⁹ Un ejemplo de este empuje lo representaría, clara y tempranamente, C. P. E. Bach al titular seis de sus colecciones de Clavier-Sonaten "für Kenner und Liebhaber" (para conocedores y amantes (de la Música)), las Wq. 55-59 y la Wq. 61.

¹⁷⁰ Un ejemplo textual que deja patente tal pensamiento lo constituye el siguiente pasaje de una carta de diciembre de 1782 que W. A. Mozart le dirigió a su padre. En ella el compositor expresa de manera muy clara su punto de vista sobre este aspecto: "Estos conciertos [KV413, 414 y 415] constituyen un feliz término medio entre lo que es demasiado fácil y lo que es demasiado difícil; tienen una gran brillantez y resultan gratos al oído, además de ser naturales, sin ser por ello insulsos. Aquí y allí se encuentran pasajes en los que solo los entendidos pueden hallar satisfacción, pero están escritos de tal manera que tampoco pueden dejar de gustar a los menos expertos, aunque no sepan por qué". Mozart, W. A.: *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. (1679- 1791). New York: Hurd & Houghton, 1866. P. 167.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

caracterizó por un espíritu racional, además de por la creencia general en que la razón podía resolver cualquier problema. De este modo, los filósofos e intelectuales se afanaron en buscar respuestas racionales a las dificultades que se les presentaban en política, religión, vida social y estética, mediante una actitud preponderantemente ilustrada. Según esa visión ilustrada, toda pregunta podía llegar a ser contestada por una combinación de conocimiento y razón. Este clima intelectual, la Ilustración, constituyó uno de los principales motores del cambio de época. Todo este caldo de cultivo centrado en la razón dio como resultado que la primera mitad del siglo XVIII fuera testigo de transformaciones capitales en la filosofía: el racionalismo y los ideales humanistas comenzaron a imponerse, al tiempo que el misticismo y la superstición cedieron terreno ayudados por uno de los objetivos de esa Ilustración: hacer llegar la cultura a los hombres y mujeres corrientes.

Obviamente, el plano artístico, y la música dentro de él, también tomó partido en este juego y no permaneció impermeable a lo que acaecía a su alrededor. “Desde el comienzo de la era burguesa, toda gran música ha gustado de fingir que la unidad se ha logrado sin fisuras y de justificar la legalidad convencional universal a partir de su propia individuación” (GS 12, 45). Concretamente, este aumento de la idea de lo arquitectónico tuvo como resultado en el campo musical que el concepto de forma obtuviese un incremento en su importancia¹⁷¹.

Otra señal de tal hecho es que las pesquisas sobre tal término fueron aumentando hasta convertirse, a lo largo del siglo XIX, en un tema habitual en las discusiones sobre teoría musical. Estas investigaciones y experimentaciones en torno a la forma musical llegaron a la cúspide con una que surgió en medio de todo este ambiente tan aparentemente «apolíneo»: la forma sonata, la forma de mayor peso durante y a partir del Clasicismo hasta bien entrado el siglo XX.

¹⁷¹ Este término se convirtió en la tónica contemporánea, y bajo esta comprensión se puede leer, por ejemplo, en la estética que recorre la obra de Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, aunque él no lo aplicara particular y únicamente a la música: “En una obra de arte verdaderamente bella, todo debe hacerlo la forma, y nada el contenido. Pues sólo por la forma se actúa sobre el hombre íntegro, por el contenido, en cambio, sólo sobre potencias particulares. El contenido, por muy sublime y amplio que sea, opera sobre el espíritu siempre de manera restrictiva y sólo de la forma hay que esperar la verdadera libertad estética. En esto consiste, en consecuencia, el verdadero secreto del maestro en un arte, *en que aniquila la materia por la forma*; y cuanto más soberbia, más pasmosa, más seductora sea la materia por sí misma; cuanto más espontáneamente avance con su efecto, o cuanto más inclinado esté el contemplador a comprometerse de manera inmediata con ella, tanto más grande será el triunfo del arte capaz de contener a aquél y de afirmar su imperio sobre la materia”. Schiller, F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. P. 133.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Este término de forma musical es central a la hora de trabajar y analizar el binomio entre parte/todo que surge en la labor compositiva de todo compositor, pero aún toma mayor fuerza dentro del idioma empleado por Beethoven, cuyas formas musicales fueron descritas por Adorno como “un todo integral, en el que cada momento singular se define por su función en el todo, solo en la medida en que estos momentos singulares se contradicen y superan en el todo” (NaS, I, 1, 35). Y dentro de su trabajo, donde es más patente este hecho es en su comprensión de la forma sonata.

Todos esos factores epocales empujaron a la creación de unos esquemas formales capaces de servir de modelo a las composiciones, y que guiaran la consideración arquitectónica de la obra. De este modo, el concepto de forma, y más concretamente el de forma sonata, se erigió como el principal fundamento de una obra musical instrumental. Con él, la intención fue buscar un esquema arquitectónico reconocible que no convirtiera a los distintos fragmentos en impresiones fugaces e inconexas; es decir, impedir que algo se escapase del sistema racional. Un esquema en el que la totalidad de la obra, la forma en su conjunto, fuese lo que le diera al material su vitalidad y significado. Es por ello que su trasfondo invisible pudiera ser representado por la racionalidad y el control¹⁷², y que, consecuentemente, fuese posible reducir la esencia de la forma sonata a una imagen de la Ilustración: la libertad ordenada.

Dentro ya de esta forma sonata, este espíritu epocal empeñado en un afán ordenado dio a luz a una característica que se tornó esencial para ella: la hegemonía de la estructura y del todo. Esta hegemonía y énfasis hizo de la forma sonata una forma cerrada, en la que lo estático y lo arquitectónico primaba sobre el carácter dinámico. Esa era la esencia de esta nueva forma musical. Y así la consideró también el propio Adorno, al contemplarla como el paradigma de la unidad y de la forma cerrada. De este modo, vio cómo todo aquel dinamismo localizado en la sección de Desarrollo sería cerrado y estatizado posteriormente en la siguiente sección (la Reexposición). De este modo, Adorno detectó cómo se creaba, en tal entendimiento de las formas sonatas, una dialéctica entre lo dinámico y lo estático que se convertiría, justamente, en su esencia interna. Pues esta se construye desarrollando una *dynamis* que se orienta hacia un fin concreto, hacia

¹⁷²En la forma sonata se halla implícita una enseñanza y un trasfondo ético que rige la acción, una lección de severidad y de seriedad moral, además, de una fe en la razón constructiva, en la coherencia del discurso y en el valor del propio trabajo artesanal. Todo esto le trajo a la música un nuevo modo de contemplarse a sí misma, una visión donde predominaba la claridad, el orden y el racionalismo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

una síntesis conclusiva y afirmativa que, finalmente, cierra y concluye todo aquel dinamismo que la había puesto en movimiento.

Adorno, para analizar este paso dado por la forma sonata clásica en dirección hacia el énfasis y predominio de una estructura cerrada, comparó esta última (desenvuelta a través de una estructura circular de Exposición, Desarrollo y Reexposición) con las formas preclásicas del rondó y la suite barrocas (que juegan con la alternancia y el contraste entre sus distintas partes: estrofa y estribillo). Con esta comparativa, el filósofo logró indicar y localizar como central diferencia entre ambas que la forma sonata, a pesar de todo su dinamismo, era en realidad una forma cerrada: “El movimiento de sonata clásico vienés era una forma dinámica pero cerrada, y precaria su unidad; el rondó, con la naturaleza intencional de la alternancia de estribillo y estrofas, es decididamente abierto” (GS 7, 328).

Esta correlación entre abierto y cerrado, la vio como algo necesario en la forma sonata, y él mismo la llegó a señalar de la siguiente forma en su monografía de Beethoven: “tema abierto – forma cerrada (sonata)” (NaS, I, 1, 107). En este pequeño y brevísimo esquema que realizó Adorno, ya se pueden vislumbrar ciertas ideas que mantenía en torno a esta forma musical: Por un lado, se ve que el filósofo relaciona aquella indefinición y fragmentariedad del material temático (de las que se habló en el anterior capítulo) con la *dynamis* de la forma sonata (a la cual posibilita). Y, por otro lado, además, en él se observa también la necesidad de que esa forma dinámica se estaticice y se cierre para llegar a un *telos* y equilibrio final que sería la representación misma de la estabilización que surge de la tensión entre lo universal y lo singular que, en el caso de la forma sonata, se establece entre su estructura altamente organizada y arquitectónica y el impulso dinamizador de su discurso narrativo, el cual impide que aquella se solidifique.

No sorprende toda esta fijación del filósofo en el estudio y análisis de la forma sonata, una forma que es dinámica pero cerrada al mismo tiempo, ya que precisamente la dialéctica entre lo estático y lo dinámico fue uno de los temas centrales para él, tanto en el terreno filosófico como en el estético y musical. Esa importancia dentro de su pensamiento es la razón de por qué este le dedicara tantas palabras y páginas a tal temática. Un ejemplo de ello sería las que pronunció en *Teoría Estética*, donde la trata como una variación de la dialéctica entre lo universal y lo individual:

“Tanto el pensamiento como el arte se hicieron dinámicos. Tan pronto como se generaliza universalmente, el arte nominalista aprovecha la oportunidad de objetivarse solo para volverse inmanente, en el carácter de proceso de cada obra. Sin embargo, la objetivación

248

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

248 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

248 / 451

dinámica, la determinación de la obra de arte como ser en sí mismo, implica un momento estático. En la construcción, la dinámica se convierte completamente en estática: la estructura construida se mantiene. Esto lleva el progreso del nominalismo a chocar con su propio techo” (GS 7, 330).

En *Dialéctica Negativa*, volvió a abordar este punto de la problemática de una polaridad entre estático y dinámico:

“El Sistematismo está tan arraigado en la conciencia moderna, que incluso los esfuerzos antisistemáticos de Husserl, que aparecieron bajo el nombre de ontología, de la que luego se bifurcó la ontología fundamental, irresistible, para pagar el costo de su formalización en un sistema. De tal manera enredados, las naturaleza estática y dinámica del sistema están continuamente en disputa. En caso de ser en realidad el sistema cerrado, sin acondicionar fuera de su jurisdicción, por más dinámicamente que se lo conciba, el sistema a medida que se hace, en cuanto infinitud positivo, finito, estática. Que se soporta a sí mismo tal y como Hegel elogió el suyo, lo paraliza. Aproximadamente hablando, los sistemas cerrados tienen que ser terminados. Rarezas como la habitualmente retraída a Hegel de que la historia del mundo se completó en el estado prusiano, no son ni meras aberraciones con un propósito ideológico ni irrelevantes en relación con el todo. La unidad reivindicada de sistema y dinámica se descompone en la necesaria contradicción. Esto, al negar el concepto de espíritu y sus asegurados como una teoría de que fuera siempre hay todavía algo, tiene la tendencia a desmentir al sistema, su producto. No sería infructuoso tratar la historia de la filosofía moderna desde el punto de vista del antagonismo de la estática y la dinámica en el sistema. Lo hegeliano no era en sí mismo un verdadero devenir, sino que implícitamente ya se pensaba en cada determinación singular. Tal seguridad lo condena a la falsedad. Inconscientemente, por así decirlo, la conciencia debe hundirse en los fenómenos a los que se refiere. Esto, por supuesto, cambió la calidad de la dialéctica. La unanimidad sistemática se desmoronaría” (GS 6, 37 y s.).

Desde el plano musical, el compositor que dibujó más marcadamente en sus formas sonatas esta naturaleza dinámica que se dirige a un *telos* (es decir, que se adentró más profundamente en ese juego entre lo dinámico y lo estático) fue Beethoven. Este fue el mayor compositor de la forma de sonata, que, a su vez y como se acaba de ver, puede ser considerada como la más prominente e históricamente poderosa de todas las formas que se han dado en la historia de la música. Por lo tanto, la confrontación con Beethoven, como examen de la sonata, es al mismo tiempo la evaluación crítica de un principio musical-histórico, porque, según Adorno, “la [forma] sonata es el sistema como música” (NaS I, 1, 231).

Sin embargo, y a pesar de esta preeminencia de Beethoven, él no partió de cero. Esa concepción dialéctica de la forma sonata que enarbola el compositor no fue un

249

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

249 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

249 / 451

invento suyo *ex nihilo*. Tal dialéctica ya se encontraba esbozada en la enunciación realizada por Haydn y Mozart. En ellos, la multiplicidad ya se nivelaba en la unidad, pero sin dejar de divergir de ella, mientras que la forma seguía estando abstractamente encasquetada en lo múltiple. Sin embargo, y a pesar de tal herencia, sí es verdad que fue Beethoven quien llevó todo esto más allá en lo que, según Adorno, marcó su distinción respecto de los otros dos clásicos: la generación de la unidad total mediante la dinamización, en la que los elementos singulares no estarían alineados en una sucesión discreta, sino que pasarían a ser una unidad racional por medio de un proceso ininterrumpido producido por ellos mismo.

Esta distinción entre la producción de los grandes clásicos vieneses deja patente que hay que mantenerse crítico hacia una excesiva universalización de los términos a la hora de comprender y analizar una forma sonata concreta. Tal distinción en la práctica compositiva de los tres grandes clásicos indica que la forma sonata no debe tomarse como un modelo específico y homogéneo. Esa ha sido la manera en la que tradicionalmente se ha entendido a la forma sonata, llegándola a catalogar incluso como “la más importante y perfecta entre las formas tradicionales”¹⁷³ y “una de las formas más logradas, estables y de mayor perdurabilidad en el historial sonoro de Occidente”¹⁷⁴. Todos ellos siguiendo unos criterios totalizadores que se alejan de la realidad. En cambio, mantener una visión crítica referente a ella (a una forma sonata entendida excesivamente homogénea) pondría sobre aviso acerca de esa manía de priorizar el todo. Esa prioridad del todo que se enuncia no tiene que caer en una visión reductiva y banal que priorice un modelo obligatorio y que no distinga entre las distintas soluciones aportadas por Beethoven, Haydn y Mozart, entre muchos otros.

Entender la forma sonata de la manera en que es formulada en los tratados musicales es captarla reductivamente y a través de un modelo que no le otorga justicia a esta forma musical. Esa típica definición de libro de texto por la que la forma sonata es contemplada como una pieza de música de cámara para uno o dos instrumentos, en la que su estructura formal es originada por el conflicto entre dos temas principales, su desarrollo y la reexposición de los mismos, es una forma de comprenderla a posteriori. Esta es una descripción que tiene su origen en el siglo XIX bajo la pluma de A. B. Marx y que, por

¹⁷³ Bas, J.: *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires. Ricordi. 1975. P. 264.

¹⁷⁴ Valls Gorina, M.: *Para entender la música*. Madrid. Alianza. 2003. P. 83.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Lo tanto, no fue contemplada por ninguno de los tres grandes clásicos como una obligación. Por ello, mantener tal concepción de la forma sonata como una estructura circular y simétrica de Exposición, Desarrollo y Reexposición limitaría las conclusiones y el trabajo que tiene tras de sí la música. Trabajar desde tal plano sería tratar la composición de una sonata como si fuera el trabajo de un constructor que utiliza un plan arquitectónico estándar para levantar una casa prefabricada. Es más, tal y como indica Adorno, ninguna «gran» obra es completamente fiel a lo que se podría esperar de ella. Esta misma idea la ejemplifica en la figura de J. S. Bach y su relación con la técnica de la fuga:

“A arte ya no se le otorga nada general en tipos, y los tipos más viejos son arrastrados por el vórtice. (...) Nunca ha habido una obra de arte que haya cumplido plenamente con su género. Bach, de quien se han tomado las reglas escolares de la fuga, no escribió ningún interludio según el patrón de secuenciación en el doble contrapunto, y la compulsión a desviarse del patrón mecánico se incorporó finalmente a las reglas del Conservatorio” (GS 7, 297).

En realidad (y volviendo a una multivalente concepción de la forma sonata), este gusto por una estructura cerrada y simétrica en la que el emplazamiento de la máxima tensión se localice en el centro de la pieza, y que insista en una resolución completa y prolongada, a la vez que en una tonalidad articulada y sistematizada, produjo una gran variedad de formas, todas ellas con el mismo derecho a llamarse «forma sonata»¹⁷⁵. De este modo y siguiendo las tesis planteadas hasta el momento, entonces no sería correcto describir (y mucho menos de un modo excesivamente abstracto) a la forma sonata. Si se hiciera eso se correría el riesgo de malinterpretar cómo podían llegar a fundirse entre sí y de no apreciar hasta qué grado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, la libertad permaneció latente en dichas formas. Se caería en la normatividad, que representa el aspecto más peligroso de tal descripción. Sin embargo, tampoco habría que eliminarla tajantemente, sino que habría que trabajar teniendo en mente la manera negativa y crítica del pensamiento adorniano que propicia unos análisis abiertos a dicha crítica y, por lo tanto, autocríticos para no llegar a caer en el dogmatismo. Una concepción como esta se

¹⁷⁵ Diferenciar estas diversas formas no supone que fueran normas, ni tan siquiera modelos, pues solo representaron el resultado de los imperativos musicales y, por lo tanto, no deberían identificarse con ellos. Sin embargo, profundizar más en esta temática sería impropio para la consecución de los objetivos marcados en esta investigación, pero si el lector quisiera seguir indagando en esta materia una fuente lógica sería el estudio realizado por Charles Rosen en *Formas de sonata*, cuyo título (al estar en plural) es toda una declaración de intenciones al respecto.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

mantendría acorde a la sentencia ilustrada de una libertad ordenada, propia de la manera de proceder de dicha época.

1.2. El Beethoven intermedio y la forma sonata hegeliana

Para comprender esta relación que Adorno establece entre Beethoven y Hegel, en primer lugar, hay que tener en cuenta que el propósito de su filosofía crítica es desentrañar la interacción indisoluble entre el arte y la sociedad, enigmático vínculo por el que se deba demostrar tanto el principio organizativo formal de la obra como el momento de la trascendencia de la forma que va más allá de la organización.

Al trasladar tal metodología y cometido al estudio específico sobre Beethoven, Adorno llegó a afirmar que “La sociedad es reconocida en Beethoven sin concepto, no inmovilizada” (GS 14, 411). Sin embargo, para el filósofo, esto no lo realiza el de Bonn de una manera consciente, ni tampoco tiene nada que ver con las convicciones políticas del compositor. En realidad, ese reconocimiento de lo social en su obra musical únicamente se debe a la consistencia y calidad de su sistema sensorial artístico, que objetivamente “lo convierten en sujeto social o en el gobernador de este último” (GS 14, 416). Ya no es más un individuo privado:

“Lo que se ha llamado estilo *obligato*, que ya es evidente en el siglo XVII, contiene teleológicamente la demanda de una composición completamente formada y, según la analogía de la filosofía, sistemática. Su ideal es la música como unidad deductiva; lo que de manera indiferente y sin relación cae fuera de esta, se determina inicialmente como una fracción y un error. Este es el aspecto estético de la tesis básica de la sociología musical de Weber, la de la racionalidad progresiva. Beethoven siguió objetivamente esta idea, lo supiera o no. Él crea la unidad total del estilo *obligato* a través de la dinamización. Los elementos individuales ya no se alinean en secuencia discreta, sino que se suceden en una unidad racional a través de un proceso completo, que ellos mismos operan” (GS 14, 416).

Tal reconocimiento de lo social en Beethoven se puede contemplar, por ejemplo, en esa concepción de la forma que se vislumbra en su obra, y más concretamente en su utilización de la forma sonata. En ella, la forma aparece como el conjunto producto de la integración de unos detalles heterogéneos, y, consecuentemente, como un proceso en el sentido de una “totalidad dinámicamente desdoblada” (GS 14, 411). De este modo, eso social que se detecta en su música es el sistema de pensamiento que imperaba en su época: el *Zeitgeist*. Para Adorno, precisamente, esta es la uniformidad de Beethoven tanto con la ley de desarrollo de la sociedad burguesa [Adorno llega a afirmar que “la música de

252

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

252 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

252 / 451

Beethoven está estructurada como esa sociedad” (GS 14, 414)], como con Hegel, analogía que ha sido repetidamente invocada, tal y como ya se introdujo casi al comienzo de la tesis. Para Adorno, apoyándose en este tipo de ideas, el reflejo social y filosófico que le correspondía a la figura de Ludwig van Beethoven (y más concretamente a su etapa intermedia) era, respectivamente, el establecimiento de la clase burguesa y el pensamiento dialéctico de Hegel.

El proceso para llevar a cabo tales afirmaciones lo realizó Adorno a partir de la manera en que se desarrolla esa forma sonata en el compositor, la cual se produce a raíz de un procedimiento que se muestra excepcionalmente favorable a la posibilidad de una síntesis dialéctica. Ello es lo que posibilita que sea en su obra donde llegue lejos la reunión entre la multiplicidad y la unidad. “Forma parte de [su] dialéctica (...) la representación de la quietud mediante el movimiento” (NaS, I, 1, 45) tan esenciales para toda obra clásica. Asimismo, esta representación de la quietud mediante el movimiento muestra el entendimiento del compositor acerca de la relación entre lo singular y el todo, exactamente uno de los factores primordiales por los que Adorno llegó a declarar la existencia de un paralelismo de acción entre el Beethoven heroico y la mentalidad propia de su época, y, más concretamente, con el pensamiento de Hegel.

Tan fuerte fue este paralelismo que Adorno encontró entre ambos, que lo importante en su análisis no fue establecer la verdad de los dos como una mera analogía plausible, sino más bien erigir la verdad (tanto de la música como de la filosofía) en cuanto procedimientos dialécticos, en una confrontación entre filósofo y músico basada en su constitución interna. El modelo dialéctico que encarnan Beethoven y Hegel, constituye el criterio de juicio de la obra. Únicamente contemplando esto último se puede entender esa afirmación de Adorno de que “la música de Beethoven es la filosofía hegeliana” (NaS, I, 1, 36).

Esta relación que Adorno establece entre ambos reside, en este preciso momento, en el hecho de que los dos entienden a la unidad del todo de una manera mediada. “Lo realmente hegeliano en Beethoven es quizás que en él la mediación nunca es algo solo entre los momentos, sino inmanente al momento mismo” (NaS, I, 1, 44). Este es el modo en que Beethoven mantiene juntos a los opuestos:

Embebido de las condiciones culturales de la época, dio lugar a una estructura musical entendida como una totalidad que podía acomodar un concepto (el sujeto, el individuo o la libertad) a su opuesto (objeto, sociedad o forma). Ergo, la totalidad, el todo que domina la química de su obra no es un concepto global que subsume

253

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

253 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

253 / 451

esquemáticamente los momentos, sino la suma del trabajo temático (desgaste mutuo de las oposiciones y de los intereses individuales) y de su resultado. Así, no existiría nada particular «en sí», y todo tendría sentido únicamente en relación con el todo. En este contexto, según Adorno, las formas sonatas de Beethoven se presentaron como el análogo musical de la dialéctica; es decir, una expresión que genera contradicciones entre tonalidades opuestas, temas, caracteres rítmicos... La forma sonata dramatiza ese principio dialéctico, según el cual, algo madura guiado por la fuerza de la contradicción.

“(…) el sentido de la forma beethoveniana como un proceso, que a través de la incesante mediación entre los momentos individuales y, en último término, a través de la finalización de la forma en su conjunto, los motivos aparentemente opuestos se entienden en su identidad” (NaS, I, 1, 35).

De este modo, el Beethoven intermedio se movió dentro de la base del idealismo que caracterizó a la filosofía de sus días, lo que le tendió a emplazar al mundo y a la experiencia humana del mismo en el centro del Absoluto, del espíritu universal.

Es más, el mismo Beethoven dejaría su pensamiento alrededor del sentido de la unidad con el universal *Weltgeist* (o el espíritu del mundo) textualmente esbozado (y no únicamente implícito, como la huella de un enigma, entre los pentagramas de sus partituras) en una carta que escribió a Therese Malfatti en 1810. En ella, el compositor citó *Egmont* de Goethe: “Los hombres no están solos, únicamente están juntos si están unidos; también el ausente, el solitario vive en nosotros”¹⁷⁶. Esta cita parece sugerir una comunidad de conciencia en una mente universal que trasciende las limitaciones del tiempo y del espacio. Sus palabras encajan dentro del idealismo filosófico prevalente en su época (encabezado por Hegel), el cual aboga por una armonía final de orden superior, como la que emerge, según Adorno, de la épica de una de las grandes figuras alemanas de la literatura del momento: Hölderlin, el tercer gran personaje que vio su primer rayo de luz en ese gran año para la cultura alemana: 1770.

Adorno empleó el término griego de *παράταξις*¹⁷⁷ (*Parataxis*), que se refiere al acto de colocar lado con lado. Una terminología que elaboró, estricta y profundamente, en su ensayo más amplio sobre ese gigante de la poesía lírica alemana: “Parataxis. Sobre

¹⁷⁶ Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 145.

¹⁷⁷ Benjamin también sería partícipe de unos comentarios como los de Adorno. De hecho, él en *El origen de drama trágico alemán* criticó al clasicismo por su tendencia a ver lo humano como la mayor plenitud del ser.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

la poesía tardía de Hölderlin¹⁷⁸. En ese escrito, Adorno describió la yuxtaposición de proposiciones independientes típicas de la recitación épica, siendo, precisamente, esa independencia lo que impulsaba de una proposición a otra, lo cual daría lugar a una impresión de estatismo. Las analogías y filiaciones con la propuesta filosófica de Hegel y la musical del Beethoven intermedio, detectadas por Adorno en torno a ese binomio entre la parte y el todo que se está explicando, son más que palpables.

Sin embargo, en sus textos más musicales, Adorno solo emplearía este término anecdóticamente¹⁷⁸. En su lugar, él, en sus análisis y refiriéndose a todo este entramado de coordinación entre lo individual y la forma global, usaría el vocablo de «*motivo*». Con él designaría a la parte, a la unidad o al elemento fundamental de una composición musical. Estos motivos pueden consistir en un acorde sorprendente, en una breve sucesión periódica de notas (tal y como sucede en la Sinfonía nº5 de Beethoven), en un patrón rítmico..., que se repiten y varían de distintas maneras llevando a cabo un complejo juego formal (por ejemplo, rítmicamente, armónicamente, a través de yuxtaposiciones, inversiones, modulaciones, decoraciones melódicas, cambios de timbre...). A partir de todo este movimiento que parte de una mera idea singular (del motivo), Adorno relacionó las composiciones intermedias beethovenianas con el desarrollo de elementos simples dentro de un juego dinámico de tensiones y distensiones. E incluso apuntó que, dentro de una forma sonata, existen ciertos momentos que son más idóneos para reflejar la esencia de esta forma: la *dynamis*. Así, por ejemplo, vio cómo ese efecto dinámico se incrementaba en la sección de Desarrollo, donde este proceso parece actuar de manera «espontánea y libre», como si estuviese determinado inmanentemente desde abajo (más que transcendentemente desde arriba). De este modo, la composición parece ser el resultado del libre movimiento de los elementos que interactúan entre sí en una lucha de carácter hegeliano.

Es precisamente así, a través de este desarrollo (de todo ese dinamismo) efectuado a partir de la repetición y variación de los motivos básicos (los cuales se van devastando unos a otros), la forma en que Beethoven realizó la composición de un todo: de una forma que va a ser entendida como proceso. Ese trabajo temático es inferido como un desgaste mutuo de las oposiciones, de los intereses individuales. Tal devastarse mutuamente de los momentos individuales en ese trabajo temático equivaldría a una integración, a la superación de lo individual que es lo que confiere sentido. Esta acción da lugar a que los

¹⁷⁸ Por ejemplo, este es referenciado en su monográfico sobre Beethoven (Cfr. NaS I, 268).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

elementos singulares ya no se alineen en una sucesión discreta, sino que pasen a ser una unidad racional nacida como producto de ellos mismos.

Esto ocasiona que en el Beethoven intermedio la técnica de la elaboración temática (ya estudiada anteriormente) se lleve a límites extremos. Con tales medidas límite, los temas no sufren únicamente unas simples alteraciones en su fisonomía, sino que es su propio carácter el que padece transformaciones. Esta idea de desarrollo y trabajo es tan fundamental que incluso en algunas obras como la quinta sinfonía hay una idea esencial, una estructura de fondo que sirve para estabilizar un denso alambre de relaciones manifiestas. En tales obras, la lógica musical se realiza sobre el empleo de una célula motívica abstracta, que se delinea como idea básica de un movimiento entero que toma la forma de una unidad racional. Es por ello que el Beethoven intermedio haya necesitado establecer una relajación final (un todo) de toda esa tensión anterior, de toda esa lucha y fricción. En ese instante, y con dicha función de relajación, entra en juego la Reexposición, que en Beethoven significa un retorno de lo superado. La reencarnación musical del «*Aufhebung*» hegeliano. Ella es el cierre que permite entender la totalidad como un despliegue dinámico. Con una totalidad entendida de tal manera, según Adorno, se hizo realidad el antiguo ideal de la obra de arte como un conjunto orgánico. La forma sonata tal como es cuajada y cristalizada por Beethoven (con un despliegue dinámico de la totalidad) es la forma musical que responde y corresponde del mejor modo a esa idea regulativa de «organismo viviente» o de «forma viva», y la que guarda mayor parentesco con el liberalismo burgués.

Si uno se adentra en la noción de la naturaleza de esa relación entre parte/todo que Adorno vio en la obra beethoveniana, observaría un funcionamiento dialéctico; es decir, vería que esa idea de organismo viviente presupone algo más que la subordinación de las partes al todo. Tal idea (del mismo modo que sucede en la dialéctica hegeliana), por un lado, implica que las partes son reflejos singularizados de la totalidad. Así, las partes poseerían una relativa autonomía, pero a la vez no pueden existir ni subsistir sin referencia a la totalidad, lo que no implica una rígida ordenación jerárquica ni una subordinación unilateral e incondicional de unas partes a otras, sino que todas ellas, en cierto modo, se exigen y se requieren en sus recíprocas relaciones. Y, por otro lado, la unidad tanto beethoveniana como hegeliana sería una de oposición entre tesis (la afirmación) y antítesis (la negación de la afirmación). Que se dé una relación de tal naturaleza ya indica que esos singulares no son solamente insignificantes, sino que también están enajenados entre sí y que se contradicen mutuamente. De este modo, puede decirse que en la forma

256

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

256 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

256 / 451

sonata todas las partes del movimiento (Exposición, Desarrollo, Reexposición y Coda, y cada uno de los elementos dentro de ellas) poseen intrínseca necesidad y exigencia. Esto es así debido a que, si los movimientos no estuvieran compensados y equilibrados, la obra revelaría una carencia e insuficiencia «orgánica» o «sistemática».

Al actuar de este modo, como adalid del organismo dinámico, Beethoven se convirtió, para Adorno, en el músico que modificó el concepto mismo de la forma sonata y, además, quien las compuso del modo más acorde a su naturaleza dinámica, pues generó la unidad total mediante la dinamización. Esto lo hizo posible gracias a que, en sus obras, los elementos singulares ya no se alinean en una sucesión discreta, sino que pasan a ser una unidad racional por medio de un proceso ininterrumpido producido por ellos mismos. De esta forma, Beethoven explotó al máximo el último clasicismo vienés, pues encontró en la diversidad temática de sus formas sonata la condición necesaria para poder elaborar una estructura narrativa suficientemente compleja.

Precisamente aquí es donde radica el «éxito» del Beethoven intermedio y su faceta más profundamente hegeliana. En él, el todo nunca es externo a lo singular, sino que este siempre emerge del movimiento de las partes. Esta totalidad de Beethoven se mueve por medio de la oposición dialéctica, por lo que entonces la totalidad de su sistema se encuentra mediada del mismo modo que la del hegeliano. La forma para Beethoven sería concebida como un proceso; y es justamente ahí donde radica la potencia de su propuesta.

Y, a su vez, se produce un camino en el sentido contrario: cada momento singular únicamente toma sentido desde la visión de su función en el todo, que es así cómo este ejerce violencia sobre lo singular. Esto último es capaz de detectarse en el sonatismo beethoveniano por la ulterior confirmación de la integración musical de la parte con el todo, pues es gracias a él que puede llegar a expresar algo. Esta importancia del todo sobre los momentos singulares se convierte en el sello de verdad de que la música de Beethoven es, según Adorno, una actitud de transcendencia hacia la forma. Esta cualidad de la música de Beethoven es potenciada, según Adorno (y tal y como ya se ha indicado), gracias a la pobreza de sus células melódicas, las cuales no tienen una dignidad musical autónoma, sino que adquieren significado solo a través de su desarrollo. Consecuentemente, la estructura del fragmento se vuelve el único lugar idóneo para la afirmación del particular.

De este modo, la forma que es producida a través de la dialéctica entre el todo y la parte, adquiere su verdadera potencia de la mediación constante entre los momentos singulares, y en último término por la consumación de la forma como un todo en el que

257

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

257 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

257 / 451

los motivos (aparentemente opuestos entre sí en la Exposición) son más tarde (en la Reexposición, y tras toda una fricción y negatividad sucedida entre ellos) concebidos en su identidad. Es por ello que en las piezas de Beethoven no exista mediación entre los temas, sino que (como sucede también en Hegel) sea el todo como devenir (el desarrollo temático, el discurrir de las ideas y no propiamente ellas) lo que media.

Ejemplos musicales de este proceder compositivo (de entre los muchos que contienen las partituras del Beethoven intermedio) se encuentran fácilmente entre los movimientos de los cuartetos de cuerda «Razumovsky», Op. 59. Concretamente, del *Cuarteto de cuerda nº1 en Fa Mayor, Op. 59* Adorno afirmó la importancia de realizar un análisis integral sobre él. Solomon también ve una centralidad de estas piezas en lo que constituye el estilo intermedio, pues “representan una continuación del impulso heroico: la aplicación a otro género de los principios de la composición elaborados en la *Sinfonía Heroica*, la expansión de la forma del cuarteto más allá de los límites tradicionales del siglo XVIII”¹⁷⁹. Específicamente, y sobre este tema de una relación entre la parte y el todo, Adorno tenía en mente un pasaje concreto contenido en el tercer movimiento de este cuarteto: justamente, el breve fragmento en la tonalidad de Re Mayor; es decir, el tema nuevo que aparece en el Desarrollo de ese movimiento que está en forma sonata, después de la aparición de los dos expuestos durante la Exposición

“La trascendencia de la forma, únicamente a través de la cual la forma adquiere su verdadero significado. (...) En este punto, debe darse el análisis exacto del pasaje en re bemol mayor del movimiento lento del gran cuarteto de fa mayor [Op. 59, nº1, tercer movimiento, cc. 70 y ss.]. Este pasaje parece ser superfluo en el sentido formal; es decir, se lleva a cabo después de una cuasi retransición, cuando lo que se espera directamente es la Reexposición. Sin embargo, como la Reexposición no ocurre, se muestra que la identidad formal es, en cierta medida, demasiado pequeña y se presenta como verdadera solo en el momento en que ella, la real, se opone lo posible externo a la identidad” (NaS, I, 1, 36).

Según Adorno, este breve pasaje desde el punto de vista formal es visiblemente nimio: este aparece súbitamente tras la conclusión de la línea de retorno que conduce irrevocablemente a la Reexposición. Él observa que ese nuevo tema en re no es reconducible a los precedentes, viendo, consecuentemente, que el único significado dialéctico consecuente de tal operación sea la suspensión de la Reexposición, que muestra

¹⁷⁹ Solomon, M.: *Beethoven*. Op. cit. P. 250.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

que (desde el punto de vista formal) la identidad de lo no idéntico ya no es suficiente, y que lo real se presenta bajo la forma de lo posible, externo al principio de identidad.

Otros ejemplos de la dialéctica entre la parte y el todo dentro de estos cuartetos los representan los dos movimientos iniciales del *Cuarteto de cuerda n.º2 en mi m, Op. 59*. En ellos, la identidad se consigue por la mediación entre el primer y el segundo tema, que se hallan en una contraposición digna de Hegel, en la que Adorno quiso ver la fuerza del todo actuando sobre el sujeto (*Cfr.* NaS, I, 1, 42).

Si se centra la atención en el primero de sus movimientos, se verá cómo el primer material temático es introducido por dos acordes secos y poderosos en *forte* y un compás, no menos poderoso, en silencio. Estos acordes, además de actuar como llamada de atención y de marcar claramente la tonalidad (el primero está en la fundamental y el segundo en la dominante), funcionan como ejes de simetría que dibujan con fuerza la forma de todos los episodios de este movimiento. Tras estos dos compases introductorios, el primer tema (en mi menor, la fundamental) es expuesto por el primer violín y el violonchelo (c.3). Este contiene un primer diseño de cuatro notas que será otro de los ejes vertebradores de gran parte del movimiento. Luego, tras la exposición de este primer material temático, una enérgica transición dirige hacia el segundo tema que tiene lugar en el violín primero (c. 39). Este posee un carácter mucho más convencional, melódico y expresivo que el primero, además de encontrarse en la relativa mayor (Sol Mayor). Así, en él se halla esa doble contraposición temática (tanto en el carácter del material como en su tonalidad) característica del Beethoven heroico. Es una idea muy repetida (y de hecho Adorno también la planteó) la de que los dos temas en que se basa la forma sonata tienden a contraponerse dramáticamente en Beethoven, representando los dos polos de los que surge épicamente una lucha entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, entre el instinto y la razón...

“La supremacía de la totalidad es evidente en que, en los modelos clásicos del Beethoven patético, (...) el tema principal *cae* con la fuerza anticipada del todo; contra este el sujeto singular se *defiende* como segundo tema” (NaS, I, 1, 42).

Tras la conclusión del segundo material temático se vuelve a repetir toda la exposición, cuyo final es algo distinto: los acordes *forte* y secos ya no son los mismos que antes. De hecho, Beethoven los aprovecha y repite en tres ocasiones más, en *piano*, *pianissimo* y *fortissimo*, modulándolos hasta llegar a si menor, donde se repite exactamente el primer tema que apareció al principio del cuarteto.

259

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

259 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Durante el Desarrollo y tras la repetición íntegra de la exposición, ambos temas vuelven a incidir, apareciendo el primero en varias tonalidades. El Desarrollo culmina tras un puente modulante en *fortísimo*, donde con fuertes acentos los instrumentos van dialogando o, más bien, respondiéndose hasta llegar a un violento unísono con trinos que llevará a la Reexposición (c.145), que se produce con los dos acordes tónica dominante del principio, pero ya sin el compás de silencio. En vez de esa cesura, queda en *piano* la estela de los pasajes de semicorcheas de algunos de los instrumentos. Enseguida volverá el primer tema. Luego, el segundo tema aparecerá, pero ahora en la tonalidad principal.

El movimiento culmina con una Coda, un resumen perfecto de todo lo ocurrido, aspecto que también observa Adorno cuando, refiriéndose a esta, afirma: "Esta [la historia de la identidad entre los compases 1 y 3] se realiza por primera vez en la Coda, es decir, solo desde la Coda se entiende el comienzo. Teleología en Beethoven: fuerza retroactiva en el tiempo" (NaS, I, 1, 114).

Estas palabras de Adorno comunican la importancia de la sección de Reexposición en ese esquema formal beethoveniano. Su importancia radica en que en ella va a discurrir la clave para comprender la relación del todo y la parte. En ella se va a poder comprender todo el desarrollo «histórico» del movimiento, de la forma sonata. La forma beethoveniana es un todo integral en el que cada momento singular se define por su función en el todo; y solo en la medida en que estos momentos singulares se contradicen y se superan en ese todo es por lo que entonces ese mismo todo se convierte en el único que puede identificarlos. De ahí la importancia del estudio de esta sección por separado en este momento de un análisis del binomio parte/todo.

1.3. La sección de Reexposición en el Beethoven intermedio

Con este mayor énfasis en el dinamismo que llevaron a cabo Beethoven y Hegel en su sistema compositivo, sus estilos quedaron marcados y caracterizados por la mano de la lucha y del contraste entre los temas o ideas (afirmación y negación de la afirmación) y sus modulaciones y transformaciones acaecidas a lo largo de la sección de Desarrollo o del devenir de la historia. Gracias a estas actuaciones, tanto Hegel como el Beethoven intermedio, lograron darles salida a sus intuiciones de que, respectivamente, la filosofía y la música debían ser abiertas, móviles e inconclusas. Para ello tuvieron que «rechazar» o, más bien, rehuir del componente acabado y estático del sistema. De ahí que ambos expresaran sus procedimientos en forma de proceso o de devenir. Ambos comprendieron

260

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

260 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

260 / 451

la necesidad de dejar que se desarrollara el objeto, para así salvar su dinamismo. “La dialéctica de Beethoven incluye la representación de la quietud a través del movimiento” (NaS, I, 1, 45), decía Adorno en su obra acerca del compositor alemán.

Sin embargo, el afán por lo concluso, lo arquitectónico y lo ordenado tan propio de su época les llevó a ambos hacia la necesidad de condenar esa dialéctica al carácter cerrado del sistema. Esto lo llevaron a cabo por medio de una reconciliación que en la filosofía de Hegel vendría dada por la síntesis final afirmativa (la negación de la negación) y que en la música del Beethoven intermedio (más concretamente en sus formas sonata) estaría encarnada por su interpretación de la sección de Reexposición¹⁸⁰, que sigue al conflictivo Desarrollo. “En Beethoven, la simetría estática de las Reexposiciones amenazaba con desmentir la pretensión dinámica” (GS 13, 211). Este último respeta la Exposición y la Reexposición, conserva el material de partida, pero tal identidad se refleja como no identidad. “El material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo” (GS 12, 57), de ahí que este sea en relación con las posibilidades del todo, y que se modifique en todo momento. De ahí que una forma sonata beethoveniana, por medio de tal Reexposición, aspire a reconciliar a la parte y al todo, al yo y a lo otro, a la libertad y al orden.

“Beethoven la ha convertido [a la Reexposición] en el sello del idealismo en su música, o sea que, a través de ella, el resultado del trabajo, de la mediación universal, demuestra ser idéntico a la inmediatez que se disuelve en la reflexión; es decir, en su desarrollo intrínseco (...)

Beethoven ha hecho de la Reexposición la identidad de lo no idéntico. Eso implica que la Reexposición sea en sí misma lo positivo, lo concretamente convencional, el momento de la falsedad, de la ideología” (NaS, I, 1, 39 y s.).

Con estas palabras, Adorno contempla a la Reexposición en el segundo Beethoven como la representación del momento del todo, que sería lo mismo, para él, que el instante en el que sucede la ideología, lo falso y la mentira; es decir, lo que provoca la situación que vela la vista y adormece el espíritu crítico. Entonces, esta encarnaría en sí lo positivo, lo cómicamente convencional, al mismo tiempo que el momento de la no-verdad y de la ideología (Cfr. GS 13, 241 y s.). Esto es así porque para él esta sección de la forma sonata simboliza el desenlace de aquella confrontación que se dio durante el Desarrollo

¹⁸⁰ “El sentido de la Reexposición en la sonata clásica es inseparable del esquema de modulación de la Exposición y de las disgregaciones armónicas del Desarrollo: sirve para confirmar la tonalidad principal meramente «propuesta» en la Exposición como resultado del proceso que la Exposición inaugura (...) La idea de meta se afirma y (...) la entrada simétrica de la Reexposición satisface su idea” (GS 12, 94 y s.).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

(explicado anteriormente en el apartado «La sección de Desarrollo en el Beethoven intermedio»).

La Reexposición no sería ya, como pasaba con el Desarrollo, una formulación del contraste, sino su desenlace; es decir, el terreno sobre el que se produce el encuentro que se extiende hasta el epílogo. Esta peculiar interpretación de la Reexposición como un factor disruptivo de la dinámica de la forma sonata es un tema que preocupó a Adorno de por vida, y esto es así porque en él subyace una temática que es fundamental: la identificación y la apariencia. La Reexposición somete a todos los individuos (encarnados por los distintos temas y motivos) mediante un proceso de cierta negación, que únicamente culmina con la cancelación de todos ellos bajo la totalidad de la forma. En opinión de Adorno, el arte del trabajo temático, que ve que llegó a un clímax singular en Beethoven, ofrece así un modelo estético de integración exitosa:

“Lo que en él significa trabajo temático es el procesamiento de los opuestos entre sí, de los intereses individuales; la totalidad, el conjunto que domina la transformación química de su obra, no es un término genérico que subsume esquemáticamente los momentos, sino el epítome de ese trabajo temático y su resultado, lo compuesto, en una misma cosa” (GS 14, 411).

Es por eso que a Adorno le guste enfatizar la «nulidad» melódica de los temas beethovenianos, tal y como dejó explícito, por ejemplo, al servirse de una cita del musicólogo Hugo Riemann posicionándose sobre ese aspecto (*Cfr.* NaS I, 1, 46 y s.). Esa nulidad temática es el requisito previo para “que de una manera literalmente hegeliana la totalidad de la nada se determine como totalidad del ser” (GS 7, 276).

Al equiparar esta Reexposición beethoveniana al elemento ideológico de sus formas sonata, Adorno logra extrapolar la crítica que lleva a cabo de su visión del Beethoven intermedio a la crítica de la sociedad, y, con ello, problematizar sobre un concepto de forma orientado al proceso en vista de identificar un problema fundamental: “la Reexposición inquebrantable a pesar de todas la dinámica estructural”, que Adorno ve como el “retorno de lo integrado y superado” y que, por lo tanto, le parece “el instante del retorno de lo idéntico” (GS 14, 412); es decir, el tributo forzoso de Beethoven a lo ideológico.

La Reexposición sería un «repetir», un volver a la Exposición que, para Adorno, estaría en contradicción con esa naturaleza narrativo-dinámica de la forma sonata que se acaba de explicar en el anterior apartado. Este hecho (la invalidación del dinamismo del

262

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

262 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

262 / 451

Desarrollo) haría que la Reexposición se estableciera, según él, como la cruz de la forma sonata. Y esto sucede porque tal y como indica Subotnik:

“a través de la recapitulación [o Reexposición] el sujeto demuestra su poder de retornar a sí, sin importar cuán lejos y vigorosamente haya viajado en el mundo del objeto. De hecho, la recapitulación parece confirmar la irresistibilidad racional de la determinación del sujeto de retornar a sí mismo, ya que casi siempre parece emerger como resultado lógico y resolución de lo que le precedió. Así, mediante la recapitulación, el sujeto parece no sólo juntar todo dentro de sí, sino también derivar de sí mismo los principios de desarrollo dinámico (cambio histórico) y orden externo fijo (identidad inmutable), sintetizando los dos en un nivel más alto de realidad. Además, dado que el principio de la variación progresiva puede ser extendido a todos los aspectos de los movimientos de sonata del segundo período beethoveniano, éstas parecen constituir totalidades dialécticas genuinas, según Adorno, reconciliando fuerza y contra fuerza, parte y todo, el ser en sí y el otro, libertad y orden”¹⁸¹.

Motivo precisamente por el que, para Adorno, el sinfonismo del Beethoven intermedio era cómplice del idealismo hegeliano, y

“[d]El concepto de sistema, en su enfática versión hegeliana, (...) [pues] se ha de entender orgánicamente, como un entrelazado y haber crecido entrelazando todos los momentos parciales en virtud de un todo, en el que cada uno de ellos se encontraría ya insito. Este concepto de sistema implica la identidad entre el sujeto y el objeto desplegada hasta encerrar todo en sí, hasta lo absoluto; y la verdad del sistema se derrumba con esa identidad. Pero, la reconciliación plena a través del espíritu en medio de un mundo real de antagonismos, es simplemente una afirmación.” (GS 5, 273).

Esta complicidad con Hegel es posible ya que (como aquel) el Beethoven heroico-patético ocultaba los antagonismos reales bajo su concepción redonda y conclusiva de una forma sonata, en la que un sentido total y final (encarnado por la Reexposición) reconciliaba todos los antagonismos sucedidos durante el Desarrollo. “La voluntad, la energía que en Beethoven pone en movimiento a la forma, es siempre el todo, el espíritu del mundo hegeliano” (NaS, I, 1, 31).

Es de este modo cómo Adorno pudo llegar a afirmar que la Reexposición constituía la complicidad del segundo Beethoven con los grandes sistemas idealistas, en general y en particular con el de Hegel, en quien al final la suma de las negaciones (y con ello del devenir mismo) desembocaba en la teodicea de lo que es. La Reexposición sería el sello del idealismo en su música: la identidad de lo no idéntico.

¹⁸¹ Subotnik, R. R.: “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition”. Op. Cit. P. 63.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Adorno, buscando definir esta analogía entre filósofo y músico que enuncia en todo momento, citó al Hegel de *Ciencia de la lógica*, en referencia con ese tercer momento de la dialéctica (la síntesis final y afirmativa):

“«el tercero es inmediatez y mediación, o es la unidad de aquellas, no son capaces de captarlo, porque no es un tercero latente, sino precisamente un tercero como esta unidad que es movimiento y actividad que se media consigo mismo. (...) Este resultado se ha dado ahora la forma de la inmediatez como el todo que ha vuelto a sí y es idéntico consigo mismo»” (GS 5, p. 366).

Y a continuación lo relacionó con la apuesta beethoveniana:

“La música del tipo beethoveniano, que, según la cual, la Reexposición, es decir, el retorno evocador de complejos previamente expuestos, quiere ser el resultado del Desarrollo, es decir, de la dialéctica, ofrece una analogía que trasciende la mera analogía”. (GS 5, 366).

En la Reexposición, la música como ritual de la libertad burguesa continúa sometida a la servidumbre mítica. La música manipula el contexto de naturaleza que gira dentro de sí mismo, como si lo que retornase fuese, en virtud de su mero retorno, más de lo que es, como si fuera el sentido metafísico mismo, la idea. La Reexposición sería en sí lo positivo, lo cómicamente convencional, al mismo tiempo que el momento de la no-verdad, de la ideología.

Eso es lo que posibilita que fuera en esta última sección (la Reexposición) donde el oyente ya pudiese captar la secuencia de la dramática aventura y percibirla como una superación, como una catarsis final en la que la lucha ya ha sido luminosamente superada. Pero en esta lucha, sin embargo, no existiría un vencedor entre los dos contendientes. Ninguno gana anulando al otro, sino que de su dramática confrontación nace la paz que, en el fondo, representa una conciliación superior, el resultado de una batalla que lleva a una luz más intensa, y que por ello pone en evidencia elementos ya contenidos potencialmente en la exposición de los temas, pero cuya existencia era insospechable hasta esta catarsis y pacificación final representada por la reaparición de los dos temas sin esa contraposición tonal entre ellos, tal y como sucede en sus Reexposiciones. En definitiva, es como el sol que luce sobre un mundo nuevo, cuyos términos parecían conocidos y ya dados desde el principio, pero que, en cambio, solo ahora se revelan con toda su potencialidad secreta y oculta. Esta es la síntesis absoluta de Hegel, el *espíritu del mundo* hecho música.

Así, esta sección final de una forma sonata, con la que continúa una vez concluido el Desarrollo, parece surgir siempre como el resultado y la resolución lógica de lo que vino antes. Para Adorno, en una estructura narrativa como la que detectó en la forma

264

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

264 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

264 / 451

sonata beethoveniana intermedia, la Reexposición vendría a significar la fe en un feliz desenlace de la acción narrada. De hecho, el musicólogo Charles Rosen también resalta la importancia de dicha función dentro del discurso de una forma sonata al afirmar que “El principio de la recapitulación [o reexposición] como resolución puede ser considerado como la innovación más fundamental y radical del estilo sonata”¹⁸².

Efectivamente, concebir la Reexposición como una sección de estabilidad final constituye una parte esencial del estilo clásico, tan crucial como la tensión dramática que le antecede en la sección de Desarrollo. Esa estabilización final es exigida por la naturaleza articulada de la forma, del equilibrio y de la simetría, siendo todas ellas capitales para la expresión.

Sin embargo, esta concepción de la Reexposición necesita también de una deconstrucción. Una deconstrucción como la que ha efectuado Charles Rosen, para quien los términos técnicos al uso son exasperantes por su inadecuación a los casos particulares, no siendo, para él, ninguno más irritante que el de Reexposición, que suele emplearse únicamente para significar simplemente que se repite la Exposición con el material secundario situado en la tónica. Esta es una imagen simplista y que se ha de desechar de pleno como anticlásica, pues después de volver a la tónica siempre hay una reinterpretación de la Exposición. Hasta Mozart, quien utilizó Exposiciones politemáticas con melodías prolongadas y que, por consiguiente, podía permitirse una repetición más literal al final, en gran medida también solía darles una nueva interpretación en la Reexposición. En el caso de Haydn (con su tendencia a lo monotemático y motivos más breves) este hecho es aún más palpable al precisar una nueva interpretación aún más elaborada.

Así, del mismo modo que los clásicos se plantearon distintas soluciones para dinamizar la estructura también se dieron diversas salidas para lograr la estabilidad final. De ahí que para conseguir esa simetría y equilibrio hubiera más posibilidades que una mera y simple repetición. Esto conllevó que, como ya se ha indicado, se derivara algo absolutamente impredecible en la Reexposición, una novedad de aquella contraposición dramática de los temas. De tal devenir de algo impredecible subyace el que el drama expuesto en el Desarrollo no disponga simplemente de un feliz resultado en la Reexposición, sino que la reexposición de los temas iniciales conlleve algo más y distinto con respecto a lo que fue su exposición. Según Adorno, la Reexposición llevaría a una

¹⁸² Rosen, Ch.: *Formas de sonata*. Op. cit. P. 299.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

superación. Por eso, la Reexposición, concebida como regreso a sí mismo y como reconciliación, sería según él problemática tanto en Hegel como en el Beethoven intermedio.

“Reexposición: el volver a uno mismo, la reconciliación. Tal y como está (en el que lo conceptual se postula como real) es problemática en Hegel, sigue siendo problemática en Beethoven; es decir, en la dinámica liberada, la Reexposición es problemática” (NaS, I, 1, 33).

Esto es así porque la Reexposición no es una mera repetición de la Exposición. Por ejemplo, esta está tan determinada por la lucha acaecida en la sección de Desarrollo como por la presentación temática durante la Exposición:

“El germen de esta concepción puede buscarse en las formas binarias barrocas, pero la sonata, a diferencia de las formas binarias, no se limita meramente a repetir toda la exposición o parte de ella, transportada a la tónica (con o sin variaciones). En la sonata hay una reinterpretación del esquema de la exposición, una transformación de un alejamiento claramente articulado de la estabilidad rumbo a la afirmación de un área estable y amplia”¹⁸³.

Ese es el motivo de por qué Adorno vio que la entrada de una Reexposición pudiese producir la sensación de algo enorme precedente, aunque eso enorme nunca pudiera encontrarse en su sitio. El que la Reexposición sea a la vez el objetivo del Desarrollo y un nuevo comienzo de la Exposición (todo en uno), hace de ella un elemento extraordinario del movimiento de sonata. Según él, la Reexposición recapitula la Exposición, aunque (no obstante, tras el acontecimiento del Desarrollo) contempla la Exposición con otros ojos.

El aspecto (aunque no el único) más visible de este suceso (de esa «renovación» de lo anteriormente expuesto y de una apuesta por la eliminación del dinamismo y la tensión) es el «doble retorno» que se produce en ella: primero, a la tonalidad principal y, segundo, a la música que iniciaba el movimiento; es decir, cuando la música reproduce los dos temas expuestos al comienzo, pero integrando ahora los dos en el tono de «instauración» y, consecuentemente, resolviendo de esta forma la tensión creada por su presentación original (en la Exposición, que había sido en una tonalidad opuesta de la principal). Ello llevaría a que, por lo tanto, el vínculo y la relación entre ambos temas fuese entendida de una forma diametralmente contraria a como lo había sido antes. Con tal acción (que son las características «de manual» de estas Reexposiciones), Beethoven estaría manifestando, según Adorno, el éxito de la síntesis tonal de los opuestos, y

¹⁸³ *Ibid.* P. 299.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

creando, con ello, el clímax principal en la forma sonata. Con ello, para él, esta significaría un reconocimiento del ideal estético clasicista, el cual recompone las fracturas en una unidad, subordinando la particularidad accidental que se ha ido desarrollando en el gesto autoritario conclusivo.

Pero, suceden más hechos en este contexto, y no todos son tan exteriorizados durante todo este proceso (que el segundo tema aparezca en la tonalidad principal, culminando así el conflicto, retomando los temas su equilibrio y anulando la contraposición armónica que existía entre ellos). Además, las partes (retomadas y, al mismo tiempo, superadas) sufren alguna modificación como resultado de los sucesos experimentados, e, incluso, ciertas ideas que existieron previamente como un mero tema son ahora descubiertas como resultado y, por lo tanto, asumiendo un sentido completamente diferente. Ello conllevaría y ocasionaría uno de los efectos formales más potentes de todo este asunto. Por ese lugar distinto donde vuelve a aparecer, este produce un efecto distinto y busca una funcionalidad diferente.

Adorno considera el procedimiento de Reexposición, de «retorno» (entrecomillado, pues en realidad se trata de una superación, ya que a la vez que recupera lo afirmativo de aquella idea rechaza lo que tenía de negativo) de lo previamente expuesto como una analogía a la dialéctica hegeliana; porque en ambas “el tiempo debe ser articulado solo por diferencias entre lo conocido y lo que no se conoce, entre el pasado y lo nuevo; y el mismo avanzar tiene como condición una conciencia que retrocede” (GS 5, 366). Con este acto final que representa una Reexposición, la sonata (como la unidad hegeliana de los opuestos) termina únicamente cuando la razón ha organizado el todo. Así, la Reexposición sería entendida como la parte final de un desarrollo evolutivo que, en realidad, representa la confirmación de que la autodeterminación subjetiva es irresistible.

Este retorno de lo superado de modo no meramente exterior y convencional es el residuo formalista más llamativo en Beethoven, donde lo que una vez fue es ahora justificado como resultado del proceso. La filosofía de Hegel conoce la reexposición igual que la música de Beethoven: el último capítulo de *Fenomenología del Espíritu*, “El saber absoluto”, es el resumen de toda la obra, del mismo modo que el gesto afirmativo de la Reexposición en algunos de los más grandes movimientos sinfónicos de Beethoven asume la violencia del autoritario «así debe ser». El sistema es lo que permite que suceda eso. Adorno señala también cómo esta fórmula se convierte pronto en un ritual de culto,

267

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

267 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

267 / 451

insistente y un tanto desesperado que se repite festivamente como un sueño pendiente de cumplimiento.

“Las frases sinfónicas más poderosas de Beethoven celebran un «esto es» en la repetición de lo que ya era, presentan la mera identidad recuperada como lo otro, la afirman como dotada de sentido. El Beethoven clásico glorifica lo que es porque no puede ser de otra manera que como es, subrayando su irresistibilidad. El primer movimiento de la Eroica, la Pastoral, la Novena, son básicamente comentarios sobre lo que sucede en sus primeros compases. Los aumentos más poderosos que Beethoven ha creado: las líneas que van desde el comienzo de la Quinta y Séptima Sinfonías hasta sus finales, se desarrollan con la lógica convincente que trae consigo la revelación de un evento incontrovertible en su consistencia. Lleva en sí la imperturbabilidad de una fórmula matemática y se mantiene desde el primer momento hasta sus últimas consecuencias como un hecho elemental. Especialmente en el incuestionable poder lógico de este arte descansaba el poder, aún hoy descansa el efecto único del sinfonismo beethoveniano. De aquí surgió la ley orgánica fundamental a la que Beethoven no pudo escapar en la Novena, esta ley que obligó a la concentración de las ideas intelectuales básicas en la premisa, el comienzo, el sujeto y todo el organismo como autocontenido. (...) Desde Kant y Beethoven, la filosofía y la música alemanas fueron sistema” (GS 13, 211 y s.).

Pero la situación es en realidad aún más compleja, porque además el significado de lo precedente a menudo solo se establece en diferido mediante tal retrospección. Es al final cuando toma sentido todo el camino recorrido.

“La música del tipo de Beethoven, cuyo ideal es la Reexposición, es decir, el regreso reminiscente de los complejos previamente expuestos, quiere ser resultado del Desarrollo, y, por tanto, de la dialéctica, ofrece un análogo [al dinamismo del pensamiento hegeliano] que trasciende la mera analogía. Incluso la música altamente organizada tiene que ser escuchada multidimensionalmente, a la vez hacia adelante y hacia atrás. Esto es lo que requiere su principio de organización temporal: el tiempo solo puede articularse a través de las diferencias de lo conocido y lo que no se conoce, de lo pasado y lo nuevo; el progreso en sí mismo tiene como condición una conciencia que retrocede. Para enterarse de una frase completa es preciso tener a la vista en todo instante, retrospectivamente, lo que le precede” (GS 5, 366 y s.).

Un ejemplo que se puede citar para visualizar todo este proceso, es la alusión que realiza Adorno sobre la Reexposición del primer movimiento de la *Sonata para piano nº 21 en Do Mayor, Op. 53 «Waldstein»* (cc. 156-249), donde los primeros compases del tema se interpretan sin cambios hasta el calderón del compás 13, que ahora presenta una sorpresa: la dominante (Sol) es reemplazada por un Lab. Luego, una vez repetido el diseño de cinco notas descendentes, otro calderón sobre un Si \flat introduce un nuevo episodio

268

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

268 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

268 / 451

arregiado, *pianissimo*, que modula de Mib a Do para que reaparezca el pasaje de transición al segundo tema.

La diferencia respecto a la aparición de este pasaje de transición (cc. 183–195) en la Exposición estriba en que ahora no se dirige a la tonalidad de Mi Mayor, tal y como había sucedido en aquella, sino a la de La Mayor. El tema del puente es, igual que en la Exposición, una variación del primer tema variado y lleva a la reexposición del segundo tema (b') (c. 196) ahora en la tonalidad de La Mayor, en correspondencia con la tonalidad de Mi Mayor en que había sido expuesto.



Figura 11. Extracto de la sonata para piano n.º 21 en Do mayor, Op. 53 «Waldstein»¹⁸⁴.

Luego modula hacia la menor.

Después, todo continúa casi con «normalidad» hasta una extensa Coda que es casi un segundo Desarrollo (cc. 249-fin). Esta empieza recogiendo el motivo del período de cadencia que lleva a fa menor y luego a Reb Mayor. En este tono se recuerda el primer tema, seguido de una oposición entre dos de sus elementos o motivos, tal y como se realizó en el Desarrollo.

¹⁸⁴ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16*. [música impresa]: para piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura. P. 133.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24



Figura 12. Extracto de la sonata para piano nº 21 en Do Mayor, Op. 53 «Waldstein»¹⁸⁵.

Enseguida, el tema A, *pianissimo* en la mano izquierda, se combina en contrapunto con el diseño de un nuevo motivo en octavas sincopadas y descendentes otorgando un rasgo de agilidad. Esta es una de las principales novedades de la Coda.



Figura 13. Extracto de la sonata para piano nº 21 en Do Mayor, Op. 53 «Waldstein»¹⁸⁶.

Luego, surge una de las segundas novedades de esta Coda final: Poco antes de concluir el movimiento, Beethoven cita el segundo tema (el cual no había aparecido en todo el Desarrollo) pero esta vez en la tonalidad de Do Mayor. Tras la apacibilidad de este segundo tema aparece de manera contundente el primer tema al que le corresponde proporcionar la conclusión del movimiento. Bajo los rápidos rasgos de la parte superior parece establecerse una nueva lucha entre los dos conocidos diseños.

Otro ejemplo que se encuentra entre el amplio catálogo de obras intermedias de Beethoven lo constituye la *Sonata para piano nº17, Op. 31, nº2 «La Tempestad»*. Concretamente su primer movimiento, que está escrito en una forma sonata cuya Exposición es bitemática, tal y como es «costumbre» en el Beethoven heroico. El primero de esos temas consta de dos partes: una primera expositiva (cc. 1-20) y una segunda

¹⁸⁵ *Ibid.* P. 135 y s.

¹⁸⁶ *Ibid.* P. 136.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

modulante, de transición, por lo tanto, es una especie de puente (cc. 21-40) que, en realidad, en la Exposición posee una amplitud y valor relevantes. Precisamente, esta segunda parte es fundamental para lo que se quiere decir sobre esta pieza en este momento. Mientras que, por su lado, el segundo tema también consta de dos partes: la primera una presentación de ese tema B (cc. 41-54) y la segunda el desarrollo de esa idea más su cierre (cc. 55-92).

El Desarrollo se presenta tripartito, tal y como dicta el propio Caplin. Este comienza con el motivo de arpeggios con que había comenzado el movimiento (cc. 93-98) para, justamente después, emplear ampliamente el motivo del puente [la segunda parte del tema principal y con la misma función de transición (cc. 99-120)] y terminar con la tercera parte, que es de cierre (cc. 121-142).

En la Reexposición, Beethoven, debido al uso extendido durante el Desarrollo de la parte del puente (la segunda parte del tema principal), consideró oportuno no insistir en él durante la Reexposición, reduciendo este a una mera aparición. En la primera parte de esta Reexposición, Beethoven utiliza el motivo arpegiado del inicio, al que alarga considerablemente (cc. 143-158). Este también decidió reducir el tema A a una simple alusión al final de esta primera parte de la Reexposición (cc. 159-170).

Para finalizar la Reexposición, Beethoven vuelve al segundo tema (cc. 171-184) y luego termina el movimiento con una Coda que, en realidad, es la parte de cierre de la Exposición (cc. 185-217).

De momento, en este instante, la atención tiene que centrarse en la renovación de partes de la Exposición que llevó a cabo el compositor alemán durante la Reexposición. Esta última sección era confeccionada sin el propósito ni la necesidad de que aquella volviera a aparecer presentada totalmente fiel. Esta manera de renovación y superación de la Reexposición fue empleada especialmente por Beethoven, constituyendo una manera elevada y estilizada de tratar la forma; una en la que el todo reflejaba vitalidad y nada volvía a presentarse sin una nueva manifestación del ingenio (subrayando enfáticamente lo de manifestación del ingenio).

De acuerdo con esta acción, Adorno vio en la Reexposición beethoveniana aquella fuerza teleológica, propia del sistema hegeliano, que alcanzaba la *superación* (*Aufhebung*) de las ideas al final del camino del autoconocimiento. Una superación que destruye al mismo tiempo que conserva. La categoría superior (negación de la negación),

271

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

271 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

271 / 451

por un lado, destruye la antítesis en el movimiento del pensar y, por el otro, conserva todo el contenido positivo de las categorías precedentes, pero bajo un aspecto reelaborado.

Y, de hecho, Adorno relacionó explícitamente todo este proceso que acaece en la Reexposición beethoveniana con un pasaje del prólogo de *Fenomenología del espíritu*, en el que Hegel explica la cualidad que se forma bajo el germen y que, de pronto, se abre:

“No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época. (...) El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo. (...) El espíritu que se forma va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, va desprendiéndose de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior y los estremecimientos de este mundo se anuncian solamente por medio de síntomas aislados (...) Estos paulatinos desprendimientos, que no alteran la fisonomía del todo, se ven bruscamente interrumpidos por la aurora que de pronto ilumina como un rayo la imagen del mundo nuevo”¹⁸⁷.

En este párrafo, para Adorno, queda expuesta esa superación que materializa la Reexposición beethoveniana, pero, además, también la relación que surge en las formas sonata entre las partes y el todo, en la que las primeras son interdependientes y se hallan condicionadas por el todo, siendo la que, tectónicamente, le da a su música «precrítica» su carácter excesivamente positivo.

1.4. La verdad del Todo y la inanidad de la parte

R. Tiedemann vio necesaria la recolección de cierto número de fragmentos adornianos sobre Beethoven en un capítulo titulado “Sociedad”, en los que el frankfurtiano se afanó por analizar la formación del carácter burgués en la música. Para tal fin, este comparó esa música beethoveniana con los logros del clasicismo literario en Alemania alrededor de 1800, nombrando a autores como Goethe y Schiller. El filósofo consiguió emparentarlos a todos (a la música del Beethoven intermedio y al movimiento literario burgués) gracias a esa concepción de totalidad de la que se ha estado hablando a lo largo del presente capítulo: Una totalidad que, como se ha ido viendo, se despliega dinámicamente en un devenir que se niega a sí mismo y que confirma al todo, al absoluto; en definitiva, al *Weltgeist* hegeliano.

En todos esos fragmentos que constituyen ese capítulo del monográfico adorniano sobre Beethoven, se ve a un Adorno preocupado por mostrar al compositor durante su

¹⁸⁷ Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de cultura económica, 1966. P. 12.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

estilo intermedio no como un mero reflejo, sino más bien como una refracción de la sociedad burguesa¹⁸⁸. En ese capítulo titulado “Sociedad”, Beethoven es mostrado como el paradigma musical de la burguesía revolucionaria; es por ello que en él también se evidencie que su música esté estructurada como dicha sociedad, pero no en una relación en la que este arte actuara del mismo modo que un simple espejo, enviando la misma imagen que recibía. Si acometiera su labor de dicha forma, entonces no podría sostenerse ni mantenerse una visión dialéctica del vínculo entre ambas, ni tampoco la dualidad entre la autonomía y la heteronomía.

De esa relación de refracción entre la música de Beethoven y la sociedad que le tocó vivir, sobresale (una vez más, y de entre todos los demás) el paralelismo que Adorno estableció entre el compositor y la filosofía hegeliana. El frankfurtiano llevó este paralelismo hasta el extremo de ver en la música beethoveniana la prueba de dos hechos centrales en Hegel: El todo como lo verdadero, y lo particular como una nulidad.

“La primacía del todo sobre las partes; en ella, la desesperada impotencia de cada individuo hoy verifica la exuberante idea hegeliana de sistema” (GS 5, 274). Este aspecto de la relación entre el todo y la parte [es decir, en el reconocimiento de “la primacía del todo sobre sus partes, finitas, inadecuadas y contradictorias en su confrontación con el todo” (GS 5, 253)] fue uno de los puntos cruciales en los que se basó Adorno para establecer ese paralelismo entre filósofo y músico. Sobre esa totalidad básica del progreso al que está sujeto cada individuo. De ello surge necesariamente una supremacía del todo sobre lo particular, que se considera nulo y vacío. Es en tal dialéctica entre el proceso general y el fenómeno musical individual que, por lo tanto, no se describa un equilibrio en el tipo de tiempo intensivo propio del Beethoven heroico y enumerado en el apartado «La noción de estilo»; más bien, el individual y particular, que siempre está subordinado al Todo, sobre todo por su propia nulidad. Es en este momento de tal primacía de una positividad del Todo que converja, según Adorno, en el signo de la mentira el Beethoven sinfónico y la dialéctica hegeliana.

Sin embargo, que Adorno estipule que en el Beethoven heroico se haya que pensar ante todo en la primacía del conjunto sobre el detalle, no significa y conlleva que ese todo sea concebido abstracta y metafísicamente, como si se tratara de un algo ajeno a lo fáctico

¹⁸⁸ Esa relación de refracción se produce a partir de la autonomía de la obra. La música no es imagen de otra realidad, es conocimiento sin conceptos de la sociedad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de la experiencia. Al contrario, este todo tendría que ser pensado como la suma de particulares, tal y como también observó que sucedía en el sistema hegeliano:

“Hegel ha reconocido la primacía del conjunto sobre sus partes finitas, inadecuadas y contradictorias en su confrontación con el conjunto. Pero no obtuvo una metafísica del principio abstracto de la totalidad, ni glorificó al todo como tal en nombre de la “buena forma”. Del mismo modo que las partes no son independientes del todo como elementos suyos, el crítico del Romanticismo sabía que el todo solo se realiza a través de las partes, solo a través de las grietas, de la alienación, de la reflexión; en definitiva, todo lo que es un anatema para la teoría de la *Gestalt*. Su todo es solo la suma de los momentos parciales que van más allá de sí mismos, se generan unos a partir de otros; no es nada que esté más allá de ellos. A esto es lo que apunta la categoría de totalidad” (GS 5, 253 y s.).

Este camino que emprendió Hegel lo describió Bloch con las siguientes palabras, en las cuales se detecta también que ese todo (en el que se supera toda diferencia) solamente depende del movimiento de la experiencia. En él, entonces, no interactúa ninguna entidad metafísica:

“Trátase, en detalle, de un cambio de trabajo («actividad subjetiva», dice Hegel), pero, en conjunto, de uno y el mismo proceso subjetivo-objetivo, objetivo-subjetivo: conciencia de las experiencias, experiencias de la conciencia. La conciencia se gana a sí misma y se pone de manifiesto en la relación con su contenido. Esto, en cuanto proceso que se considera, representa una progresiva investigación del sujeto no verdadero, prisionero de ilusiones, por la verdad que aparece: la verdad que va desarrollándose abandona lo que no es verdadero relativamente a ella e investiga así lo no verdadero que en ella va desapareciendo. Y el mismo proceso se desarrolló, totalmente intrincado en la relación sujeto-objeto, en el objeto mismo. Todos los objetos tienen en sí algo de no verdadero, esta no verdad objetiva que depende de su carácter finito, es decir, de su inadecuación a su plena conciencia-saber («concepto»). Al llegar al punto de vista de la forma de mediación correspondiente, se manifiestan contradicciones, el punto de vista alcanzado tiene que abandonarse, el contenido revelado en él se disuelve y aparece una nueva fase del sujeto-objeto que lleva consigo nuevas contradicciones, hasta llegar así al saber absoluto, donde queda superada ya la desigualdad de la cosa consigo misma.”¹⁸⁹

De este modo, y tal como indicó el propio Adorno, Hegel habría equiparado la idea de totalidad a la caducidad de todo lo finito (Cfr. GS 6, 323 y s.).

Pero ¿qué aspectos propiamente musicales de Beethoven le dieron pie a Adorno para relacionar su música con la posición hegeliana frente al todo y la parte? En realidad, fueron siete los puntos cruciales (e interrelacionados de la manera más profunda) que vio

¹⁸⁹ Bloch, E.: *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*. Op. cit. P. 78.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Adorno que resaltaran el poderío del todo frente a la parte en la música del Beethoven intermedio:

Primero, el hecho de que la melodía singular claramente escrita ceda ante el flujo del conjunto. Esto se puede detectar, por ejemplo, en el hecho de que en sus obras intermedias no se escucha una conjunción de temas melódiosamente mozartianos¹⁹⁰, sino unos que van superándose y desarrollándose en su propio dinamismo, conforme avanza la pieza.

“En el trabajo temático de Beethoven, incluso las células motivicas más pequeñas de los temas son vinculantes para su continuación a complejos temáticos cualitativamente diversos; para él la estructura temática a gran escala es un resultado técnico, por lo tanto, está en los microorganismos musicales” (GS 13, 234).

Esto es posible gracias a que Beethoven no expone unas ideas musicales poseedoras de una identidad propia, sino que están conformadas por un conjunto de mónadas musicales vinculadas técnicamente entre sí. Tal inexistencia de una identidad propia en sus ideas musicales y motivos es lo que ocasiona que lo individual, lo particular sea una nulidad, algo efímero, pero es lo que permite a la vez su carácter de sublimidad. En esta actuación beethoveniana subyace su pensamiento acerca del binomio parte/todo.

“En Beethoven (...), el motivo se introduce como algo en sí completamente abstracto, simplemente como principio del puro devenir, y puesto que el todo se despliega en él, lo individual, que desaparece en el todo, es a la vez concretado y afirmado por este” (GS 13, 49).

Este factor explica y resume perfectamente la relación hegeliana entre la parte y el todo que existe en la obra del Beethoven intermedio. Esto es así ya que, debido a esa ausencia de identidad, sus ideas melódicas no pueden sobresalir por sí misma del proceso global. Al contrario, por su vacuidad, estas necesitan de la totalidad para mostrarse como resultado de todo ese devenir por el que se generan y que generan. Y es que, al mismo tiempo, ellas, esas pequeñas células motivicas sin valor por sí mismas, esas pequeñas

¹⁹⁰ En los que, claramente, la melodía atrae todo el interés del compositor y se constituye como el aspecto formal más importante. Uno de los muchos ejemplos en la obra de Mozart de esta actuación de una melodía como eje estructurante, es el 3º movimiento (*Presto*) de la *Sinfonía nº 1 en Mi b mayor, Ky 16* (1764). En ella este *presenta* la cuadratura típica del estilo Clásico: periodo de 16 compases con frases paralelas de 8 y semifrases contrastantes de 4. La correspondencia 16-8-4 o 8-4-2 representa una estructura jerárquica, en la cual todos los parámetros musicales más importantes están coordinados (ritmo, melodía, armonía, textura, dinámicas y articulación).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

partes son las que se coordinan para dar lugar a una unidad en una escala mayor. Así, ambos polos del binomio son inseparables.

Segundo, además, ese flujo del conjunto musical beethoveniano (explicado en el punto inmediatamente anterior) se dirige a un final afirmativo y reconciliador de todas las fricciones vividas en el desarrollo de la obra; es decir, al estilo hegeliano. Con tal fuerza del todo sobre la parte, y a pesar de lo inseparable de los dos polos del binomio, la lógica discursiva beethoveniana (que vivificó y dinamizó el esquematismo clasicista) cae finalmente en el estatismo al culminar dicho dinamismo con un ademán reconciliador a la manera hegeliana. Así, y a pesar de que ambos polos sean inseparables y por lo tanto no puedan ser comprendidos autárquicamente, al mismo tiempo primaba la estructura global. Es por ello que, de una relación todo/parte concebida de tal manera, no se pueda predicar nada de lo particular (por muy pequeño que sea) sin que este esté sin determinar y sin pasar por la universalidad.

En el Beethoven intermedio, como claro ejemplo del clasicismo vienés y con su indiscutible primacía del todo sobre la parte, lo arquitectónico prima sobre lo dinámico (sobre todo esto es de lo que se ha hablado en estos puntos iniciales de este capítulo). Pero, sin embargo, esto no significa que por ello desaparezca

“el momento de un algo particular, opaco, al que se refiere y en que se apoya esa predicación. Se conserva en medio de la constelación; de lo contrario la dialéctica equivaldría a la hipóstasis de la mediación, sin preservar los momentos de la inmediatez, como Hegel quería prudentemente” (GS 6, 322).

Esto fue lo mismo que Adorno vio, concretamente, en *Ciencia de la lógica* de Hegel, donde el filósofo había llegado a la conclusión de que la particularidad (encarnada en los detalles) no era nada, y de que lo universal poseía una primacía lógica. Es por ello que Adorno se hiciera eco y citara las propias palabras empleadas por Hegel para definir la naturaleza y el rol que juega lo particular dentro de ese binomio todo/parte:

“lo absoluto, puesto que es producido en el filosofar la reflexión para la conciencia, por lo tanto, se convierte en una totalidad objetiva, en un todo del saber, en una organización del conocimiento. En esta organización, cada parte es al mismo tiempo el todo; porque existe como referencia a lo absoluto. Pero como parte que tiene a otras fuera de ella, es limitado, y solo existe por las demás; aislada como limitación es deficiente, y solo tiene sentido y significado por su conexión con el todo. Por lo tanto, no se puede hablar de conceptos individuales por sí mismo, hallazgos individuales como si fuesen conocimiento”. (GS 5, 301 y s.).

276

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

276 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

276 / 451

Para favorecer de tal forma al conjunto, Beethoven tuvo que anteponer este al detalle. Y es precisamente debido a esa «negación» de los detalles que se da en la subordinación de lo singular a lo universal (contenida también en la filosofía hegeliana), que la totalidad sea, según Adorno, el pecado original: la raíz de todo mal.

Tercero, la concepción de las partes de la forma sonata como secciones diferenciadas (Exposición, Desarrollo y Reexposición) en las que cada una posee su propia y distinta funcionalidad dentro del juego procesual y del devenir que se está produciendo (presentación, conflicto y reconciliación). Tal concepción conlleva que estas tengan que ser superadas en negaciones de la negación, y no entendidas como momentos de un fluir continuo. Esto pone a Beethoven como si estuviera en el bando de la forma y de la estructura, como si esas secciones que componen al todo fueran engranajes de una maquinaria que bajo toda circunstancia aparenta estar siempre bien engrasada.

Cuarto, la función con la que se idea la sección de Reexposición, que actúa como reconciliación. Precisamente, fue esa reconciliación la que representó para Adorno el lado más oscuro del titanismo beethoveniano. Esta, según él, fue la conexión más profunda que tuvo Beethoven con el idealismo y, con ello, con la mentalidad burguesa que lo alimentaba. Actuando de tal modo, la totalidad poseería un doble papel que estaría en relación con esa máxima de Adorno de pensar con Hegel al mismo tiempo que contra Hegel. Por un lado, resistía lo singular; es decir, permitía que el peso no se inclinara hacia un lado, posibilitando entonces la mediación. Pero, por el otro, poseía algo de ideología, pues correspondía “con la doctrina hegeliana de la positividad del todo como la suma de las negatividades individuales; es decir, el momento de la *no-verdad*” (NaS, I, 1, 49). Para Adorno, en el Beethoven intermedio existía una complicidad con el dialéctico Hegel en cuyo sistema, al final, la suma de las negaciones (y con ello del devenir mismo) desembocaba en la teodicea de la apariencia. Pero de esta denuncia realizada por Adorno se habla más detenidamente en el punto referente a la concepción, por parte del Beethoven tardío, de la relación entre el todo y la parte, el enumerado como V.2.

Quinto, el todo actúa desde la sombra. Adorno se sirvió de la voluntad y la energía que vislumbró que actuaba por detrás (en la sombra) de una obra beethoveniana para considerar al compositor absolutamente inserto en su visión hegeliana (las categorías de sistematicidad son para Adorno las claves del idealismo). Tal voluntad y energía no era otra cosa que el todo, el espíritu del mundo hegeliano; es decir, la forma en movimiento.

277

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

277 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

277 / 451

Esta idea hace que el todo de la obra (el todo del arte) se imponga a la pluralidad de lo vivo, que es lo que, para Adorno, marca la afinidad de toda belleza con la muerte. Pues es en esa belleza no turbada en donde se calmaría lo que se le opone, lo disonante y lo feo. Esa muerte sería el elemento afirmativo que existe en la negación de los detalles por el todo.

Sexto, otro aspecto importante para detectar el poderío del todo en esta obra intermedia, es que la afirmación del todo conlleva una negatividad para con otros, lo cual enciende la crítica adorniana ante ambos autores, tanto la dirigida a Hegel como al Beethoven intermedio. Tal crítica se basa en que la libertad (tal y como sucede en la Ilustración) no es holista, sino que deja a otros desarrapados de su calor. Y así mismo es cantada a viva voz en el 4º movimiento de la *Sinfonía n.º9 en re menor, Op. 125*, esa obra tardía que en realidad constituye una vuelta a su anterior estilo heroico. Tal y como se puede leer en esa musicalización que el compositor hizo del poema de Schiller, esa libertad no es omnipresente, pues no es para todo ser humano:

“Quien logró el golpe de suerte,
de ser el amigo de un amigo.
Quien ha conquistado una noble mujer
¡Que una su júbilo al nuestro!
¡Sí! que venga aquel que en la Tierra
pueda llamar suya siquiera un alma.
Pero quien jamás lo ha podido,
¡que se aparte llorando de nuestro grupo!”¹⁹¹.

Ese otro que en el poema es instigado a dejar la comunidad y, con ello, negado en beneficio del todo es lo singular, lo particular.

Un séptimo y último factor es la *negación* de lo singular-particular en Beethoven. Para comenzar a hablar respecto a ello, primero habría que sintetizar cómo entendió Adorno el vínculo de Beethoven con lo singular. Según el filósofo, él focalizó su visión de lo singular en dos características:

¹⁹¹ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie I*. [música impresa]: para orquesta. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. 1 partitura. P. 196-276.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Por un lado, en Beethoven, lo singular aspira a ser algo, aunque únicamente sea el todo en el que se sumerge lo que realiza su significado, el cual se atribuye falsamente a sí mismo lo singular.

Pero, por otro lado, otro dato central para aprehender lo singular en el lenguaje musical de Beethoven sería su inanidad: su cualidad de vano e inútil. Al igual que ya había sucedido previamente con su interpretación de Hegel, a quien denunció por “depotencia[r] los conceptos particulares, [por] manejarlos como si fueran imágenes borradas de lo que refieren” (GS 5, 354), Adorno manifestó su prevención ante la idea que afirma la vacuidad del singular en el Beethoven intermedio.

Esta inanidad a la que se refiere Adorno, además, tiene su fundamento objetivo en la constitución del material: es inane en sí, no solo en la inmanencia del movimiento de la forma beethoveniana. Para el frankfurtiano, el supremo ejemplo de esta «nulidad de lo particular» es el inicio de la Reexposición del primer movimiento de la *Sonata para piano n.º23, Op. 57, «Appassionata»* (compás 151), que sobre el pedal se ve como una mera triada descendente sobre un pedal: “Aislado no dice nada. El contexto del desarrollo, es uno de los grandes momentos de la música” (NaS, I, 1, 48).

“La negación de lo singular en Beethoven, cuya nada tiene su base objetiva en la naturaleza del material: es inane en sí misma, no solo en la inmanencia del movimiento de la forma de Beethoven. (...) Una triada menor expresiva dice: soy algo, significo algo; y, sin embargo, es solo el sonido que se emplea aquí, como si fuera heterónimo” (NaS, I, 1, 46).

Estas dos características de lo particular constituyen, precisamente, el núcleo de la dialéctica entre la parte y el todo en el segundo Beethoven. Esto permite que, a través de ellas, se puede arrojar luz al principal enigma de este capítulo. Estas clarifican la naturaleza de la dialéctica entre la parte y el todo, al ser lo que motiva que se pueda poner en contacto mediato cada uno de esos dos extremos. Es por ello que, gracias a esa manera de concebir lo particular (tal y como Adorno también veía en Hegel), sea “imposible pensar no meramente la particularidad, sino también lo particular en sí mismo, sin el momento de lo universal, el cual distingue lo particular, lo forma, en cierto sentido hace de él lo particular” (GS 6, 322) en una relación en la que lo individual, según Adorno, estaría en una situación de impotencia y abandono a un pervertido principio de universalidad.

[En Beethoven,] “el todo en el que se hunde [lo singular] se da cuenta del significado (...) que lo singular se atribuye falsamente a sí mismo. Este es el núcleo de la dialéctica de la parte

279

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

279 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

279 / 451

y el todo en Beethoven. El todo cumple la falsa promesa de lo singular, [esa aspiración de lo particular a ser algo que se indicó más arriba]" (NaS, I, 1, 46).

En la música de su estilo intermedio, la superación del momento individual no se daría mas que en la totalidad ["La prioridad del todo (...) en relación con los momentos" (NaS, I, 1, 46). "Ante todo, hay que pensar en la primacía del todo sobre lo individual en Beethoven. En el estilo aparece la «idea», la melodía individual claramente escrita retrocede contra el flujo de la totalidad" (NaS, I, 1, 29)]. Y tal totalidad tendría el carácter de la resistencia de lo singular y algo ideológico y transfigurador. Así, Adorno subrayó la importancia que tuvo el papel que jugó el todo en la música de Beethoven, en la que, según él, se debería pensar primero en la primacía del todo sobre la parte individual. En Beethoven, la imagen escrita, la idea, la inspiración y la melodía individual claramente definida se desvanecen en el fluir del todo. Queda superada y subsumida en la marea de la totalidad. Para él, en Beethoven, la voluntad y la energía que ponía a la forma en movimiento siempre era el todo, el Espíritu del mundo hegeliano.

A partir de ahí, Adorno afirmó que en la música beethoveniana la parte podía proporcionar algún significado, pero solo dentro del todo. Así, por ejemplo, una expresiva triada menor indica que ella es algo, que significa algo, pero aun así ella es solo un grupo de sonidos que ha sido emplazado en un momento concreto de una obra (Cfr. NaS I, 1, 46). Sin el todo, esa parte (esa expresiva triada) no podría ser interpretada propiamente: El todo, en el que el particular es absorbido, realiza el significado preciso. En esto se centra el núcleo de la dialéctica entre la parte y el todo en el Beethoven intermedio.

"[El arte lleva a cabo] La reconciliación de forma irreal, al precio de la reconciliación real. (...) La forma de integrar la obra de arte (...) es la muerte de los momentos en el todo. Lo que es la obra de arte se mueve más allá de sí misma, de la propia particularidad, busca su propio ocaso, y la totalidad de la obra es su epitome. Si las obras de arte tienen su idea de la vida eterna, entonces solo es posible aniquilando a los vivos en su ámbito. (...) Como la totalidad se traga al final la tensión y se acomoda como ideología, la homeostasis misma es rechazada" (GS 7, 84 y s.).

Además, esta *primacía* del todo sobre la parte es aprovechada por Adorno para declarar y apoyar, una vez más, ese paralelismo entre Hegel y el estilo intermedio de Beethoven. Paralelismo que esta vez surge a partir de la naturaleza de la concepción de ese todo, que, a pesar de ser decisivo,

"se realiza solo a través de las partes, solo a través de la ruptura, de la alienación, de la reflexión; en definitiva, de todo lo que es un anatema para la teoría de la Gestalt. Su todo es,

280

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

280 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

280 / 451

en general, solo la suma de los momentos parciales que están más allá de sí mismos y son divergentes; nada más allá de ellos” (GS 5, 253 y s.).

En esta línea de acción, para Adorno, la música beethoveniana se presenta acorde y consonante con la doctrina hegeliana de la positividad del todo como la suma de las negatividades individuales, y de que el todo fuera lo verdadero (la afirmación final y absoluta), un todo realizado a través de la contradicción lógica.

“En la totalidad de su forma, la música de Beethoven representa el proceso social de tal manera que cada momento singular (...) solo se hace comprensible desde su función en la reproducción de la sociedad como un todo (...). Hasta cierto punto, la música de Beethoven es un caso de prueba concluyente de que el todo es la verdad” (NaS, I, 1, 34).

Esto es lo que hace que esa apariencia de un todo absoluto y esencial sea, por lo tanto, en realidad una mentira, lo falso. “La filosofía de Hegel es (...) no verdadera” (GS 5, 264), dijo Adorno. “La verdad de Hegel no tiene su lugar fuera del sistema, sino que está unido a él, así como lo falso” (GS 5, 277)

Así, como señala de su talante dialéctico, ha sido tomar como punto de partida aquellas dos características de lo particular lo que ha permitido sonsacarle a la totalidad sus propias cualidades, una totalidad que no es concebida como un concepto global que subsume los momentos, sino como la suma de un trabajo temático y de su resultado; es decir, lo compuesto en uno. Dando como producto, entonces, que lo particular (los motivos musicales) sea idéntico con lo universal, que sean fórmulas de la tonalidad. De este modo, lo particular sería degradado hasta la nada, pues es preformado por la totalidad. Pero, según Adorno, esa totalidad es en realidad apariencia, una mentira; en definitiva, lo falso. Pero ese es un tema que se reserva para más adelante, para el momento en que se estudie este binomio en la obra del Beethoven tardío («V.2. Todo/Parte en el Beethoven tardío»).

1.5. Tour de force

Precisamente, según Adorno, lo que Beethoven realizó con la Reexposición fue un *Tour de force*, una acción difícil cuya realización exige una gran habilidad. Una destreza que le permitió aunar lo abierto y lo cerrado, lo dinámico y lo estático en una forma musical. Adorno profundiza en esta contradicción, en la paradoja nacida de la unificación del rigor formal con la dinamicidad y la temporalidad, para afirmar que la forma sonata hace derivar su energía al llevar a cabo un *Tour de force*. Según él, este *Tour de force*, esta realización de lo irrealizable o unificación de lo inunificable, se convirtió

281

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

281 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

281 / 451

para Beethoven en una regla que consistía en presentar el resultado del dinamismo, del devenir como confirmación y justificación de lo pasado, de aquello que en todo caso estaba allí, en el fecundo instante en que comienza la Reexposición.

Beethoven realizaba en sus formas sonata, como afirma Adorno, un *Tour de force* al mantener ambos extremos en equilibrio. En esto el compositor se reveló, para Adorno, como el dador del espíritu a la forma sonata. Según él, fue Beethoven quien configuró la forma sonata dialécticamente y no de manera estratificada como hicieron sus predecesores. Entonces la logró hacer más acorde a su esencia dinámica. Según él, el bonense llevó a cabo este difícil *Tour de force* al realizar la música como proceso, el mismo *Tour de force* que elaboró Hegel en la filosofía al vivificar el sistema con el movimiento dialéctico. Por eso, Adorno afirma que “la paradoja de un tour de force se presentaría, no de forma menos rigurosa, en Beethoven: que la nada se convierta en algo es la prueba estética-real de los primeros pasos de la lógica hegeliana” (GS 7, 163).

De hecho, es este *Tour de force* que se obra en el corazón de una forma sonata beethoveniana lo que le permite a Adorno relacionarla con las palabras pertenecientes al prólogo de *Fenomenología del Espíritu* con las que Hegel define la esencia de la filosofía:

“Pues la cosa no se agota en sus *finés*, sino en el proceso de su *ejecución*, ni el *resultado* es el todo *efectivo*, sino que lo es conjuntamente con su devenir; la meta, tomada para sí, es lo universal sin vida, igual que la tendencia es el mero afán que todavía carece de su realidad efectiva, y el resultado desnudo es el cadáver que la tendencia deja tras de sí”¹⁹².

Esta definición representa, en palabras, lo mismo que una forma sonata beethoveniana en música: en ambas se ve el énfasis por unificar el rigor formal con el dinamismo y la temporalidad. Beethoven habría llevado a cabo tal tarea de detención del dinamismo del Desarrollo en la Reexposición, produciéndose consecuentemente un *Tour de force*:

“Beethoven solucionó esto [la revocación del dinamismo] con un tour de force que se convirtió en su regla: en el fructífero momento del inicio de la Reexposición, presenta el resultado del dinamismo, del devenir, como la confirmación y justificación del pasado, de lo que ya estaba allí. Esta es su complicidad con la culpa de los grandes sistemas idealistas, con el dialéctico Hegel, en el que, al final, la quintaesencia de la negación, y por lo tanto del devenir en sí mismo, equivale a la teodicea de lo que es. En la reexposición de la música, como ritual de la libertad burguesa, seguía, lo mismo que la sociedad en la que se encuentra y que está en ella, sometida a la obediencia mítica. Manipula el contexto autocontenido de la

¹⁹² Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada editores, 2010. P. 59.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

naturaleza como si la fuerza recurrente de su mero retorno fuera más de lo que es, el significado metafísico mismo, la «idea» (GS 13, 241 y s.).

Asimismo, para Adorno, este *Tour de force* realizado por Beethoven al unificar el rigor formal con el dinamismo y temporalidad de la música, fue (en otro claro alarde de germanocentrismo por parte del filósofo) el mayor realizado después de J. S. Bach (*Cfr.* GS 7, 163).

1.6. La tonalidad en el Beethoven intermedio

Para Adorno, esa totalidad en Beethoven sería la tonalidad. Esta identidad es un tema crucial para la comprensión de la visión adorniana del compositor, pues tal y como el filósofo afirma en su volumen sobre él, y más concretamente en su cuarto capítulo titulado “Tonalidad”: comprender a Beethoven significa comprender la tonalidad, por lo que esta no es solo el fundamento material de su música, sino su principio, su esencia (*Cfr.* NaS, I, 1, 82-96). Beethoven mismo fue consciente de esa preeminencia de la tonalidad sobre su música, pues tal y como indica Swafford en su monográfico sobre el compositor, “Como era característico en él, no podía ponerse a trabajar a fondo en la música de un movimiento hasta que había decidido la tonalidad. Decidir la tonalidad de una pieza era para él decidir su cualidad expresiva”¹⁹³.

Este es el motivo de por qué Adorno concluyó que todo el libro debía volverse un estudio sobre la tonalidad, que este debía llegar a ser un libro sobre la tonalidad. Tal como describió, “Todo el trabajo debe versar sobre tonalidad” (NaS, I, 1, 82). Y esto es así porque la música de Beethoven, a juicio de Adorno, exprime su secreto. Sin embargo, lamentablemente, -y a pesar de que por parte de Adorno una teoría de la tonalidad fuera considerada trascendental para concebir el desarrollo del pensamiento filosófico sobre Beethoven- fueron pocos los fragmentos en el volumen *Beethoven. Filosofía de la música* que recabaron pormenorizadamente datos sobre tal temática. Los pocos que se centraron en ello están, en gran parte, situados en el citado capítulo. Aunque, y a pesar de esta parquedad en lo referente a este tema, entre esas pocas líneas que dibujan la tonalidad en la música de Beethoven se detectan ciertas ideas interesantes para este capítulo que versa sobre la relación entre lo singular y lo total:

¹⁹³Swafford, J.: *Beethoven*. Barcelona: Acanalado, 2017. P. 436.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

La primera de estas ideas que se distinguen en esos fragmentos (y además la más influyente por ser la raíz de la que germinan otras muchas), es la de que en la tonalidad reposa el absoluto, que este (tal y como lo representó Adorno) es justamente la tonalidad. Según él, la relación entre el Absoluto y la tonalidad resulta ser una analogía alcanzada por la importancia que esta última poseía en una composición en la que la Idea era tan profundamente fundamental como en el pensamiento hegeliano.

“La coherencia de Beethoven siempre se produce a través del hecho de que cada una de las partes formales representa la tonalidad[,] y el móvil que impulsa al detalle más allá de sí mismo es siempre la necesidad que la tonalidad tiene de lo que viene después para consumarse a sí misma” (NaS, I, 1, 82).

Pero ¿cómo fue capaz Adorno de establecer esta analogía entre el Absoluto y la tonalidad? Para comprender este nexo primero hay que acudir a la significación que tomó la tonalidad para él. Esta pregunta se la planteó el filósofo casi al comienzo de ese capítulo titulado “Tonalidad” (Cfr. NaS, I, 1, 83), y su respuesta se basó en que esta constituye

“un intento de subyugar la música a una especie de lógica discursiva, para someterla a una especie de concepto universal. De tal manera que las relaciones entre acordes idénticos siempre signifiquen lo mismo para ellos. Es una lógica de expresiones ocasionales” (NaS, I, 1, 83).

La segunda de esas ideas sobre la tonalidad que puede ser vislumbrada entre los distintos fragmentos que constituyen ese capítulo del monográfico beethoveniano, es la definición de lo que significa esta y la forma en la que trabaja dicha concepción. Partiendo de tal definición que presenta Adorno, el sistema tonal funcionaría como “un sistema universal de categorías que media la producción y la recepción de los contenidos musicales, confiriendo al elemento, o momento particular, su específico significado en el seno de la composición”¹⁹⁴. Esta apreciación es tan importante para aprehender su análisis que llegó a afirmar que “el «sistema» idealista es en Beethoven la tonalidad” (NaS, I, 1, 40).

Con todo esto, lo que Adorno está queriendo explicar es que la tonalidad en Beethoven debe ser entendida como una idea de la razón en sentido kantiano; es decir, un sistema de categorías bajo el que se subsumen los hechos musicales, otorgándoles así el sentido a los mismos. Es más, Adorno deja clara esta similitud que contempla entre ambas cuando, tras exponer la tonalidad como el sistema idealista en Beethoven, continúa

¹⁹⁴ Zurletti, S.: “Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno”. Op. Cit. P. 119 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

afirmando que “sobre esto, ante todo las secciones introductorias de la «Arquitectónica de la razón pura»” (NaS, I, 1, 41); es decir, esa sección de *Crítica de la Razón Pura* en la que Kant habla de los juicios sintéticos *a priori* y postula que

“Regidos por la razón, nuestros conocimientos no pueden constituir una rapsodia, sino que deben formar un sistema. (...) Por sistema entiendo la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Ésta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo.”¹⁹⁵

Adorno vuelve a pronunciarse y a sacar a la luz esta similitud en *Quasi una fantasia* (Cfr. GS 16, 260 y s.) y en el fragmento nº 36 de *Beethoven. Filosofía de la música* (Cfr. NaS, I, 1, 25). En ellos, compara explícitamente la estructura de la armonía tonal en Beethoven con el sistema epistemológico kantiano. Así, y tal como explica Zurletti, de este modo y de la misma manera que Kant, “según Adorno, Beethoven preserva el objetivo sistema formal de la tonalidad en el conjunto del estilo clásico, transfiriendo sus fundamentos al sujeto compositor”¹⁹⁶.

Esta similitud o «traducción» que lleva a cabo la mente de Adorno entre el sistema de categorías kantiano y la tonalidad entendida beethovenianamente, se basa en la propia naturaleza de la música tonal. Esta posee un centro tonal alrededor del cual están agrupados en una clara relación el resto de los «tonos». Todos ellos, dentro de esa relación, tienen que cumplir una función distintiva y prefijada. En este juego de funciones entre los distintos grados, la unidad central armónica de la tonalidad clásica es la triada mayor, cuya progresión armónica fundamental es la que va desde la tónica a la dominante y regresa a la tónica (I-V-I). Esa fuerza gravitacional hacia la tónica es precisamente la que constituye su principio de una tendencia hacia un centro. Esto produce unos medios para ordenar los «valores» de todos los elementos de la música en términos de sus relaciones jerárquicas dentro de una totalidad unificada. Este sistema de tonos con una relación prefijada entre ellos es lo que permite que se comprenda (*Zusammenfassung*) cada una de esas notas que se han ido aprehendiendo (*Auffassung*¹⁹⁷) durante el espacio

¹⁹⁵ Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1997. P. 647.

¹⁹⁶ Zurletti, S.: “Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno”. Op. Cit. P. 120.

¹⁹⁷ Estos términos se enuncian en el vocabulario kantiano para que se vea más claramente esa filiación con su sistema de categorías.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y tiempo, y es el que ofrece la unificación y orden (gracias a esa jerarquía tonal preestablecida) de los múltiples datos en una única intuición.

Tercero, estas ideas iniciales sobre la tonalidad (su vínculo con lo abstracto y lo trascendental kantiano) que se entrevé en esos pocos fragmentos, llevan directamente a una tercera noción que ya contemplaría, desde más cerca, la naturaleza de ese binomio entre la parte y el todo que se puede descubrir en la música del Beethoven intermedio. En la tercera de estas nociones acerca de la tonalidad beethoveniana que enuncia Adorno, él ya se plantea las razones que le llevan a ver a la tonalidad como el sistema idealista en la música de Beethoven. Estas, a su vez, podrían resumirse en una principal: que todo en su música cupiese bajo la tonalidad. Todo es subsumido bajo el mandato de la tonalidad. La tonalidad organizaba previamente todos los fenómenos, conteniendo finitas posibilidades combinatorias en las que, en muchas ocasiones, lo general hacía surgir a lo particular.

“(…) la tonalidad no es simplemente un sistema sonoro establecido, sino que cumple con bastante precisión el concepto del espíritu objetivo. Mediaba entre un lenguaje musical más o menos espontáneo de los hombres, por así decirlo, hablado, inmediato, y normas que habían cristalizado dentro de este lenguaje” (GS 17, 278).

Todos los momentos, toda singularidad se puede definir como los caracteres fundamentales de la tonalidad, de ahí el concepto abstracto de esta música. Incluso (como ya se ha visto en su configuración de la forma sonata) Beethoven propuso la estructura a partir de unos temas que estaban condicionados por zonas tonales, que «casualmente» son las mismas que conforman a la programación armónica fundamental (I-V-I). No hay más que recordar aquella distinción que realizó entre los dos temas que componen sus formas sonata, donde el primero está localizado en la tónica, mientras que el segundo lo está en un tono contrapuesto que cree tensión con la tónica, pero que a la vez sea familiar con ella; es decir, sobre todo, la dominante, o en su defecto la relativa mayor. Esto lo realizaba así para dar lugar a ese juego de tensiones y distensiones entre las distintas partes que caracteriza a su estilo.

Esta manera que tiene Beethoven de relacionar cada parte y singularidad con una noción abstracta (en este caso, su concepción de la tonalidad) que, a su vez, le da sentido a cada una de ellos dentro de un todo (que a su vez es formado por esas partes en distensión) es lo que posee una seria filiación no solo con Kant (tal y como se vio en el párrafo anterior), sino con el sistema hegeliano. Así es cómo Adorno llega a detectar al Absoluto hegeliano en el uso de la tonalidad que realiza Beethoven. De ahí la necesidad

286

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

286 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

286 / 451

de un estudio de esta para comprender la relación entre el todo y la parte que se genera en dicha obra.

Una cuarta idea que se observa en esos fragmentos incluidos en el monográfico que versa sobre Beethoven, y que hablan acerca de la tonalidad, es la que sigue vinculando la tonalidad con lo absoluto, pero profundizando aún más en ese entendimiento de lo absoluto y en su relación con la parte y la mediación. Esta idea se observa en la siguiente frase adorniana: “«El absoluto» en Beethoven es la tonalidad. Tan poco absoluto como el hegeliano” (NaS, I, 1, 45). Con tal sentencia, Adorno está queriendo indicar que la tonalidad es el todo y que, por lo tanto, al igual que aquel se encuentra mediado, esta se constituye a partir del devenir de los momentos y, también, a través de la dialéctica entre la iniciativa expresiva del compositor, por un lado, y la fuerza constrictiva de la lengua musical tonal por el otro. Así, una vez más, según Adorno, el Beethoven intermedio llevó a cabo un *Tour de force* por el que lo particular terminaba siendo idéntico a lo universal. Este *Tour de force* constituye para el filósofo una de las características más definitoria de la obra beethoveniana y hegeliana. Un *Tour de force* por el que Beethoven durante su estilo intermedio logró una síntesis afirmativa o la apariencia de coincidencia entre las convenciones tonales y su individualidad expresiva, la cual consigue plegar el código lingüístico que tiene a disposición; es decir, el abanico convencional de la tonalidad.

“[El Beethoven heroico] centra el tono óptimo de la dialéctica entre la iniciativa expresiva del compositor, por un lado, y la fuerza constrictiva de la lengua musical tonal por otro. La relación de Beethoven con las convenciones tonales, en su periodo medio, es lo que consigue plegar el código lingüístico que tiene a disposición, es decir, la parrilla convencional de la tonalidad, de manera que coincida lo que es impuesto por las convenciones con el máximo de individualidad expresiva. La característica del Beethoven medio, para Adorno, es el *tour de force* creativo en el que lo absolutamente particular es idéntico a lo universal”¹⁹⁸.

Ese *Tour de force* se produce por la existencia de dos caras en torno a la tonalidad en el Beethoven intermedio. Por un lado, en la música de Beethoven la tonalidad surge como principio, como esencia, no constituyendo entonces meramente el material del que se ayuda para crear su obra. (La cara más kantiana, por así decirlo). Pero, por el otro, esta tonalidad viene realizada por el desarrollo de los acontecimientos musicales que se van sucediendo en la pieza. (La cara más hegeliana de la ecuación, por así decirlo).

¹⁹⁸ Zurletti, S.: “Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno”. Op. Cit. P. 119.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Esta visión posibilita que su música exprese el secreto de la tonalidad y que las limitaciones planteadas con la tonalidad sean las suyas propias. (De lo inane, lo vano del melodismo beethoveniano puede decirse que es la tonalidad). Es esto lo que da coherencia a sus piezas. Esa coherencia siempre se debe a que cada una de las partes formales realiza y representa la tonalidad, y el móvil que impulsa al detalle más allá de sí mismo es la necesidad de lo que sigue, que tiene la tonalidad para consumarse a sí misma. Así, aquella tonalidad que se presentaba como un intento de someter la música a una especie de lógica discursiva, de someterla a una especie de conceptualismo universal como un intento de cumplir con la lógica musical global, es empleada por Beethoven como el punto de arranque para desarrollar el propio contenido de la música; es decir, para desarrollar todo el sentido musical a través de la tonalidad. La interpretación de la tonalidad únicamente es posible en la dialéctica de esta.

[Por ello,] "la tonalidad en Beethoven debe ser representada de manera completamente dialéctica, como una «racionalización» en el doble sentido de hacer posible la construcción, e incluso provee el principio de construcción, y de resistir a la construcción, asumiendo un carácter represivo y compulsivo" (NaS, I, 1, 87).

Entre el momento culmen de supremacía del objeto y el inicio de la emancipación del sujeto, la filosofía de la música adorniana registra un punto de equilibrio: la segunda fase de Beethoven, donde sujeto y objeto se crean recíprocamente en pleno equilibrio armónico, en una síntesis positiva. En el periodo central de la producción del compositor, el concepto de tonalidad llega a sí mismo y encuentra su justificación solamente en el proceso de la composición. En él, en este aspecto, se da esa afirmación que no es otra cosa que la huida ante la negación, el dejar de lado la tensión y una auténtica dialéctica en beneficio del equilibrio armónico. De ahí, la afirmación anterior: "«El absoluto» en Beethoven es la tonalidad. Tan poco absoluto como el hegeliano" (NaS, I, 1, 45).

Una quinta idea es la vinculación de la tonalidad con lo social y el mundo burgués. Todo lo dicho hasta el momento, toma mayor sentido si uno tiene en consideración la comprensión de la tonalidad como un aspecto extramusical y social. "La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia históricamente surgida" (GS 12, 20). Muy resumidamente, la tonalidad es el sistema que, tras las experimentaciones de las primeras etapas del Barroco, se va «perfeccionando» progresivamente durante el Barroco tardío, para llegar a racionalizarse y «desarrollarse completamente» entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. En este proceso, Beethoven se constituiría como uno de sus más portentosos adalides. Como bien se sabe, este momento era el de la burguesía,

288

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

288 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

288 / 451

por lo que podría decirse (y de hecho Adorno lo hace) que la tonalidad representa al lenguaje musical de esta clase social. “Así como la tonalidad, históricamente, coincide con la era de la burguesía, así es, en este sentido, el lenguaje musical de la burguesía” (NaS, I, 1, 83). Efectivamente, Adorno retorna a la idea de que la unión entre Beethoven y la sociedad burguesa transmite el pilar de la música del compositor; es decir, la tonalidad. Adorno ve a la tonalidad como el lenguaje musical que habla la burguesía, llegando a decir que la tonalidad es la piedra fundamental de esa clase social.

Esta construcción jerárquica de la música en la que los tonos están relacionados unos con otros a través de su centro tonal, es análoga a la idea estructural de una sociedad burguesa en la que toda persona tiene su lugar y su función, tal y como sucedía en los juegos sexuales de Juliette, “donde ningún momento es desaprovechado, ninguna abertura del cuerpo descuidada, ninguna función permanece inactiva” (GS 3, 107). No importaba la propia música ni el placer que esta pudiera ofrecer, sino su organización racionalizada. Esto último es lo que hace de la forma sonata una forma cerrada. “Debe la dignidad del sistema cerrado y exclusivo a la sociedad del intercambio, cuyo propio dinamismo apunta a la totalidad y con cuya fungibilidad corresponde del modo más estrecho la de todos los elementos tonales” (GS 12, 20). El dinamismo ilusorio de la tonalidad y de la forma sonata es logrado con el costo de una restricción en la amplitud de los «particulares sensuales» a cada otro en una relación que además se establece como jerárquica. Es más, el sistema de relaciones tonales que aseguró la legalidad de toda relación entre los distintos elementos ocultó la esclavitud de los tonos individuales y la fuerza con la que estos fueron constreñidos en su relación.

Tal empleo por parte de segundo Beethoven de lo que serían los elementos básicos de una obra, según Adorno, se halla en conjunción con la ideología burguesa que predica que el singular únicamente puede volverse realmente autónomo en el interior del sistema social. En este sentido, la música de Beethoven promueve la imagen de una sociedad que se cree libre e igualitaria, pero que en realidad lo que demuestra es su complicidad con la alienante sociedad burguesa. Es cómplice de la aberración de la barbarie al actuar por medio de una constante negación de todo lo limitado, de lo que meramente es, radicando en ello su fuerza.

Dentro de tal música, y tal como sucedería con la razón instrumental, el sistema de relaciones tonales que surgió con la tonalidad fue orientado a asegurar que la libertad de los elementos o partes estuviese completamente reconciliado con la limitación del todo. Es por ello que, en música, la tonalidad significara un medio de establecer una base

289

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

289 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

289 / 451

racional que reconciliase las demandas de la libertad subjetiva (individual) y aquella limitación objetiva (colectiva); es decir, un equilibrio entre las fuerzas. La forma sonata de la tonalidad clásica con su sección de Exposición seguida por un Desarrollo y su Reexposición fue un potente medio para reflejar un equilibrio dinámico entre la libertad y la limitación, entre el individuo y la sociedad y, en definitiva, entre la parte y el todo (aspecto que se está analizando ahora).

Esta tonalidad es el principio central organizador de la música de Beethoven, perfeccionada por él en sus composiciones del segundo período y constituyó un sistema de relación entre la parte y el todo al que le correspondió el modelo clásico de la sociedad burguesa, una sociedad que, como la forma sonata, es individualizada y jerárquica. Así, la estructura individualizada y jerárquica de la forma sonata clásica realiza una analogía de las relaciones formales en la sociedad burguesa. Es en este sentido en el que se puede afirmar que la sociedad empresarial burguesa fue una «sociedad en forma sonata».

La sexta idea de estas que Adorno pronunció en torno a la tonalidad del Beethoven intermedio, continúa haciendo hincapié y profundizando dentro de la relación parte/todo y de la importancia de la dialéctica entre tales extremos, y todo ello con la finalidad de equipararla a la ideada por la filosofía hegeliana, objetivo final que siempre se marcó la filosofía de la música adorniana sobre este estilo del compositor.

Adorno, para ello, partió de esa visión que se acaba de dar acerca de la tonalidad clásica (y con ella del Beethoven intermedio) (ideas nº 1-4), la cual es integral a la ideología burguesa (idea nº 5) y, por lo tanto y en tanto que ideología, ofrece una imagen de reconciliación. Una reconciliación que, bajo estos términos del entendimiento de la concepción de la tonalidad, sería percibida como su identidad abstracta, respecto de la cual cada momento singular sería determinado como caso. Es precisamente este hecho lo que produce que la dialéctica entre parte/todo de la que informa la filosofía hegeliana sea exactamente la misma que, según Adorno, determina el componer beethoveniano. Asimismo, esta es posible si sucede que, por un lado, el elemento singular temático no tenga dignidad musical en sí, pero que, por el otro y a la vez, la tonalidad no pueda ser «abstracta», sino que se presente mediada a través del devenir, y esté constituida a través de la conexión de sus elementos (tal y como sucede en los dialécticos Beethoven y Hegel).

Por ello, se podría hablar de una composición de la filosofía de Hegel. La tonalidad es presupuesta en la composición, así como la totalidad dialéctica es presupuesta en el pensamiento del contenido. Es por esta concepción dialéctica de la

290

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

290 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

290 / 451

tonalidad que el pensamiento dialéctico se presente como la clave para comprender a este Beethoven intermedio tan relacionado con Hegel. Por lo tanto, escapar de la complejidad dialéctica de esta aproximación (considerando al sistema como una entidad abstracta aplicable mecánicamente a contenidos específicos) significaría cometer un error grave y exponerse al riesgo de una lectura adialéctica de la obra, como las que, según Adorno, emprendieron las recuperaciones de la tonalidad neoclasicistas de Stravinski y Hindemith¹⁹⁹.

Únicamente la relación entre lo particular y la totalidad puede ser dialéctica si no está compuesta por opuestos absolutos que puedan prescindir el uno del otro; es decir, si está formada por extremos que se hallan en una relación de codeterminación. Esta ausencia de una oposición absoluta y dicotómica es la que permite que los momentos singulares del proceso dialéctico (tanto de Beethoven como de Hegel) adquieran sentido en la mediación, y no sean meramente subsumidos.

Con esta importancia de la mediación en el sistema beethoveniano y hegeliano, la categoría del trabajo se erige como una de las fundamentales, al constituirse como la herramienta a emplear para llevar a cabo el proceso del devenir. El valor de verdad de esa totalidad se debía únicamente al trabajo. De este modo, enlazaría dos de los grandes tópicos identificadores del idealismo absoluto.

“El tiempo es asesinado seriamente por el trabajo. En su sentido, Beethoven fuerza a que el tiempo transcurrido sin sentido se detenga con el trabajo. A través del trabajo, es dominado una vez más. Lo que en la realidad es mentira es verdad en la ideología” (NaS, I, 1, 28).

En Hegel, la totalidad se presentaría como trabajo del concepto, mientras que en Beethoven lo haría como trabajo temático. Pero, en ambos, esta sería el resultado del proceso de *Autorreflexión* en el que los momentos singulares se contraponen. Este proceso que caracteriza la constitución de la tonalidad instituye el momento de la identidad de lo no idéntico en música, que es uno con el carácter de constricción de la tonalidad. De hecho, la relación hacia la tonalidad se define ideológica si el compositor considera la tonalidad (que en realidad es una lucha) como el resultado de su obra. Pero Adorno también concluye que la tonalidad en Beethoven no es contingente. Tal aporía la recrea verdaderamente, pues el resultado no es ideológico. Según Adorno la comparación de la *Sonata para violín n°7 en do menor, Op.30 n°2* con la *Sonata para piano n°23 en fa*

¹⁹⁹ Según Adorno, tales recuperaciones se levantan sobre una concesión errada del desarrollo del material musical. Su error es creer a tales opuestos como absolutamente opuestos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

menor, Op. 57 «Appassionata» pondría en evidencia la identidad de lo no idéntico en la música; pues ambas la gestionan de manera diferente: mientras que en la primera los complejos temáticos están en un gran contraste entre ellos, dándole vida a un antagonismo inmediato (como si se tratara de bandos contrarios sobre un tablero de ajedrez); en la segunda, los temas son contemporáneamente antitéticos e idénticos, tal y como se explicó anteriormente en el apartado «IV.1.3. Preponderancia del subjetivismo en el Beethoven intermedio».

La séptima idea que se vislumbra en esos fragmentos que tratan el tema de la tonalidad en Beethoven se refiere a la obligación de mantener, en torno a ella, un espíritu crítico. Esto debe ser así, pues, el sistema tonal se ha exhibido como si fuera lo natural y, por lo tanto, no un producto histórico. Y, sin embargo, en realidad, este es socialmente producido y racionalizado con violencia. La tonalidad, por lo tanto, porta las mismas marcas que esa sociedad antagónica construida por la explotación de la naturaleza. La tonalidad tradicional, mantenía Adorno, representaba únicamente una etapa concreta en el desarrollo de la música que, además, en el siglo XX estaba siendo reemplazada por otra. Consecuentemente, y como toda relación social, la tonalidad también porta las cicatrices de ese antagonismo social y ninguna identidad es posible entre la fuerza opresiva de la sociedad y la necesidad espiritual del individuo. En este sentido, el arte burgués es falso y participa en la construcción de la ilusión.

Una octava idea que se observa entre esos fragmentos es la del paralelismo que estableció entre el sistema tonal y la forma sonata. Esta, además, es uno de los puntos más interesantes y prometedores de dicho análisis de Adorno sobre la tonalidad. En él, el estudio de la forma sonata beethoveniana tomó un cariz primordial. En este, la tonalidad constituye el intento de someter la música a una lógica discursiva, a un conceptualismo universal, del mismo modo que lo intenta la forma. Lo que quiere expresar Adorno con tal tesis es que la forma sonata es la expresión en la estructura formal del sistema tonal, ya que el sistema tonal se caracteriza, según él, por la subordinación de la disonancia a la consonancia y por la concepción de la disonancia como desviación, que se vierte en el precepto armónico tradicional de que las disonancias han de ser preparadas y resueltas mediante acordes consonantes, por lo que entonces, el sistema tonal representa para él la hegemonía de la consonancia, que además es en lo que radica su sistematicidad.

292

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

292 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

292 / 451

Esta sistematicidad de la tonalidad sería la clave de aquella alternancia de tesis y antítesis en la que se basa la filosofía hegeliana que, a su vez, es la base esencial de la sonata bitemática beethoveniana. En Hegel, la tesis se resolvía constantemente en antítesis, tal y como la tonalidad fundamental o tónica es realizada en ese «esquema ternario» que en la arquitectura de una forma sonata equivaldría a la Exposición (tesis, afirmación), al Desarrollo (antítesis, negación de la afirmación) y a la Reexposición (síntesis, una nueva tesis, negación de la negación, que vuelve a ser una afirmación) que resume tonalmente el proceso moduladorio. Es decir, el esquema Exposición–Desarrollo–Reexposición es la versión estructural-discursiva del esquema tonal: consonancia (enunciación)–disonancia (desviación)–consonancia (resolución). Este es el núcleo de su crítica, y lo que hace que esta se extienda a la tonalidad en su conjunto. Adorno ve en la forma sonata un aire dialéctico donde la identidad se logra a través de un proceso, de un salir de sí para luego volver al final en la Reexposición (identidad). La forma sonata es el proceso de desintegración y el logro de la identidad (tesis–antítesis–síntesis). Es por ello que Adorno conciba la Reexposición como una función del sistema tonal, como una ampliación de la cadencia que se inscribe en el precepto tonal de la resolución de la disonancia en la consonancia. Por lo tanto, la forma sonata es, para Adorno, el trasunto formal-discursivo de la armonía tonal, y lo que hace que sea totalitaria es el esquematismo de la forma.

“En este contexto, el momento de lo «superfluo» se llevará a cabo en toda la música tonal, es decir, la compulsión por razones armónico-tonales a decir y repetir las cosas más a menudo, que como tales solo necesitan ser dichas una vez. Crítica de la Reexposición. En ella, la tonalidad en Beethoven es de hecho el principio inhibitor, la barrera” (NaS, I, 1, 87)

Como ya se ha dicho a lo largo de todo este capítulo que estudia en binomio existente entre el todo y la parte, Adorno vio a la forma sonata como un medio de desarrollar una individuación rica de partes o elementos que se despliegan orgánicamente desde dentro de sí mismos hacia el desarrollo de una totalidad con la que están íntegramente identificados, pero a esto habría que incluirle que ello es únicamente posible gracias al funcionamiento de la tonalidad en Beethoven.

Para ofrecer un modelo o ejemplo de toda esta situación, Adorno se centró, durante el fragmento 131 de su monografía, en el inicio de la *Sonata para piano n.º 21 «Waldstein», Op. 53*. Con él pretendió hacer visible esta dialéctica entre un sistema que es preestablecido pero que, al mismo tiempo, es también producido. En el análisis armónico de esos compases iniciales, él muestra el modo en que se compone la tonalidad;

293

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

293 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

293 / 451

es decir, el modo en que el sistema dado viene recreado a partir del particular. Al llevar a cabo este análisis, Adorno aplicó el pensamiento filosófico a la forma musical.

Para llevar a cabo tal aplicación Adorno se centró en los 13 compases iniciales del primer movimiento de esta sonata, en los que Beethoven presentó el primer sujeto de la forma sonata, que está en la fundamental (Do mayor).



Figura 14. Extracto del 1º mov. de la *Sonata para piano n.º 21 «Waldstein», Op. 53*²⁰⁰.

Pero Adorno denominó a este Do Mayor inicial como «abstracto», pues detectó que no fue afirmado por Beethoven de un modo decisivo, lo que por analogía revelaba, según él, su carácter conceptual. “La tonalidad preestablecida, todavía «abstracta», se encuentra en el primer compás, do I” (NaS, I, 1, 90). Esa abstracción de la tonalidad de Do Mayor viene dada, para Adorno, por la finalización de esa primera sección de 4 compases (c. 4) que está en Sol Mayor.

“Al reflejarse sobre sí misma, es decir, a través del movimiento (...), esta armonía se manifiesta al mismo tiempo no como do I, sino como sol IV, y de hecho debido a la tendencia del tema de ir hacia adelante y hacia arriba. Así conduce al sol I, pero la ambigüedad del primer compás tampoco este sol es tan claro” (NaS, I, 1, 90).

Filosóficamente, el Do Mayor sería la afirmación a la que se le contraponen el Sol Mayor, que aparecería en calidad de negación.

Luego, aquella sección de cuatro compases es repetida un tono más bajo (cc. 5-8), lo que haría que el bajo hiciese un movimiento cromático descendente de si (c. 4) a sib (c. 5). Pero para Adorno ese sib es más que eso, pues “es la negación de la negación” (NaS, I, 1, 90). Para él, cuando la nota de sib (el salto cromático si-sib) vuelve inestable incluso al Sol Mayor, entonces se puede hablar de negación de la negación, ya que este impide igualmente la estabilización del Sol Mayor como la del Do Mayor. Así que tampoco la dominante es una tonalidad firme, y esto es así porque

“pertenece a la región de la subdominante (...). La dominante superior se niega, pero también por consiguiente es negado retroactivamente el principio: no solo es sol IV sino también fa

²⁰⁰ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16*. [música impresa]: para piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura. P. 125.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

V y, solo a través de esta doble negación, convierte en concreto lo que era, desde el principio, Do Mayor” (NaS, I, 1, 90).



Figura 15. Extracto del 1º mov. Op. 53²⁰¹.

Para Adorno, esta modulación, este arribar a la tonalidad de Sol Mayor muestra que el Do Mayor inicial podría ser considerado, en realidad, como la subdominante (IV) de Sol. A este cambio de perspectiva le viene asignado el estatuto de autorreflexión. Sin embargo, el asunto se complejiza más, pues el descenso cromático con que se mueve el bajo crea mixturas y dominantes secundarias entre el Do Mayor inicial y el Sol Mayor final (compás 13). Estos elementos introducen sonoridades del modo menor que suavizan la llegada a do menor en el compás 12. A aquellas dos secciones de cuatro compases anteriores le sigue otra nueva sección de cuatro compases, pero que, esta vez, culminan en do menor, al que le sigue una pausa sobre la dominante, en el compás 13. Es necesario mantener la tensión a través de la pausa sobre la dominante en el calderón de este último compás, pues este constituye el punto de convergencia entre la ambivalencia modal.

Así, en el breve espacio de 13 compases, este primer sujeto ha modulado a Sol Mayor, Fa Mayor, fa menor y do menor, para terminar en la dominante.



Figura 16. Extracto del 1º mov. Op. 53²⁰².

Esta inestabilidad armónica dentro del primer sujeto no es común, pues, normalmente la función de su exposición consiste en presentar y definir con claridad la tonalidad principal de la obra. Es por ello que esta deba significar algo:

²⁰¹ *Ibíd.* P. 125.

²⁰² *Ibíd.* P. 125.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Por un lado, puede que la razón de esta no afirmación clara de la tonalidad del primer sujeto sea debida a la relación armónica atípica que Beethoven compuso entre el primer (en Do Mayor abstracto, siguiendo a Adorno) y el segundo tema (en Mi Mayor), tonalidades bastante alejadas entre sí para las prácticas de la época, y un punto de divergencia considerable respecto al estereotipo armónico de la forma sonata. Al realizar esto y no afirmar con claridad la tonalidad de Do Mayor en la presentación del primer tema, Beethoven previno las posibles disonancias que existen entre ambas tonalidades, e introdujo una relación con el modo menor de la tonalidad principal (do menor).

Pero, por otro lado, también podría darse la razón contraria, tal y como maneja Adorno: que “la segunda sección [el segundo tema] está en mi mayor, porque los tonos más estrechamente relacionados que se utilizan para la construcción moduladora de do mayor (...) están gastados” (NaS, I, 1, 91).

Según el proyecto de Adorno de realizar una teoría de la tonalidad a partir de Beethoven, el modo en que este se relaciona con el sistema tonal, en cuanto sistema, constituye el secreto de la tonalidad como lenguaje musical específicamente burgués. Pero, por desgracia, el único fragmento inédito en que se refirió a la capacidad de Beethoven de regenerar la capacidad de la tonalidad a partir de sí misma fue en este mismo fragmento nº 131 que se acaba de comentar, y este no constituye una demostración de ese principio a partir de lo concreto. El fragmento en cuestión ofrece el interior del pensamiento del filósofo, de la composición sobre los otros aspectos de la tonalidad musical: la tonalidad del fragmento, después de permanecer ambigua al inicio se afirma como tal solo en el compás 14. Esto significa que primero no era identificable como tonalidad de instalación. Aún, Adorno llegó a definir la primera huida comparada del do Mayor como abstracta en relación a aquella definitiva, el resultado.

Aunque también es cierto que (y esto es lo importante de este fragmento nº 131) este análisis de un caso específico contribuye a aclarar los contornos de una aproximación dialéctica a la forma sonata, en la que el significado del fragmento existe solo como resultado de un proceso que se define dialéctico en cuanto nacido del contraste entre las expectativas abstractamente preformadas por la tradición y el concreto fluir ambiguo de la música. La forma tradicional es abstracta porque el fragmento específico no se agota en ella, mientras el fragmento es concreto, individual en la mezcla en que se aleja de la forma preestablecida. La tonalidad clásica fue el medio para lograr esto.

296

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

296 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

296 / 451

Es en este sentido en el que se puede entender esa frase con la que se inicia ese cuarto capítulo de su monografía que se citó al inicio del presente apartado (“Tonalidad”), un fragmento de *Filosofía de la nueva música* donde se afirma que “Beethoven reprodujo el sentido de la tonalidad desde la libertad subjetiva” (NaS, I, 1, 82). Con tales palabras, Adorno quiso indicar que la tonalidad beethoveniana introdujo lo que fue el inicio del proceso de saturación de la misma. Este breve fragmento conecta de nuevo con la dualidad sujeto/objeto, todo/parte y, a partir de ellas, con la sociedad y el binomio autonomía/heteronomía, y a través de él con el *Tour de force* que llevó a cabo el compositor. En esa lapidaria frase, Adorno puso en juego el carácter subjetivo de Beethoven con lo colectivo de la sociedad burguesa, que estaba encarnado por la tonalidad. Asimismo, con ello demuestra que “lo colectivo es intrínseco a su propio trabajo en virtud de la universalidad de lo tonal” (NaS, I, 1, 82), lo que indica que el concepto de tonalidad en Beethoven representa un punto de encuentro entre el elemento heterónimo y el autónomo del arte. Por ello, el sistema tonal no es solamente el material entendido como fundamento de la actividad del sujeto, sino que constituye su esencia. Esto hace que la relación de la parte con el todo se vuelva en cada instante un proceso de autorreflexión musical. El sujeto (en términos musicales, el material temático) deriva del todo, de la tonalidad, pero al mismo tiempo desmiente el carácter convencional, heterónimo de la tonalidad misma regenerándola a partir de sí mismo. Esta relación entre la parte y el todo es la base del argumento de Adorno concerniente a la forma sonata del período medio de Beethoven, en la que la composición se desarrolla orgánicamente desde sus motivos básicos, que se hayan involucrados relacionamente con cada uno de los otros elementos que la componen, y que a través de la variación en desarrollo construyen la totalidad musical.

2. Todo/Parte en el Beethoven tardío

“El único medio de renovación consiste en abrir los ojos y contemplar el desorden. No se trata de un desorden que quepa comprender. He propuesto que lo dejemos entrar, porque es la verdad”. Samuel Beckett

Como se indicó, en Hegel ya se hallaba una exigencia lógica de sumergirse en el detalle, el cual no se dejaba guiar desde arriba por ninguna filosofía, ni por intenciones

297

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

297 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

297 / 451

infiltradas en ella. Este es uno de los motivos que promovió la voluntad de Adorno para pensar con Hegel. Pero, para él, al mismo tiempo este pensamiento tenía que ser vuelto también contra Hegel (del mismo modo que el Beethoven tardío tenía que pensar también con su estilo heroico y contra él), pues veía que su intento incurría en una tautología: “su forma de sumergirse en el detalle revela como por convenio el espíritu que, desde el principio, se estableció como algo total y absoluto” (GS 6, 298). A esta tautología se opuso Adorno ayudándose de la inducción que el Benjamin del *Origen del drama barroco alemán* intentó rescatar al enunciar “su sentencia de que la célula más pequeña de la realidad observada pesa tanto como el resto del mundo” (GS 6, 298). Ambos autores detectaron que en la totalidad de lo universal hegeliano se expresaba el propio fracaso de este, pues tal empeño delataba la particularidad de su dominio.

“La razón general prevaleciente ya es la razón limitada. No es simplemente unidad dentro de la diversidad, sino que, en cuanto posiciones ante la realidad, es impresa, unidad sobre algo. Pero con esto, según su forma pura, es en sí antagónico. La unidad es división”. (GS 6, 311).

Esto es una consecuencia de la concepción del pensamiento por parte de Adorno, en el que es central la ausencia de apoyo a una visión tan afirmativa y abstracta. Para él, el todo en vez de desplegarse a través de Ideas hasta su Autoconocimiento se realizaba a través de dolorosos antagonismos sociales. Por ello, para Adorno, la totalidad no sería esa síntesis intelectual hegeliana, sino la de una sociedad que oprimía lo individual. Es por ello que le dio la vuelta a la sentencia hegeliana de “lo verdadero es el todo”²⁰³, que quedaría en su imaginario teórico como “el todo es lo no verdadero” (GS 4, 55). “Tan verdadero es aquel como no verdadero al mismo tiempo. El todo como verdad es siempre también mentira” (NaS, I, 1, 122).

En el caso de Adorno y de su relación para con Hegel, su pérdida de esperanza sobre él sucedió porque el carácter fundamental de todo concepto universal se desvanecía ante un ente determinado. Esta ruptura con el compromiso de acceder a la verdad del sistema, conceptualizando la totalidad, constituía la única forma de evitar la conversión de la filosofía en una acrítica aceptación ideológica de lo que hay, sin tomar en serio la realidad social de lo negativo.

De esto mismo tomaría consciencia el último Beethoven, para quien (como le sucedió a Adorno con Hegel) ya era imposible seguir teniendo puestas sus esperanzas en

²⁰³ Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Op. cit. P. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

la totalidad-Verdad del Beethoven intermedio. "El último Beethoven difiere del otro por el hecho de que en él el significado ya no está mediado por la apariencia en cuanto totalidad" (NaS I, 1, 229). El Beethoven tardío actuó de un modo análogo al proceder adorniano para pensar contra su anterior yo musical; es decir, conformando una visión crítica de su música, en la que la idea de cierre acriticamente afirmativo y limitador de la tensión era puesta sobre la mesa para mostrar la apariencia de su realidad. Para llegar a ese fin que conlleve la realización de una música que asumiera cumplir una tarea crítica que le hiciera justicia a la «diferencia», esa dialéctica de la que partía (pues recuérdese que se trata de pensar con el hegeliano Beethoven intermedio) tenía que ser negativa. Para hacerlo tenía que afrontar lo negativo que porta, del mismo modo que debe hacerlo el sujeto activo (ese actuar tardobeethoveniano que se vio en el capítulo anterior, y que se basaba en una desaparición de una subjetividad que actúa, la cual solo imprime su huella y toma partido en el preciso momento en que se desvanece). El valor crítico de la dialéctica parte de ese diferenciarse de Hegel y del Beethoven intermedio, quienes únicamente elevaron la negatividad como medio para conseguir una afirmación.

Debatir con Hegel y el Beethoven intermedio exige una reflexión sobre las diferencias existentes entre la lógica reconstructiva de la acción colectiva realizada y la lógica de la acción individual. Una dialéctica de la acción en curso no puede clausurarse con síntesis, pues no puede eludir el carácter del conflicto y la negatividad en las formaciones sociales, como tampoco puede eludir la efectividad del particular que escapa a la capacidad de subsunción del concepto. Al ir al encuentro de la acción en una experiencia que constituye un proceso abierto que no se detiene en un punto al que se le atribuya la condición de *telos*, de finalidad, se producen alteraciones importantes en el estatuto del discurso filosófico y musical, como también en la concepción de la historia y del ser humano. Lejos de las concepciones liberales, al realizar tal acción de pensamiento, se consideraría al individuo como una formación de la sociedad cuya configuración como sujeto no fuese atemporal sino históricamente cambiante, tal y como sucede también con la sociedad misma. Al ir al encuentro de la acción en una experiencia que constituye un proceso abierto que no se detiene en un punto al que se le atribuya esa condición de *telos*, se encontraría uno con que el carácter histórico mudable de la configuración del sujeto formaría parte de la posición que piensa con Hegel. Pensar con Hegel y contra Hegel, que es la acción análoga de componer con el Beethoven heroico y contra él.

La Dialéctica Negativa muestra que ambas posiciones son separables, esto es: a la vez que pensamos con Hegel la racionalidad como producción histórica, podemos pensar

299

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

299 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

contra Hegel; es decir, contra una posición que justifique la conservación de lo existente mediante una dialéctica que excluya la autocrítica del concepto, la negatividad, y en definitiva la diferencia y lo nuevo. La dialéctica desde *Dialéctica Negativa* es la autoconciencia del concepto objetivo de obcecación al cual todavía no ha escapado la propia dialéctica. Del mismo modo, *Beethoven. Filosofía de la música* hace lo propio desde un «plano musical»: en ella se piensa al Beethoven hegeliano a la vez que contra él y todas las implicaciones que conlleva su estilo de composición.

Ambos modos de actuar tienen el trasfondo de que la historia tiene que construirse, al mismo tiempo que negarse.

“La afirmación de un plan universal hacia lo mejor que se manifestaría en la historia y la cohesión sería cínica después de las catástrofes y frente al futuro. Pero no por eso se ha de negar la unidad que suelda los momentos discontinuos, caóticamente fragmentados” (GS 6, 314).

Sobre esto es de lo que tratan los siguientes apartados, pero enfocándolos desde una perspectiva distinta; es decir, cambiando de escenario y trasponiendo esa filosofía adorniana frente al todo y la parte a la música del Beethoven tardío. Ello conllevaría un intento por demostrar desde la obra tardía del compositor las máximas adornianas, un empeño por revelar que la polarización es inmanente a esa totalidad, siendo así racional e irracional y demostrando que la Ilustración está sujeta a la dialéctica, que, a su vez, se encuentra en su propio concepto. Todo esto se resumiría en un pensar con el Beethoven heroico, pero contra el Beethoven heroico.

2.1. La tonalidad en el Beethoven tardío

En Beethoven, todo acontece en el lenguaje de la tonalidad. Esta sentencia es tan importante que incluso su último estilo se entendería de un modo erróneo si se hiciesen equivalentes sus tendencias de enajenación de la tonalidad con el ir más allá de la tonalidad que se dio en el desarrollo histórico posterior.

“Dentro de un sistema tonal esto impone naturalmente una contradicción interna, sin embargo la tonalidad secundaria ya existe como tal contradicción por derecho propio. La práctica armónica de Beethoven sirve únicamente para resaltar el efecto de un estilo que basa su expresividad dramática exactamente en esta contradicción y en su resolución armoniosa. Ciertamente es que Beethoven amplió los límites del estilo clásico más allá de todas las concepciones previas, pero nunca modificó su estructura esencial, ni la abandonó, como

300

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

300 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

300 / 451

hicieron los compositores que le siguieron. En los demás aspectos fundamentales de su lenguaje musical, así como en las relaciones tonales de cada movimiento, puede decirse que Beethoven permaneció dentro del marco clásico, sí bien lo utilizó con resultados muy originales y asombrosamente radicales²⁰⁴.

Sin embargo, y tal como indica también Rosen al final de la anterior cita, ese acontecer musical beethoveniano a través de la tonalidad no es contrario a que se hubieran dado ciertas novedades en el plano armónico de sus piezas tardías. Estas surgían, por ejemplo, cuando recurría a fibras modales o, por el contrario, a cromatismos extremos debidos a una radical concepción polifónica. Además, este no siempre preparaba sus disonancias, y frecuentemente empleaba armonías de novena. Asimismo, en el campo pianístico introdujo diferencias notables al emplear sonoridades que convergían en el registro bajo o rápidas sucesiones de notas juntas que formaban un todo.

Así, y a pesar de que él siguiera empleando un lenguaje tonal, Adorno vio en el viejo Beethoven un primer paso dirigido hacia la refutación de la idea de que la tonalidad tradicional de la música occidental era, en cierto modo, más natural que otras formas musicales. Así que, aunque sea cierto que Beethoven nunca abandonó la tonalidad, que esta siempre fue fundamental para él, sí que se puede afirmar que él llegó a realizar una polarización de la misma, tal y como se dio en Hegel una mediación a través de los extremos. En el tercer Beethoven, la tonalidad estaba retenida, pero al mismo tiempo rota.

Es por ello, que siga siendo central el análisis de la tonalidad para entender los comentarios que realizó Adorno sobre el último estilo de Beethoven referente al tema de la totalidad. Para Adorno, en la música de Beethoven, la tonalidad jugó un papel fundamental a la hora de analizar esa totalidad. Adorno sugirió que uno de los mejores caminos para trazar cómo la parte y el todo estaban estructurados en la música de Beethoven (incluyendo también su obra tardía) era estudiando su tonalidad: comprender a Beethoven significa comprender la tonalidad. "En cada acorde de Beethoven está contenido el todo. Y eso hace posible la emancipación final de lo singular en el estilo tardío" (NaS, I, 1, 94).

Adorno clarificó el significado de la tonalidad de una única forma, como un intento de someter la música a un tipo de lógica discursiva, a un concepto universal. La principal característica de la tonalidad para él fue que esta no estaba realizada arbitrariamente por un individuo, sino por la sociedad y, por eso, él escribió que en la

²⁰⁴ Rosen, Ch.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Op. Cit. P. 440.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

tonalidad la forma de la música de Beethoven representaba el proceso social. En consecuencia, para comprender el proceso social de la tonalidad se necesita conocer cómo trabaja convencionalmente esta. Por ejemplo, en el siglo XVIII se acostumbraba a que en la exposición de una forma sonata se fuera de la tónica a la dominante, ya que casi toda la música realizaba ese recorrido. Si la forma sonata de Beethoven no hubiera realizado ese recorrido y no hubiera ido a la dominante, entonces cualquier oyente del siglo XVIII hubiera entrado en shock.

En este sentido, respecto a esa preexistente forma de la tonalidad, debería reconocerse que Beethoven se encontraba en comunión con lo colectivo y que ese colectivo era immanente a su obra a través de la universalidad de lo tonal. Al mismo tiempo, Beethoven podía, al escoger una tonalidad inesperada, reproducir el significado de la tonalidad sin caer en el plano unidimensional de la libertad subjetiva. Así, se puede comprender la idea de Adorno de que cada momento individual es comprensible solo en términos de su función dentro de la reproducción de la sociedad como un todo. Adorno vio estos momentos como no ideológicos porque la tonalidad no es contingente, sino realmente reproducida por Beethoven. La tonalidad puede vencer a la ideología social por volverse subjetiva.

Como ejemplo «fáctico» del uso de una tonalidad innovadora durante esa última etapa de Beethoven se podría traer a colación los compases de la conclusión del Desarrollo del primer movimiento de la *Sonata para piano nº29 «Hammerklavier», Op. 106*, a los que Adorno comparó con la filosofía de Hegel: vio cómo la relación entre Beethoven y Hegel podía ser explicada en referencia a cuando, después del episodio en Si Mayor, el tema principal es explotado por el bajo Fa# como si se tratara de una nueva cualidad (c. 212). Él comparó ese compás con el pasaje del prefacio de *Fenomenología del Espíritu* concerniente a una cualidad nueva que recorre bajo el estrato del germen y que revienta violentamente, mostrando “las más amplias modificaciones por la fuerza de lo antecedente” (NaS, I, 1, 43). No deja de ser sintomático que Adorno, justamente, viese este pasaje como “uno de los (...) más grandiosos en Beethoven. Tiene algo de sobredimensionado – algo que supera por completo la proporción con el cuerpo del individuo” (NaS, I, 1, 104).

La opinión de Adorno aquí parece indicar que ambas, la música de Beethoven y la filosofía de Hegel, comparten la idea de que el rol activo de la parte es posible bajo el todo. Él continúa manteniendo que la reexposición del todo del primer movimiento es especialmente importante. Desde la fuerza de lo que sucede anteriormente, la música que

302

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

302 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

302 / 451

precede es sometida a las más amplias modificaciones. Parece que lo que quiere decir es que el rol de un sujeto es importante para crear un nuevo mundo, pero no un sujeto que se exprese a sí mismo, sino desde su propia inexpressividad, como se vio y explicó en el capítulo anterior. El sujeto al volverse subjetivamente inexpressivo se hace cargo de una expresión objetiva, alegórica y así la subjetividad podría ser expresada por la tonalidad. La tonalidad misma (lo objetivo) habla.

En vez de expresar su emoción subjetiva, Beethoven expresó un objeto subjetivamente con medios objetivos (en este caso específico que se está viendo ahora: la tonalidad).

Para explicar este uso de la tonalidad que realiza el Beethoven tardío, Adorno vuelve a citar otro momento de la sonata «Hammerklavier», Op. 106. Concretamente, el filósofo se sirvió de la coda de la Exposición del *Adagio sostenuto* (3º movimiento): desde la entrada en si menor a los tres sostenidos (cc. 69-73), pero poniendo especial énfasis en el acorde Re Mayor:



Figura 17. Extracto del 3º mov. de la sonata «Hammerklavier», Op. 106²⁰⁵.

Aquí Beethoven continúa el uso de las terceras descendentes hasta el final de la sección y el tema es repetido en la apertura del Desarrollo para que alivie, pero este alivio es trastornado por una transición desde Re Mayor a si menor que, lejos de inducir estabilidad, conduce a un pasaje donde el efecto desintegrador de la mediante releva la relación. Aquí Beethoven usó la tonalidad para expresar su inexpressiva subjetividad. Bajo esta luz, la tonalidad en Beethoven debe ser presentada de una forma totalmente dialéctica.

“Decir que el material tonal se endurece como convención, en todo caso, es solo la mitad de la verdad. En su alienación del proceso y de la identidad, está al mismo tiempo desnudo, frío,

²⁰⁵ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16*. Op. Cit. P. 74.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

como una roca. Al volverse subjetivamente inexpresivo, toma una expresión objetiva y alegórica. «La tonalidad misma habla» (NaS, I, 1, 187).

Y es que, según Adorno,

“La tesis de la desaparición de la armonía en el último Beethoven debe aplicarse mucho más dialécticamente. Más bien, se produce una polarización. Mientras aquí muere la armonía, (...) simultáneamente aflora desnuda (...).

Pero incluso donde la armonía está desnuda, no tiene nada que ver con la tonalidad completamente elaborada, con el concepto estético de armonía. Estrictamente hablando, la tonalidad se reduce al acorde desnudo. Su sustancialidad pasa del todo al acorde individual, que «significa» la tonalidad (...). Indicios de algo no procesual, de cambios armónicos que no conducen a «resultados» (NaS, I, 1, 188 y s.).

2.2. El sacrificio de la unidad

Adorno encuentra una paradoja al tratar el tema de la parte y el todo en el último estilo de Beethoven. Llega a ella gracias a las insoportables nociones comunes al Clasicismo que son tornadas contrapuestas. Por un lado, se encontraría la unidad, el elemento clásico, lo lleno, lo cerrado y, por el otro, un rigor reduccionista que prescindiría de lo deficiente de la «apariencia» del contrapunto, que rechaza lo «no económico» y «superfluo». La unidad es sacrificada por el bien de un principio clásico y no clásico más profundo: “El estilo tardío (...) es el automovimiento del Beethoven clásico. Para poder ser la cosa misma de modo completamente puro, ser «clásico» sin complementos, la clasicidad revienta en fragmentos” (NaS, I, 1, 194 y s.). Esta paradoja de Adorno presentaría a un Beethoven tardío más clásico que el clásico, que el intermedio y, tal como él mismo dice, constituiría “uno de los eslabones decisivos de [su] interpretación” (NaS, I, 1, 195).

Esa clasicidad reventada en fragmentos, esa unidad sacrificada se traduce en el último trabajo de Beethoven en lo que Adorno captó como su carácter episódico, como su aparente indiferencia para su propia continuidad. Este aspecto podría ser fácilmente detectado si se compara un trabajo de su periodo medio (como por ejemplo la *Sinfonía n.º3 «Eroica», Op. 55*) con otro perteneciente al tardío (tal y como podría ser la *Sonata para piano n.º31, Op. 110*).

Al realizar tal comparativa, se nota cómo sobrepasa la contundente totalidad y la lógica conductora del anterior estilo y el, en cierto modo, distraído y, a menudo, extremadamente despreocupado carácter repetitivo del último. En su último estilo,

304

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

304 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

304 / 451

Adorno vio una nueva estética de la fragmentariedad y de lo incompleto. Una estética elusiva que va en contra de la redondez clásica de la obra y que, al mismo tiempo, se halla sorprendentemente repleta de convenciones manidas²⁰⁶ (trinos, florituras, acompañamientos ingenuamente sencillos...) y superfluas, todas ellas yendo en contra de una economía del lenguaje, y saliendo a la luz con una aridez indisimulada. En pocas palabras, convenciones sin elaboración alguna. Todo lo contrario que el sabor pleno de una fruta madura. Este estilo peculiar y tardío y las obras que produce no son redondos. En esos trabajos producto de la mano mortuoria del viejo Beethoven, se pone en tela de juicio el logro del clasicismo burgués, que fue el desarrollo progresivo hacia la configuración autónoma plena. Según Adorno, por el contrario, en el estilo tardobeethoveniano existe una violencia, una emergencia experimental y un rechazo a aceptar cualquier perspectiva de sanación y, por ende, de tranquilidad. En él no se persigue la afirmación final y henchida que se vislumbró en su anterior obra. Es por ello que este tuviera que incidir precisamente en lo que más había significado la cruz de la forma sonata, y el aspecto en el que más sobresalía la ideología en aquel Beethoven heroico: la Reexposición (*Cfr.* NaS I, 1, 78 y s.). Con ella, el Beethoven intermedio cumplió la exigencia teleológica de una composición enteramente formada, marcada a su vez por la racionalidad progresiva. Esta, con su carácter afirmativo, lograba cerrar toda aquella tensión, dinamismo y lucha que se había generado en el Desarrollo. Pero, sin embargo, el sentir del último Beethoven es extremadamente diferente: él traslada el clímax de una forma sonata del Desarrollo (que ahora pierden parte del peso que habían adquirido) a la Reexposición, que ya no podía ser concebida de la manera intermedia. Este dato lo comenta Swafford en su trabajo sobre Beethoven al describir el Cuarteto de cuerda Op. 130:

“En sus últimas obras basadas en la forma sonata, Beethoven cada vez se mostraba menos interesado en las Reexposiciones clásicas, que regresan a la tonalidad de partida y repiten literalmente el material anterior. Cuando el material previo regresa tiende ahora a ser dinámico, en permanente flujo. Junto a la preferencia por una armonía que apenas realiza cadencias y una línea de bajo melódica que no llega a establecer con firmeza la armonía, eso explica en buena medida la fluida cualidad de la música.

La coda regresa a la solemne idea inicial del movimiento, y luego al tema disparado y a la figura en fanfarria. Así pues, al final las ideas principales se juntan, pero no en el sentido de

²⁰⁶ Imagen de esa paradoja emitida antes sobre esa unidad que es sacrificada por el bien de un principio clásico y no clásico.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

una resolución. La coda se descompone en fragmentos, más disociados aún que en el principio. En otras palabras, la coda no es una resolución, sino que más bien cuestiona que algo haya sido resuelto²⁰⁷.

Esta dualidad entre los distintos estilos de Beethoven le sirve a Adorno para dar rienda suelta a unos de los objetivos que marcan su propia filosofía: revelar la relación dialéctica de la parte con el todo²⁰⁸, que se presenta con una naturaleza distinta y contraria en cada uno de los estilos del compositor: en el heroico gracias a esa doble raíz de la inanidad del particular y la potencia del todo que se explicó anteriormente, y en el tardío debido a su esfuerzo por darle voz a lo secundario, que en este caso sería lo singular.

Para Adorno, como si de un héroe prometeico se tratara, el Beethoven crítico debía hacerle frente al poderoso todo de una sociedad objetiva. Sin embargo, y a pesar de su momento crítico, este seguía manteniendo presente un factor: la relación interna del todo hacia la parte, la naturaleza de la relación todo/parte, y de las demás cuestiones binomiales que sustentan el edificio filosófico adorniano, siendo precisamente este factor uno de los que permiten relacionar y aunar los esfuerzos emitidos por Adorno y por su visión del Beethoven tardío, ya que ninguno de ellos se decantó por uno de los polos. De hecho, el haberlo realizado les hubiera llevado a una concepción errónea:

Por un lado, la que consideraba al ser como lo sensible y cambiante (devenir, diferencia), reflejo o ejemplo de lo inmutable. Esta postura hubiera dado lugar, según Adorno, al prejuicio más nefasto: el considerar lo inmutable como superior a lo cambiante, que es lo que subyace en el idealismo hegeliano donde se afirmaba que el todo era lo verdadero y a lo que Adorno le respondió que, en realidad, el todo era lo falso. El concepto, en contra de la intención de Hegel, no le hizo justicia a lo singular, ni a lo concreto. Para Adorno, en la identidad absoluta entre el sujeto y el objeto quedó sellada definitivamente la prioridad del sujeto que de modo tendencial eliminaba aquellos elementos de la realidad en los que la conciencia no se hubiera reconocido a sí misma. Este primado del sujeto sobre el objeto significó un primado de lo formal sobre el contenido concreto, un primado por el que se conseguiría una reducción a conceptos

²⁰⁷ Swafford, J.: *Beethoven. Tormento y triunfo*. Barcelona: Acatilado, 2017. P. 1323 y s.

²⁰⁸ En *Dialéctica Negativa* rechaza la propuesta de una superación de la contradicción con una síntesis superadora con el argumento de que impone un asentimiento conservador que la conduce de nuevo a la lógica leibniziana de la identidad, lo que relativiza la aportación mayor de la dialéctica (para Adorno, la posibilidad de un pensamiento de la diferencia).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

universales que no dejaría lugar a las excepciones. En tal concepción, la resistencia de lo no conceptual estaría doblegada de antemano.

“Es justamente aquel discurrir sin poder detenerse, ese reconocimiento tácito de la primacía de lo universal sobre lo particular, en el que no solo la ilusión de idealismo hipostatiza los conceptos, sino también su inhumanidad, que en el momento en que lo capta, rebaja lo particular a estación de tránsito, y finalmente, se resuelve demasiado rápido con el sufrimiento y la muerte en aras de la reconciliación que se produce meramente en la reflexión” (GS 4, 82 y s.).

Por otro lado, la otra concepción errónea sería la de ontologizar el devenir, negando por lo tanto toda referencia al ser y a toda universalidad. Esta es la postura tomada por el positivismo y el relativismo, a los que Adorno también criticó profundamente. El pensamiento dialéctico se opone a toda cosificación que confirme a cada individuo en su aislamiento y separación. Tanto Adorno como el Beethoven tardío no podrían ser comprendidos extrayendo los motivos, las ideas, ni los elementos materiales empleados por el curso total de una obra. Al igual que un glosario no diría nada del pensamiento de Adorno, el extraer y analizar una tríada del momento y contexto en el que surge la dejaría muda. Esta por sí sola no expresaría su verdad, pues no puede surgir sino en relación con el todo.

Esta concepción que enarbola tanto Adorno como el Beethoven tardío sobre la relación entre el todo y lo particular no fue del tipo jerárquico o aristotélico, en la que unos quedaban subsumidos a los otros en la forma clásica del Orden. Para ellos, en esta relación los universales resultaban tan afectados por la crisis como los particulares, al mismo tiempo que la figura de la subsunción (un signo y rastro de violencia y de dominación) tampoco era la manera de imaginar la «reconciliación» ideal entre lo universal y lo particular. Ambos, filósofo y compositor, intensificaron las tensiones entre lo universal y lo particular. Concretamente, Adorno estigmatizó la represión de esa tensión fundamental como una forma de violencia: la dominación del universal sobre el particular, que adoptaba el plácido aspecto de la apariencia no problemática de la realidad cotidiana.

Esta dialéctica salida que toman ambos supuso una relación con lo general, pero no una de subsunción, sino casi su contraria: una mediación dialéctica que no es el recurso a algo más abstracto, sino el proceso de disolución de lo concreto en lo concreto mismo. Adorno y el Beethoven tardío no se desvincularon de la mediación ni de la polarización,

307

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

307 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

307 / 451

pues el método que usaron para llevar a cabo su crítica se basó en explicar un término de la supuesta oposición en función del otro, dejando patente que no se podían concebir por separado. Es decir, que, en sus obras, el todo no puede ser comprendido sin la parte y viceversa. Justamente esta adjuración fue lo que determinó el núcleo del pensamiento dialéctico de Adorno y, además, uno de los logros que vio en el trabajo de Beethoven: el hecho de que, en su obra, el todo nunca era externo a lo particular, sino que únicamente llegaba a emerger desde su movimiento. “La célula más pequeña de la realidad percibida supera tanto como el resto del mundo” (GS 6, 298). Así, el todo seguiría estando en la ecuación, pero esta vez para que Adorno volviera a manifestar su escepticismo sobre la idea hegeliana de que el todo era lo verdadero: La música de Beethoven era, en un sentido, un medio para poner a prueba la idea de que el todo era la verdad. Es por ello que la verdad de esta música tardía no estuviese tanto en la apariencia de ese todo como en el fracaso del mismo. Referente a este aspecto, lo que le interesó a Adorno del estilo tardío de Beethoven no fue el todo en sí mismo, sino su relación con la parte. Tal y como sucedía en su propio pensamiento filosófico, lo importante en el trabajo tardío beethoveniano no eran los polos de los binomios por separado, ni la exaltación de uno de ellos, sino la mediación y tensión entre ambos. Según él, Beethoven seguía comprendiendo ampliamente la prioridad del todo, pero observó que el epicentro teórico para comprender el todo correctamente era la investigación sobre cómo la parte estaba relacionada con él. Adorno contempló en el viejo Beethoven un ejemplo desde el cual pensar de nuevo las relaciones entre lo universal y lo particular, entre el todo y la parte, pero en esta ocasión a la luz de un modelo distinto de aquella ley que constituía el principio de identidad, que aplanaba toda especificidad conforme a su imagen y semejanza (tal y como se dio en su anterior música).

Tanto para Adorno como para la imagen que estaba alzando del Beethoven tardío, la superación de la totalidad idealista tenía que llevarse a cabo por medio de esa totalidad, lo que requeriría una deconstrucción de la misma, una mirada crítica sobre ella. Por paradójico que pudiera parecer, el rodeo al margen de la totalidad era únicamente posible a través de ella misma. Pues uno se podría olvidar o sortear la totalidad, pero la totalidad nunca se olvidaría de uno ni en las mediciones más microscópicas. Si se puede desempaquetar el conjunto a partir del detalle más humilde, “vislumbrar el mundo en un

308

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

308 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

308 / 451

grano de arena (...) y la eternidad en una hora²⁰⁹, es porque se está inmerso en un orden social que tolera la particularidad únicamente como un momento de la universalidad.

Sin embargo, la naturaleza de esta mediación entre el todo y la parte ya no es la que se daba en el estilo intermedio, una que culminara en equilibrio por la acción de un sujeto fáctico que cumple los designios del todo, del *Weltgeist*, tal y como Hegel creyó verlo en Napoleón²¹⁰ a lomos de su caballo, del mismo modo que Adorno detectó en su filosofía y dejó constancia en uno de sus escritos sobre Hegel: “no hay condiciones posibles generadoras del espíritu que no sean sujetos fácticos y, por lo tanto, finalmente, de algo no meramente subjetivo, del «mundo»” (GS 5, 258). Ahora, en la música del último Beethoven, Adorno en cambio vio la ruptura con que lo individual desafiaba a la totalidad. Le pareció que el Beethoven tardío había realizado un movimiento de distensión dialéctica que dejaba libre al ser, a lo no idéntico y fragmentario. Un movimiento que testimoniaba el inquietante agotamiento que desbordaba a la totalidad del desarrollo de la forma sonata.

Para ninguno de los dos se podía seguir orientando el pensamiento o la forma directamente hacia esa totalidad, pues veían la falsedad que esta contenía. Pero ellos tampoco se podían rendir al puro juego de la diferencia, que sería tan monótono como la autoidentidad más insípida y, en realidad, a la postre indistinguible de ella. Más bien, se debería captar la verdad de que la parte, el fragmento, el motivo son, a la vez, más y menos que su definición general y de que el principio de identidad es contradictorio consigo mismo al perpetuar, como una condición de su ser, la no-identidad bajo una forma dañada y suprimida.

2.3. Mutación materialista de la totalidad

Al igual que Adorno, en su pensamiento, sometió al concepto de totalidad a una mutación materialista (que equivalió a una transformación del concepto tradicional de lo estético), hizo lo propio con su análisis beethoveniano. Para ello estudió cada uno de los

²⁰⁹ Sampson J. (ed.): *The poetical works of William Blake*. Oxford: Clarendon Press, 1905. P. 288.

²¹⁰ Adorno cita a Hegel refiriéndose sobre tal visión: “Estos son los grandes hijos de un pueblo, guían al pueblo de acuerdo con el espíritu universal. Las individualidades desaparecen así para nosotros y solo tienen valor para nosotros en cuanto aquellas que establecen en la realidad lo que el espíritu del pueblo quiere” (GS 6, 319). Adorno, en cambio, ve a esta tesis hegeliana de que nadie puede «saltar por encima del espíritu de su pueblo, como no puede saltar por encima de la tierra» como un provincianismo. (Cfr. GS 6, 334 y s.).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

usos y herramientas musicales; es decir, el material musical empleado por Beethoven que constituía una recuperación de lo particular. Todo ello, con la finalidad de determinar críticamente esa relación auténticamente dialéctica entre la parte y el todo. Los materiales que encontró y sobre los que se analizará esa relación son: Fragmentariedad de las ideas musicales, el empleo de las cesuras, una composición aforística y constelativa, la fragmentariedad estructural, la tendencia a la forma «abierta», el empleo del trino, el uso de la variación y el ocaso del sonatismo y de la mónada pianística.

En este tipo de microanálisis, el fenómeno individual era aprehendido en toda su complejidad sobredeterminada como una especie de código críptico o jeroglífico que debía ser descifrado, como una imagen radicalmente abreviada de procesos sociales que sería obligada a revelarse por el ojo bien entrenado, capaz de dilucidar el factor social de todas esas potencias (como son el trino, las variaciones, la estructura formal, el trabajo temático,...) que entran en juego en la relación entre el todo y la parte.

I

El empleo del trino: Un primer aspecto en el que se detecta la fijación del último Beethoven por la parte, lo pequeño y el fragmento es en el papel central que le dio al trino. En realidad, este acto de ofrecerle al trino tal importancia se convirtió para Adorno en la mayor recuperación de lo particular realizada por Beethoven, ya que, aparentemente, el trino representaba el material musical más marginal y decorativo. Para el filósofo, los trinos son la expresión más pura del *Floskel*; es decir, del cliché vacío, del floreo intrascendente. De ahí que su utilización de la forma en la que lo hizo el último Beethoven debiera significar algo trascendente.

Adorno observó que Beethoven, al final de su carrera musical, rehízo y cambió la naturaleza de los trinos, que terminaron perdiendo su condición ornamental. Con él, estos dejaron de ser un mero adorno para convertirse en un motivo esencial, tal y como sucede, por ejemplo, en el *Trío para piano, violín y violonchelo n.º7 «Archiduque», Op. 97* o en la Fuga final de la *Sonata para piano n.º29 «Hammerklavier», Op. 106*, entre otras muchas piezas.

Beethoven modificó la funcionalidad de ese tradicional floreo que es el trino. En realidad, no es que él le otorgara una funcionalidad única y específica contraria a la que tuviera anteriormente, sino que estos podían funcionar ahora de forma variada en distintos

310

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

310 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

310 / 451

momentos de una misma obra. Lo importante aquí es que esas nuevas y heterogéneas funciones que se le iba a otorgar al trino, son primordiales dentro de la propia pieza. Entonces este, el trino, ya no funcionaría únicamente como un mero adorno. Así, aquel simple material decorativo típico del Barroco se convirtió en algo tan importante para la obra tardobeethoveniana, en algo tan crucial para ella como para que (por ejemplo, en sus últimas tres sonatas) hubiera ideas que estuviesen compuestas «sobre» el diseño de un trino, sometiendo, luego, todo aspecto de su estructura y narrativa al mecanismo del mismo. Así, de este modo, el último Beethoven presentó al trino, a ese cliché antaño vacío, como una idea regulativa. Esto haría que este desapareciera casi por completo como adorno, pues ahora iba a ser sumergido en la esencia de la composición, adoptando por lo tanto otro tipo de funcionalidad.

En esta desaparición del factor adorno de este floreo, se detectaría el enlace con esa visión de Adorno de que el maestro, al final de su carrera, no ocultaba ni embellecía una obra de arte, sino que expresaba una ruda sencillez. Este no ocultaba la realidad a través del velo de la apariencia. La ornamentación en estas últimas obras, sobre todo en el piano, se cristalizó en acontecimientos autónomos, en pequeños fragmentos en los que unos trinos que tienden al registro agudo son su máxima representación. Estos asombrosos trinos tardíos son sorprendentes abstracciones que valen tanto como el tema al que deben envolver.

En realidad, es irónico que Beethoven le hubiera dado tanta importancia y centralidad a los trinos, y que los haya puesto al mismo nivel que a los propios temas. A algo que antes era un mero «relleno», el floreo más convencional y trillado de todos. Sin embargo, ello también es sintomático del logro que quería alcanzar con dicha acción: poner del revés la prioridad del todo y la parte. Esta relación entre la parte y el todo posee una naturaleza específica dentro de este papel que juegan los trinos en el análisis adorniano del tercer Beethoven: una que ya no es posible reducir a una afirmación ni a una subsunción de la parte por el todo.

A partir del uso del trino por parte del último Beethoven, Adorno logró apuntar hacia la relación interna del todo a la parte que existía en su música: Para él, el logro de este yacía en que en su trabajo el todo nunca era externo a lo particular. Es más, este únicamente llegaba a emerger desde su movimiento. Así, una vez más, se vuelve a manifestar el escepticismo adorniano y tardobeethoveniano sobre la idea hegeliana de que el todo es lo verdadero. Al poner al todo en relación con la parte, Adorno vio en la música de Beethoven un medio para poner a prueba la idea de que el todo era la verdad.

311

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

311 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

311 / 451

Según Adorno, Beethoven se marcó la tarea de trazar e interpretar el origen del todo en relación con los momentos particulares, con la convención, con esos trinos cuyo uso central constituye, para Adorno, la mayor recuperación de lo particular por parte del último Beethoven, ya que aparentemente esta técnica representaba el material musical más marginal y decorativo, la expresión más pura del cliché vacío.

Este tratamiento fue lo que permitió que Adorno pudiera contemplar en la música del último Beethoven la ruptura con que lo individual desafiaba a la totalidad. A Adorno le pareció que el Beethoven tardío había realizado un movimiento de distensión dialéctica que dejaba libre al ser, a lo no idéntico y fragmentario, un momento que testimoniaba el inquietante agotamiento que desbordaba a la totalidad del desarrollo de la Forma sonata. Gracias a esa forma de actuar, Beethoven logró orientar los procedimientos expresivos para que alejaron a las obras de arte del mero gusto, de ahí que estas estuvieran realizadas con austeridad y mostraran una naturaleza desgarrada.

Al último Beethoven le resultó insoportable la idea de totalidad como algo consumado. En su obra, lo singular ya no sería un caso de lo universal, sino la encarnación de lo universal, al que a la vez remitiría y haría presente. Con tal renuncia de la universalidad esquemática, abogó por la colisión entre lo singular y lo universal. Ya no podía verse preparando un segundo tema o uniendo una Reexposición con un Desarrollo. Para él, era mejor que una variación sacara temas en cada compás, y que al final se hundieran en una guirnalda de trinos. Esa ornamentación cristaliza, en acontecimientos autónomos, abstracciones sorprendentes que valen lo mismo que el tema al que tienen la misión de envolver. En estas páginas sublimes de eterna circularidad que dio lugar la mano de Beethoven, se cumple el sueño de la cultura alemana de mirar a la cara al mundo nouménico, más allá de las aporías de la razón y de los conflictos de las pasiones. De mirar a la cara del todo sin quedar irremediabilmente subsumido a él.

Spitzer, en el subapartado del capítulo 6 de su estudio sobre Beethoven desde una perspectiva adorniana: "Three Trills: Op. 109, Op. 110, Op. 111", también se interesó por el análisis del trino como una idea regulativa, como algo más que un mero adorno. Para ello, siguió la estela de la tradición analítico organicista de la unidad motívica de teóricos como Schönberg, Réti y Epstein, quienes (tal y como él mismo indica)

"dedujeron el ancho tonal y aspectos estructurales de una composición como inherente dentro de una *gestalt* temática, a menudo presentada en la apertura. Por un lado, las extremas relaciones parte/todo que estos teóricos descubrieron son una profunda validación del contexto de dependencia, o mediación, que (...) [Spitzer] argumentó que era fundamental

312

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

312 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

312 / 451

para la música clásica, especialmente la de Beethoven. Pero por el otro, la naturaleza de la unidad parte/todo en el último Beethoven no es “simbólica” sino “alegórica”²¹¹

Esta manera de proceder abrió una distinción entre ambas formas de actuar (la simbólica y la alegórica) frente al trino de los distintos estilos de Beethoven. Por un lado, en el Beethoven intermedio tal relación era abstracta, forzada e inmediatizada por los momentos de transición típicos de este periodo (el estilo arquetípico «simbólico»), dando lugar a un comportamiento idealista. Mientras que, por el otro, en el Beethoven tardío “la existencia y operación de ideas regulativas (...) son especulativas, en proporción con la naturaleza marginal de estas ideas en sí mismas”²¹². Esto daría lugar a un comportamiento alegórico.

Así, Adorno distinguió lo simbólico de lo alegórico en base a que la alegoría era una representación dialéctica, de confrontación individual ante una naturaleza afligida, entendida como un paisaje petrificado y primordial. De este modo, Beethoven, al realizar una acción tan irónica como darle tal potencialidad a ese floreo, a ese relleno que es el trino, lo que hizo fue

“poner del revés la prioridad del todo y la parte, de la originalidad y la convención. Pero este revés es justo el primer paso a otro más profundo, por el que el detalle marginal es descubierto para contener lo universal y personal. Alegóricamente, Beethoven toma el *Floskel* más convencional imaginable, el trino, y lo rehace en su propia imagen”²¹³.

Acción que además ejecuta de tres formas distintas, cada una de ellas empleadas en sus últimas sonatas Opp. 109, 110 y 111. Pero de esto se habla en el siguiente capítulo de la tesis.

II

El Empleo de la variación: En sus últimas sonatas y cuartetos, Beethoven atendió a lo «infinitamente» pequeño. Es por ello que durante el análisis de estas uno deba fijar su mirada hacia las entidades mínimas y los movimientos «imperceptibles» que se suceden gracias a una tendencia dirigida al tematismo continuo y a la autonomía del

²¹¹ Spitzer, M.: *Music as Philosophy*. Op. Cit. P. 149.

²¹² *Ibid.* P. 150.

²¹³ *Ibid.* P. 150.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

fragmento. Dentro de todo ese repertorio de herramientas empleadas por el maestro, y que estaban orientadas hacia el detalle y destaque de lo fragmentario, es primordial realizar una especial alusión al uso de las variaciones. Estas se convirtieron en un rasgo prominente de su tercer periodo, momento en el que, además, fueron cargadas con un significado absolutamente nuevo. Un significado que consecuentemente les otorgó las características necesarias para ser otro de los factores que marca la relación entre la parte y el todo que se vivencia en la obra tardía de Beethoven.

Y es que, tal como reconoce perfecta y poéticamente Solomon, la potencialidad de la variación es ser:

“el más «abierto» de los procedimientos musicales, y el que ofrece mayor libertad a la fantasía del compositor. Refleja la imprevisibilidad y el carácter azaroso de la experiencia humana y mantiene viva la apertura de la expectativa humana. El destino no puede llamar a la puerta en la forma de la variación: conceptos como la necesidad y la inevitabilidad necesitan un esquema musical dialéctico en cuyo marco expresarán su mensaje, pero la forma de la variación es discursiva y peripatética, y huye de todos los mensajes y las ideologías. Su tema es el aventurero, el pícaro, el artista que cambia ágilmente, el impostor, el fénix que siempre se eleva de las cenizas, el rebelde que derrotado continúa su empresa, el pensador que duda de la percepción, que forma y reforma la realidad en busca de su significado íntimo, el niño omnipotente que juega con la materia como Dios juega con el universo. La variación es la forma de los humores cambiantes, las alternaciones del sentimiento, los matices del sentido, las dislocaciones de la perspectiva. Fragmenta la apariencia en astillas de una realidad antes no percibida y con un acto de voluntad recompone al final los fragmentos. Se borra el sentido del tiempo; el espacio y la masa se disuelven en el más tenue perfil de las prohibiciones armónicas y se reconstruyen nuevamente como estructuras barrocas cargadas de pautas ricamente ornamentadas. El tema se prolonga de un extremo al otro como un ancla que impide que la fantasía se desprenda del mundo exterior, pero también él se disuelve en los recuerdos, las imágenes y los sentimientos que son la base de su sencilla realidad. En esto, el tema es como el sueño manifiesto: una secuencia simple y condensada de imágenes que enmascaran una infinitud de pensamientos oníricos latentes. El sueño manifiesto es engañosamente sencillo, aparece envuelto en los disfraces de la deformación, la censura, la condensación y el desplazamiento. El análisis (la variación) penetra estos velos; el recuerdo llena el sueño (el tema) con un significado que ilumina el pasado y apunta a posibilidades futuras de trascendencia y realización”²¹⁴.

Seguramente fuera por estas cualidades que, en los últimos años de su «investigación» musical, Beethoven delegara en la variación la tarea de expresar los mensajes más profundos y secretos allí donde esta aparecía. Él vio en esta técnica formal

²¹⁴ Solomon, M.: *Beethoven*. Op. cit. P. 370.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

la capacidad de ofrecerle a una obra la oportunidad de que sus extremos se tocaran hasta un límite desconocido, donde los elementos terrenal y sublime se diesen la mano, y el movimiento perpetuo viviera con la estaticidad. En definitiva, una relación entre el todo y la parte en la que la síntesis constructiva (aparentemente inquebrantable) se disolviera en fragmentos casi inapreciables. Tal acción le fue posible gracias a que entendió esta forma musical de una manera distinta de la habitual. Tal entendimiento fuera de lo común de esta es lo que le permitió a Beethoven llevar el principio de la variación más allá del mero embellecimiento o de la confección de distintas formas de un tema previamente fijado. Sus variaciones llegaron a ser más que meras elaboraciones melódicas y desarrollos en miniatura de los motivos de un tema. En su empleo de la forma variación, el conflicto tonal, el acento armónico y el drama emocional van más allá de un mero replanteamiento contemplativo de una idea musical a través de los simples elementos melódicos y armónicos.

Es por ello (por su énfasis en lo nimio capaz de plantarle cara a la totalidad) que de este énfasis sobre la técnica de la variación sugiera un modo de actuar contemplativo y opuesto al desarrollo dialéctico de las ideas temáticas que sobresalía en el periodo medio. Tal modo de actuación apunta a que la mente de Beethoven había sufrido un cambio en su orientación interna. Respecto a este punto, es importante recordar el tremendo stress dialéctico del principio de sonata que es trabajado una y otra vez en los movimientos de forma sonata de su anterior periodo, y que aún llega a persistir, incluso, hasta el primer movimiento de su Sonata para piano Op. 111. Sin embargo, su último estilo (precisamente porque se encuentra más inclinado hacia las variaciones y también las fugas) podría ser considerado como el periodo de una antítesis transcendida, o al menos como un periodo marcado por la emergencia de un nuevo énfasis sobre lo que puede ser experimentado más allá de la antítesis.

Una obra paradigmática dentro de este nuevo uso de la variación durante su estilo tardío es su ciclo de variaciones sobre un vals de Diabelli que compuso entre 1819 y 1823: *Las 33 variaciones Diabelli, Op. 120*. Una obra que los implicados en ella veían destinada a ser emplazada en el canon de esta forma, tal y como el propio Diabelli proclamó al caracterizarlas como “una gran e importante obra maestra digna de ser clasificada con las

315

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

315 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

315 / 451

creaciones imperecederas de los Clásicos, con derecho a un lugar al lado de la famosa obra maestra de Sebastian Bach en la misma forma, las Variaciones Goldberg²¹⁵.

En estas variaciones sobre el sencillo vals de Diabelli, Beethoven no siguió los procedimientos al uso. Esta Op. 120 difiere del típico empleo de la variación entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Esto es así porque Beethoven, primero, lleva a cabo en ella una continua mutilación de la idea y, segundo, no constituye la sucesión de las distintas variaciones por medio de alteraciones relativamente rectilíneas de la fisonomía de un mismo núcleo, sino por transformaciones de su propio carácter. Estos rasgos son los que les otorga a estas ese carácter diferenciado. Así, en lugar de amplificar el tema en todos sus detalles, él lo mutiló sucesivamente en enunciaciones cada vez más elípticas y convulsas, tal y como había sucedido previamente en las variaciones finales que aparecen en la sonata para piano Op. 111, obra que, «casualmente», también compuso en aquella misma época. En ellas, el pequeño vals de Diabelli se expande y convierte en un mundo de abigarrados estados de ánimo que son ordenados con debida consideración de contrastes, agrupamientos y clímax. Cada variación está constituida sobre motivos derivados de alguna parte del tema, aunque alterados en ritmo, tempo, dinámica o contexto, para producir así un nuevo diseño.

Procediendo de esta forma, Beethoven llevó a cabo una reflexiva elaboración de temas y motivos hasta el máximo de sus potencialidades, que motivaría un replanteamiento de su anterior técnica del desarrollo motívico típico del periodo intermedio, que ahora sería llevada hasta su límite. El método que siguió para componer variaciones radicó en conservar la estructura esencial del tramo completo en cada nuevo enunciado, mientras introducía ornamentos, figuraciones, ritmos e incluso compases y tiempos nuevos, así como la ocultación del mismísimo tema, que quedaría ahora como un enigma.

Es por esta variabilidad de recursos que su uso de las variaciones y estilo compositivo tomen un asombroso doble carácter: espontáneo y cercano a la improvisación, a la vez que riguroso y estrictamente entrelazado. Por un lado, este carácter antojadizo y algo caprichoso que tienen las variaciones, hace que cada una de ellas posea una acusada personalidad autónoma y diferenciada. Pero, por otro lado, esa rigurosidad motiva que, además, parezca que a lo largo de toda la pieza se postule un

²¹⁵ Kinderman, W.: "The Evolution and Structure of Beethoven's «Diabelli» Variations". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 35, No. 2 (Summer, 1982). P. 306.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

orden y una organización superior. El resultado o efecto final es el de una gran potencia argumental, siempre convincente y concluyente, pese a la escasa expectativa de predicción que cada variación genera en relación con las que le siguen y a la inaparente ligadura que parece existir entre ellas. Se podría decir que las variaciones guardan entre sí aires de familia, lo que las emparenta en un mismo género común que, sin embargo, no es nada fácil de inferir. Y sobre todo descubren entre todas ellas un único proceso mental magníficamente argumentado.

En estas 33 variaciones sobre el insulso vals de Diabelli son múltiples las metamorfosis que sufre el tema central, dando lugar a piezas con un carácter totalmente diferenciado y a todo un repertorio de invenciones, que complejiza el esquema global. Entre la riqueza de recursos empleados y sus productos concretos se hallan variaciones «convencionales», tal y como sucede en la variación I, *Alla marcia maestoso*. Se puede hablar de convencionalidad en esta debido a que se mantiene cerca de la melodía del tema de Diabelli, pero, por otro lado, lo hace de un modo en el que ya no contiene nada de vals. La razón de esto último es el aire que posee, este es el de una marcha fuerte, muy acentuada en 4/4, muy diferente del 3/4 (compás obligatorio para los pasos de baile de un vals) del tema original. Este marcado desvío de la intención de la idea inicial de Diabelli anuncia que, como ya se ha dicho, la serie no consistirá únicamente en meras variaciones decorativas sobre un tema dado previamente.

Además, en el cómputo de todas esas 33 variaciones, también se pueden encontrar tiernos *Ländler* que distan muchísimo de esa recia marcha que se acaba de dejar atrás. Esto último sucede en la variación III, *L'istesso tempo*. Esta es poseedora de un fuerte perfil melódico, pero en el que el tema original ya no es obvio. Este casi que solamente parece asomarse a mitad de cada una de las secciones, donde Beethoven se hace eco de la secuencia ascendente que ocurría en un punto similar del tema de Diabelli.

Asimismo, se hallan también auténticos *Scherzo*, como ocurre en la variación V, *Allegro vivace*. Esta, concretamente, se presenta emocionante gracias a sus impresionantes clímax rítmicos. Además, y por primera vez en la serie, en ella hay elementos de virtuosismo que se volverán más pronunciados en las variaciones que le siguen inmediatamente, entreviéndose entonces esa oculta conexión entre las distintas variaciones.

Igualmente, en este ciclo también hay variaciones (como la VI, XXI y XXVI) que parecen brotar de figuras geométricas de ensamblaje perfecto, de una pureza que hace

317

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

317 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

317 / 451

pensar en J. S. Bach. Concretamente, la variación VI (*Allegro ma non troppo e serio*) es una pieza brillante, emocionante y virtuosa, que cuenta con un trino en casi todos los compases, estos, a su vez, se enfrentan a arpegios y figuras apresuradas realizadas con la mano opuesta.

Por su lado, la variación XX (*Andante*), es probablemente una de las páginas más hermética y alucinante de Beethoven; de hecho, Liszt la denominó «*Esfinge*», sobrenombre que se ha popularizado. Esta constituye una variación lenta de corte extraordinario que consiste casi en su totalidad en blancas con puntillo en un registro bajo, lo que constituye un llamativo contraste con las variaciones inmediatamente anterior y posterior. La melodía de Diabelli se identifica fácilmente, pero las progresiones armónicas (ver cc. 9–12) son inusuales y la tonalidad general es ambigua, creando y amplificando esa atmósfera enigmática e introspectiva que posee.

Igualmente, dentro del repertorio de herramientas empleado por Beethoven, existen procedimientos y actuaciones que señalan directa e indudablemente a su estilo tardío. Existen variaciones que, como la XXXI (*Largo, molto espressivo*), casi llegan a ser reminiscencias de otras obras tardías suyas. Concretamente, esta XXXI posee un mensaje expresivo comparable en intensidad a las abismales vorágines de la sonata para piano Op. 106, además de ser profundamente sentida, y estar llena de adornos y trinos, lo cual recuerda, a su vez, a la *Arietta* de la Sonata para piano Op. 111.

Otras variaciones, como la XXXII (*Fuga: Allegro*), poseen una fuga clara y racional, que es gradualmente turbada por las manchas inquietantes que serpentean en el tejido polifónico. Concretamente, en esta variación Beethoven abandona la estructura binaria del original, aunque melódicamente se basa en la cuarta descendente de Diabelli (intervalo utilizado en muchas de las variaciones anteriores) y, sorprendentemente, en la parte menos inspirada y prometedora del tema de Diabelli: la nota repetida diez veces. El bajo en los compases de apertura toma la figura ascendente de Diabelli y lo presenta en secuencia descendente. A partir de estos materiales endebles, Beethoven construye su poderosa triple fuga, en la que los temas se presentan en una variedad de armonías, contextos, luces y sombras, y mediante el uso de las técnicas fugales tradicionales de inversión y *stretto*.

Por último, también se podría traer a colación las variaciones que juegan y añaden un nuevo colorido armónico en la ingenua melodía de Diabelli, gracias a la aceptación e inclusión del acorde de 7ª disminuida. Un ejemplo de una variación que emplea tal acorde vuelve a estar constituido por esa última variación XXXII. En ella, y más concretamente

318

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

318 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

318 / 451

en la sección de transición hacia la siguiente variación, Beethoven enfatiza el acorde de 7ª disminuida por una especie de cadencia arpegiada que abarca cuatro y luego cinco octavas. Cuando la música se apoya en esta sonoridad disonante, está claro que se ha llegado a un punto de inflexión, y que se está preparado para un momento de gran importancia musical.

Como se puede observar, la gran riqueza procedimental que poseen estas variaciones, procede de la infinidad de recursos compositivos a los que Beethoven echó mano a lo largo de la pieza. En ellas combinó las técnicas de la variación melódica tradicional basada en la ornamentación y la variación amplificadas, así como las estructuras contrapuntísticas de derivación bachiana, los procedimientos adoptados por Mozart, además de los sacados de su propia experiencia (como el uso de los distintos niveles del teclado para unificar estados simples), el contraponer un tema *legato* con crecientes sacudidas, el uso de la imitación para producir una nueva profundidad... Pero, además y a pesar de toda la riqueza que los recursos compositivos son capaces de otorgarle a un compositor como Beethoven, estos no fueron lo único que él logró explotar en esta pieza. Estas variaciones aprovechan también todos y cada uno de los recursos técnicos y formales del piano, aportando e implementando una infinidad de perspectivas.

Beethoven descubrió una increíble fecundidad a través del banal tema de Anton Diabelli y precisamente gracias a esa banalidad misma. El enfoque compositivo que llevó a efecto Beethoven hacia ese tema de Diabelli fue tomar algunos de sus elementos más pequeños (el giro de apertura, la cuarta y quinta descendente, las notas repetidas...) para construir sobre ellos piezas de una gran imaginación, poder y sutileza. Sobre esto Alfred Brendel escribió:

“El tema ha dejado de reinar sobre su descendencia rebelde. Más bien, las variaciones deciden lo que el tema puede ofrecerles. En lugar de ser confirmado, adornado y glorificado, este es mejorado, parodiado, ridiculizado, renunciado, transfigurado, lamentado, pisoteado y finalmente elevado”²¹⁶.

Lo que el compositor parece haber encontrado en el vals compuesto por Diabelli no es un tema, sino la posibilidad de su superación. Cada variación encarna una visión singular, obedece a reglas de juego propias, siempre diferentes y redistribuidas treinta y tres veces, pero a su vez también bajo el influjo de una concepción compleja sobre la idea de una totalidad. No son propiamente variaciones, sino obras autónomas de una

²¹⁶ Brendel, A.: *Alfred Brendel On Music. His collected essays*. Chicago: A capella, 2001. P. 114.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

homogeneidad interna absoluta que autoriza a cualificarlas como obras que en último extremo se refieren a un mismo modelo abstracto, anterior a toda realidad musical concreta y que no prejuzga la singularidad de cada pieza. Es por ello que esta obra concibe de una forma más compleja la totalidad, y es que el sistema de las Variaciones Diabelli es «abierto». Es decir, el tiempo en el que gravitan las treinta y tres variaciones aparece como virtualmente reversible, aleatorio y multidireccional. La forma se define como un entramado de relaciones múltiples, variables y móviles, como si se tratara de una constelación benjaminiana. Así, se muestran en contra del plan general que normalmente se da en las variaciones, un desarrollo según una lógica irreversible que marque un camino constantemente lineal de la escritura. Aunque, no sin olvidar que las variaciones están agrupadas para formar la unidad de un poder en constante crecimiento, una unidad completa. En ellas, Beethoven llevó a cabo más fidedignamente su «plan», el cambio de mentalidad desde un desarrollo dialéctico de las ideas temáticas hasta una forma más compleja de concebir la «totalidad». Todo ello para formar una constelación de múltiples fuerzas gravitatorias de la cual es complicado trascender el enigma propuesto por ellas.

A pesar de esta interpretación «abierta» que se le ha intentado dar, muchos han sido los críticos que han buscado cartografiar un mapa estelar con el que navegar a través de esta obra, tratando de descubrir en ella una arquitectura oculta. Para Solomon, por su lado, la estructura, si la hay, consiste simplemente en “grupos de variaciones que representan el movimiento hacia adelante y arriba de cada tipo, carácter y velocidad concebibles”. Además, ve puntos de demarcación en las Variaciones VIII, XIV y XX, que caracteriza como tres “mesetas estratégicamente colocadas [que] proporcionan amplios refugios para la renovación espiritual y física a raíz de los esfuerzos que les han precedido”²¹⁷. Por lo tanto, su análisis produce cuatro secciones diferenciadas: las de las variaciones I–VII, IX–XIII, XV–XIX y XXI–XXXIII. En cambio, Halm, al analizarla detectó que la obra se componía de siete secciones²¹⁸; y Geiringer (en un corto artículo específicamente centrado en la búsqueda de una estructura que interconectara todas esas breves piezas a piano) vio una construcción en espejo, cuyo centro eran las variaciones

²¹⁷ Solomon, M.: *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. California: University of California Press, 2004 p. 192.

²¹⁸ Cfr. Geiringer, K.: “The Structure of Beethoven's «Diabelli Variations»”. *Musical Quarterly*. Vol. 50, Nº 4 (Oct., 1964). P. 497.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

XVI y XVII²¹⁹. Por su lado, Kinderman²²⁰ basando su análisis en el factor paródico de esta obra, considera que en ella se distinguen tres secciones: las de las variaciones I–X, XI–XXIV y XXV–XXXIII. Según él, cada sección tiene una cierta lógica y termina con un descanso claro. Lo que en definitiva quiere ver Kinderman en esta estructura a gran escala es el esquema de una *Forma sonata* con su Exposición-Desarrollo-Reexposición o, más generalmente, un patrón de Salida y Retorno. Esto llega a respaldarlo de la siguiente forma:

La primera sección (variaciones I–X) comienza con dos variaciones deliberadamente conservadoras que son seguidas por un distanciamiento progresivo del vals: en tempo, subdivisión, extremidad de registro y abstracción. Por lo tanto, el efecto de esta sección es expositivo, con un inicio en tierra y una sensación de despegue. Para él, la brillante variación X sería un claro clímax, sin ninguna continuación lógica que no fuese un reinicio. De hecho, observa que la tenue y suspendida variación XI se opone a la X en prácticamente todos los parámetros musicales, siendo el contraste sorprendente y el inicio de la siguiente sección.

Desde su inicio, la segunda sección (variaciones XI–XXIV), al contrario que la primera, se define por el contraste entre variaciones. Entre casi todas ellas existe una yuxtaposición cruda, a menudo explotada para conseguir un efecto cómico y dramático. Esta tensión y el desorden logrados con tales contrastes, le confieren a la sección una calidad de Desarrollo, una inestabilidad que requiere una síntesis posterior. La conclusión de la *Fughetta* (variación XXIV), con suspensión y fermata, es el gran descanso de esta segunda sección.

La tercera sección está conformada por las variaciones XXV–XXXIII, las cuales forman otra serie progresiva, en lugar de una colección de contrastes como la que ocurría en la anterior sección. La familiaridad de la variación XXV (especialmente después de sus predecesores) y el posterior retorno a un patrón progresivo, le dan a esta sección una calidad recapituladora, que culmina en el *Tempo di Menuetto moderato* final, donde se disuelve todo suspense, a la vez que se produce un desenlace.

²¹⁹ Cfr. *Ibid.* P. 498-502.

²²⁰ Cfr. Kinderman, W.: *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Para Kinderman, así, el efecto del ciclo completo es el sentido distintivo de un arco dramático en el que las variaciones están intencional y estratégicamente colocadas en una secuenciación meticulosa de salida y retorno.

Como se ve, son muchos los que se han sumergido en el complejo entramado del global de esta obra Op. 120 sin gastar el total de las posibilidades que esta alberga, sin poder cerrar definitivamente una estructura que puede ser vista también constelativamente «abierta».

Sin embargo, como ya se ha visto y comentado, esta Op. 120 no es el único ejemplo de un uso de las variaciones realizado por el último Beethoven. Muchas otras son las piezas tardías cuyas páginas están pobladas por variaciones. Esto es obvio, pues la importancia de la variación no hubiera sido tan potente y patente (ni hubiera tenido tanto efecto en su pensamiento musical) si únicamente se hubiera limitado a componer esta pieza (por muy genial que esta sea). Su importancia viene señalada por el regadío de esta técnica sobre muchas de sus composiciones finales. Por ejemplo, se puede observar el empleo de variaciones en otras tantas obras como las sonatas para piano Opp. 106, 109, 110 y 111, los cuartetos de cuerda Opp. 131 y 132, el *Adagio* del cuarteto Op. 127, en la Sinfonía nº9, donde su *Finale* comienza (después de la introducción) con una serie de variaciones y también se observan, en combinación con la Fuga y la Forma sonata, en la *Grosse Fuge*.

Si uno se adentra en esas variaciones trabajadas en estas piezas podría vislumbrar los siguientes aspectos que le proporcionan a la idea una inusual riqueza de expresividad:

Si se analiza el tercer movimiento de la *Sonata para piano nº30 en Mi M, Op. 109* «*Gesenvoll, mit innigster Empfindung*», se comprobará que este, en realidad, consiste en el auténtico centro de gravedad de esta sonata. Esto puede afirmarse gracias a que en él aparecen pasajes, motivos, modelos rítmicos y modismos característicos que ya estaban figurados en los dos anteriores movimientos, pero que únicamente ahora, en este tercer movimiento, es cuando logran alcanzar todo su potencial. Es así como esos dos movimientos anteriores son cargados con la funcionalidad oculta de presagiar a este último tercer movimiento, corazón de la pieza, donde ya cada idea toma su sentido dentro de un esquema constelativo en el que la técnica formal de la variación es sumamente central para el tratamiento de la idea.

322

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

322 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

322 / 451

En este tercer movimiento, Beethoven siguió una estructura tradicional: un tema con variaciones, siendo entonces un ejemplo más de la importancia de la variación en sus últimas obras. Sin embargo, y a pesar de llevar a cabo esta estructura tradicional, en realidad, la elaboración de cada una de estas variaciones es extremadamente original y experimental. Las seis variaciones que se producen son transformaciones del carácter del tema inicial, no meros ornamentos de una idea melódica, y cada una posee una personalidad única, que hace que se dibuje esa «enredada» visión entre el todo y la parte que subyace en su estilo tardío. Mediante estas seis variaciones, el tema va conquistando una progresiva transparencia de carácter totalmente diferenciado, pero alejándose de lo procesual de su anterior estilo, más interesado en el desarrollo y en el movimiento rectilíneo que este ofrece. Con tal acción e inclinación hacia este empleo de la técnica formal de la variación, Beethoven concibe una especie de compleja y «constelativa» estructura en la que múltiples fuerzas gravitatorias sostienen una totalidad no susceptible a una simple reducción definitiva y aparente.

Si uno se acerca más pormenorizadamente al hecho musical circunscrito en esta pieza, comprobará que el tema en su arranque (en los 16 compases iniciales) se presenta escueto y con un perfil esencial, lo que le permite (al igual que ocurrió con el tema de Diabelli) una exploración maravillosa en el campo de las sonoridades, los ritmos y las modulaciones. Todo ello explota en cada una de sus variaciones, que van desde la casi convencional elaboración melódica de la primera, hasta la profunda reformulación que sufre la idea en la sexta variación, la última de todas, donde Beethoven intensifica casi todos los parámetros musicales al máximo. En esta última, el compositor llega incluso a pulverizar el material temático gracias al trino sobre la dominante al que se dirige sorpresivamente. Este trino produce un efecto pianístico particularmente llamativo por la tensión que construye y que pasa a convertirse luego en algo etéreo, aunque dramático a la vez. Con ellos, además, se llega al clímax de la variación y, probablemente, de la pieza.

Si uno se remite al segundo y último movimiento de la *Sonata para piano n.º 32, Op. 111*, en él podrá ver también cómo se materializa una forma de tema con variaciones (concretamente, a través de seis variaciones otra vez). El tema del que nacen todas ellas vuelve a ser bastante simple: una *Arietta* en Do Mayor compuesta por dos frases de 8 compases que es armonizada de un modo extremadamente simple. Mann, siguiendo las indicaciones de Adorno para *Doktor Faustus*, se refiere a lo sencillo de este tema, con las siguientes palabras:

323

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

323 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“cuya idílica inocencia no hace presentir las aventuras y sobresaltos a que está destinado, aparece en seguida y se expresa en dieciséis compases, reducible a un motivo que al final de la segunda mitad surge como un grito del alma. Tres notas nada más, una corchea, una semicorchea y una semínima [Negra con puntillo si se remite a la partitura]”²²¹.



Figura 18. Tema de la *Arietta* de la Sonata Op. 111²²²

Las variaciones explotan toda la potencia que posee esta simple *Arietta*, entre las cuales las más reseñables son: La variación I, que conserva el tempo del tema, y, en realidad, es cercana a continuar con el tema. La variación II, por su lado, mantiene el tempo precedente y el espíritu, pero cambia la métrica a 6/16. La variación V se encuentra en la tonalidad de mi b y comienza tras un inesperado *forte*. Luego aparece el icónico trino de ocho compases de duración que oculta la melodía, la cual no puede distinguirse, lo que conlleva que, consecuentemente, el trino se convirtiera en la esencia del propio tema. Finalmente, en el bajo aparece el tema principal en la tonalidad de Do M. El movimiento finaliza con escalas de octavas descendentes y una corta reminiscencia del tema inicial, de la *Arietta*.

En las variaciones de estas dos sonatas analizadas (Opp. 109 y 111), tal y como indica Pestelli,

“Beethoven pone de manifiesto todas sus nuevas ideas sobre la vieja forma variada: conserva del tema los campos armónicos, pero luego inventa un nuevo tema para cada variación, que

²²¹ Mann, Th.: *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Op. cit. P. 64.

²²² Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Piano forte, nr. 155*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. P. 137.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

a su vez podría variarse (...); Beethoven no pide originalidad al tema (...); su originalidad consiste, sobre todo, en pensamiento e investigación”²²³

Una investigación que incide en la relación entre el todo y la parte precisamente por lo escueto de la idea, por lo poco de subjetividad que hay en ella, pues de este modo porta en su interior la semilla de un árbol con múltiples ramas. Cada una de estas ramas simboliza una profundización en la idea misma, la cual puede llegar a revelarse solamente con la ayuda de una subjetividad no lugarteniente, sino simplemente iluminadora. Una subjetividad que la deje ser.

Por su lado, y yendo más allá del repertorio pianístico, en los movimientos lentos de los cuartetos de cuerda Opp. 127 y 131 se puede atisbar también el uso de variaciones y el papel fundamental que estas juegan. En ellas, el compositor medita sobre el tema, hallando con cada reflexión nuevas profundidades de comprensión de este, de la idea:

Concretamente, el *Adagio* (segundo movimiento) del *Cuarteto de cuerda nº12, Op. 127*, presenta un tema con seis variaciones. Estas variaciones consiguen que la melodía inicial se transforme íntegramente en un desarrollo que, en realidad, es una profundización y un descubrimiento de las posibilidades de la melodía del tema. Esto es debido a que es presentado con oscuras armonías y rápidos cambios de dinámicas.

Sin embargo, la melodía inicial de este movimiento no era de la naturaleza habitual en Beethoven, una simple célula temática corta, una idea desnuda y somera como en los anteriores casos, sino, al contrario, una melodía amplia y trabajada. Aunque ello no impidió que el compositor haya podido dar vueltas (casi que acrobáticas) a ese trabajado tema. Las variaciones más relevantes de esta pieza son la II, en la que el tempo es incrementado y el compás cambiado a 4/4, mientras los dos violines se integran en un diálogo sobre un acompañamiento en *staccato*, y la III, donde el compositor despojó al tema de todo ornamento y a la que convirtió en epicentro del movimiento, y, por qué no, de toda la pieza. En ella, la idea está desnuda, esencializada. Únicamente la mano de la subjetividad aparece como huella.

Por su lado, el cuarto movimiento del *Cuarteto de cuerda nº14, Op. 131* se presenta también en una forma de Tema con variaciones (aunque esta vez presentando una más, siete) que se vuelve el centro de una obra, además de un nuevo y soberbio ejemplo de la inventiva de Beethoven en este género. Concretamente, las variaciones I (c.

²²³ Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Op. Cit. P. 229.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

33), III y VI son ornamentales y un tanto decorativas, casi que a una manera tradicional. Pero en cambio, la variación II es un diálogo entre las voces extremas que se va complicando cada vez más.

En todo este uso de las variaciones que se ha ido exponiendo en este punto, se intuye un esfuerzo por parte del compositor. Todo este despliegue de variaciones en las últimas piezas beethovenianas tuvo que significar algo: una nueva forma de entender la estructura y, por lo tanto, una nueva forma de «enfrentarse» a la totalidad y de replantearse la relación entre el todo y la parte. Esta, durante su anterior estilo, culminó con la concepción del todo de una forma hegeliana; es decir, como lo verdadero. En cambio, ahora se ve que ya no busca un equilibrio afirmativo entre los extremos (todo/parte), sino la polarización de ambos: ni la subsunción de lo individual al todo, ni la desaparición de una totalidad, pues estos constituirían actos antidialécticos. La totalidad es fundamental para el pensamiento dialéctico.

Parece como si el Beethoven tardó se hubiera planteado ese pensar contra Hegel, pero al mismo tiempo con Hegel, que emprendería más tarde Adorno. Es por ello que siempre parta de una crítica de su anterior concepción musical (analogía del pensamiento hegeliano), al igual que hace Adorno con la concepción hegeliana de la totalidad. Sin embargo, ambos (músico y filósofo), al mismo tiempo buscan defender este concepto, aunque reconstruido desde un giro hacia lo individual por parte de Beethoven y uno materialista por parte de Adorno. Ninguno de los dos busca, de ninguna manera, aniquilar los conceptos tradicionales. Antes bien, buscan hacerles justicia a través de la autorreflexión crítica, sometiendo la dialéctica al doloroso ejercicio de poner en cuestión su proceder y sus resultados. Así, el concepto de totalidad cambiaría su significado y función a partir de dichas críticas. Se pasaría de la idea de un todo determinado y definitivo, a un criterio normativo de oposición a una imposición social; es decir, de una estructura lograda y determinada a un presupuesto imaginativo necesario para la crítica y el pensamiento negativo.

Este movimiento beethoveniano no debió pasar desapercibido para Adorno. Él debió haber captado cómo la variación le permitió a Beethoven un nivel de concentración microscópico sobre la particularidad del material musical, no disponible para un género más dinámico, pero a la vez cerrado, como es la Forma sonata. Las variaciones son un síntoma de la dirección que tomó, una dirección que está encaminada hacia un tematismo continuo y hacia el respeto de la autonomía del fragmento.

326

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

326 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

326 / 451

III

El empleo de las cesuras: La Cesura, tal y como la interpreta Adorno, tiene una dimensión «microológica» local en las grietas que fisuran las estructuras de Beethoven, tanto en un aspecto global como en el dramático punto decisivo de la música.

En el empleo de este concepto de cesura Adorno sigue, como en otras muchas ocasiones, el uso que llevara a cabo previamente Benjamin²²⁴. Para el berlinés, en su ensayo sobre Goethe (“Las afinidades electivas de Goethe”), esta era un momento inexpressivo de sublime violencia que interrumpía una tragedia, tal y como sucede en la intervención de Tiresias en *Oedipus Rex* de Sófocles. Y lo argumentó ayudándose de un comentario de Hölderlin a *Edipo*:

“Pues el transporte trágico es, en realidad, vacío, y es el más libre. Por ello es que en la secuencia rítmica de las imágenes en las que se presenta el transporte, aquello que en versificación se llama cesura, la palabra pura, la interrupción contrarrítmica, se vuelve necesaria, para ir de tal modo al encuentro del cambio rápido de las imágenes, a su *súmmum*, que entonces ya no aparezca el cambio de imagen, sino la imagen misma”²²⁵.

Ante esta cesura calla toda expresión. En ella, “al mismo tiempo que la armonía, cae toda expresión para ceder lugar a un poder que es, dentro de todos los medios artísticos, inexpressivo”²²⁶. Con ella se produce un enmudecimiento del héroe que (volviendo a la temática principal de la presente investigación) en el lenguaje musical beethoveniano podría estar encarnado por el tema, y todo ello a través del propio enmudecimiento del poeta o, en su caso, de Beethoven, pues “algo más allá del poeta le corta la palabra a la obra”²²⁷. Lo que entonces haría de ella un medio expresamente rítmico: el drama sería pensado como un tipo de ritmo en el que interrumpe una secuencia rítmica. Benjamin definió el instante inexpressivo de la cesura como lo que sobrevive al legado del caos en toda apariencia de belleza: la falsa y errante totalidad – la totalidad absoluta.

Adorno, por su lado y en su obra, tradujo esta concepción de la cesura a un lenguaje beethoveniano en dos sentidos opuestos. Por un lado, en el fragmento 152 de su

²²⁴ Benjamin utilizó este término en su forma germana *Einschnitt*, que deriva del verbo *schneiden* (cortar, cruzar), justo como *caesura* viene del latín *caedere* (cortar, talar, batir, matar).

²²⁵ Hölderlin citado en Benjamin: *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 2000. P. 80.

²²⁶ *Ibid.* P. 80.

²²⁷ *Ibid.* P. 80.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

monografía, identificó a esta cesura con un momento particular en las sonatas del segundo Beethoven; es decir, durante su faceta más heroica. Este momento estaría localizado en el punto culminante entre lo que él llamó las curvas «ascendente» y «descendente» de su modelo bipartito de la sección de Desarrollo.

“La curva del desarrollo en las obras cruciales es probablemente idéntica. Comienza con lo que se llamó la *fausse reprise* [falsa reexposición] en el siglo XVIII, una reanudación del comienzo en la cual la cabeza del tema principal o el motivo principal está funcionalizado, sobre todo, por medios armónicos. Esto es seguido, después de un primer ascenso, por una sección descendente de la curva, que tiende a estar asociada con una cierta resolución. Entonces se produce el análogo al concepto de cesura hölderiano. Es el momento de la intervención de la subjetividad en la forma” (NaS, I, 1, 102).

Este es el momento donde la subjetividad interviene en la estructura formal. La prescripción de una simple cesura dentro de un trabajo dramático. Además, Adorno enumeró varios de los momentos en la obra del Beethoven intermedio en lo que detectó esta concepción de la cesura, destacando sobre todo el tema mi menor de la Sinfonía nº3 «Eroica» (el nuevo tema que aparece en la sección de Desarrollo), que sería el momento de Tiresias en Beethoven.

Y, por otro lado, y justo lo que interesa ahora pues se refiere al uso de las cesuras en el último Beethoven, estas son calificadas, según el ensayo de Adorno “Spätstil Beethoven”, de múltiples y generalizadas. Como si fueran una red de grietas y fisuras en el abrupto y objetivo paisaje tardío, por las que se cuele fugazmente una dañada subjetividad.

“las cesuras, las interrupciones repentinas, que más que nada caracterizan al último Beethoven, son esos momentos de erupción; la obra está en silencio cuando se abandona, y vuelve al exterior su oquedad. Solo así se añade el siguiente fragmento” (NaS, I, 1, 184).

Estas serían entonces, concretamente, todas esas fisuras y brechas en la superficie que fragmentan la música tardía de Beethoven. Ello hace de ellas unos agentes de la fragmentación que aparecen e intervienen en esta obra tardía con una violencia abismal para cortar la realidad musical justamente en donde deberían estar sus articulaciones.

Estas cesuras desde las que estalla la subjetividad, tal y como explica Spitzer, son sumamente esenciales en la gramática musical del Beethoven tardío, además de ser “identificadas por Adorno con el modernismo del Beethoven tardío: «aquí yace el secreto

328

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

328 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

328 / 451

de la descomposición del estilo tardío» (66). Esta noción de «cesura», con sus alusión a la ruptura y fragmentación, es trascendental para el estilo tardío²²⁸.

Así, para Adorno, ese factor (la cesura musical) que en el Beethoven intermedio representaba una práctica de nivel local, se convirtió en un espectro de mecanismos que se extendió a un nivel arquitectónico (global). Esta, la cesura, entra enteramente en el espíritu de la naturaleza recursiva y periódica de la estructura de sus frases, operando, por lo tanto, en todos los niveles de la pieza. La cesura, entonces, pasa a ser una categoría normativa. Para Adorno, todo lo que caracteriza al último Beethoven, más que cualquier otra cosa, son esos momentos de irrupción repentina, de cesura. Esos momentos en los que la obra calla cuando es abandonada y gira su vacío hacia el exterior. Solo en ese momento se une al siguiente fragmento, cautivo en su lugar por orden de la subjetividad que está a punto de partir y fiel a lo anterior pase lo que pase; porque el misterio está entre ellos y no puede evocarse de otro modo que en la figura formada por ellos. Así se ilumina el contrasentido que ya se ha expuesto en el capítulo anterior, y según el cual el último Beethoven es, al mismo tiempo, denominado por Adorno como subjetivo y objetivo. "Objetivo es el paisaje fragmentado, subjetiva la luz con la que únicamente se ilumina" (NaS, I, 1, 184). Para Adorno, Beethoven no produce su síntesis armónica, sino que desgarrar sus obras en el tiempo como poder de disociación y con el fin de conservarlas acaso para la eternidad, mostrándose fiel a la máxima de que "en la historia del arte las obras tardías son las catástrofes" (NaS, I, 1, 184).

Lo que Adorno advirtió en el Beethoven maduro a través del uso de materiales como la cesura fue su renuncia a sintetizar completamente los nexos lingüísticos de la obra de arte. Adorno advirtió que Beethoven al final de su vida puso en escena la cesura (y al fragmento también) en tanto que elemento de corrosión del sistema musical tradicional, tal y como él mismo la empleó también: para romper con la idea del sistema filosófico tradicional. Este trabajo que realizaron ambos, Adorno y el Beethoven tardío, a través de los silencios y fisuras formadas por las cesuras que, a su vez, evitaban los encasillamientos y la administración, dio a luz lo tardío de cada uno, y ocasionó que sus pensamientos críticos tomaran un cariz muy oscuro y hermético.

²²⁸ Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 56.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Como ejemplo del modo de actuar tardobeethoveniano frente a las cesuras se puede emplear el inicio del *Cuarteto de cuerda n.º16, Op. 135*, cuyo silencio final ocurrido en el compás 10 sirve para visualizar el uso de este elemento material que Adorno vio empleados por el Beethoven tardío.

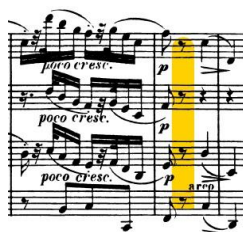


Figura 19. Extracto del 1º mov. del *Cuarteto de cuerda n.º16, Op. 135*²²⁹.

Otro ejemplo de esta concepción tardobeethoveniana de la cesura al que Adorno hizo alusión en su escrito es el generado en el c. 27 del 3º movimiento de la *Sonata para piano n.º29 «Hammerklavier», Op. 106*, el *Adagio sostenuto*, sobre el que dejó escrito lo siguiente:

“La cesura en el último Beethoven se desarrolla muy gradualmente, véase por ejemplo la conclusión en dominante y la pausa general antes del segundo tema en el movimiento lento de la *Sonata «Hammerklavier»* [c. 27]” (NaS, I, 1, 104).

Este compás 27 es una fisura que surge entre lo que es el primer sujeto del movimiento (cc. 2-27) y el episodio de conexión que comienza en el c. 28, después de un compás de introducción (c. 27).



Figura 20. Extracto del 3º mov. *Op. 106*²³⁰.

²²⁹ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6*. [música impresa]: para cuarteto de cuerda. New York: Dover Publications, 1970. 1 partitura. P. 189

²³⁰ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, Nr 152*. Op. Cit. P. 71.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguilár UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
---	----------------------------

Desde estos compases se puede observar el abismo que se abre en las obras tardías de Beethoven entre las distintas ideas. Lo que consigue con tal acción es acrecentar la sensación de inaccesibilidad de un terreno, ya de por sí, abrupto y escarpado. Justo donde debía haber habido una articulación que hiciera de puente entre ellas (siempre que se hubiera querido dar esa falsa apariencia de unicidad), surca un barranco por el que fluyen, a modo de rápidos, las aguas de la subjetividad.

Pero lo abrupto del terreno musical del estilo tardío va más allá de esos abismos que se abren en momentos de articulación. Lo escarpado de su paisaje melódico se integra en el corazón y esencia de las ideas musicales con las que compone sus piezas, las cuales están marcadas por el sello de la fragmentariedad.

IV

Fragmentariedad y yuxtaposición de las ideas musicales: Otro de esos materiales musicales estudiados por Adorno, y que él veía que constituirían una recuperación de lo particular, es esa fragmentariedad que él detectó que poseían las propias ideas musicales del Beethoven tardío. Este es un factor ya «visible» ante la simple escucha, y se mantiene conforme con la forma en que este compuso sus obras tardías. Con este énfasis por lo fragmentario, el filósofo quiere resaltar lo central en tal modo de concebir las frases musicales: su espíritu de crítica y de resistencia; es decir, su capacidad para ponerse ante lo que no es él y resistir la tormenta estoicamente, sin sucumbir al principio de identidad²³¹. Es desde estas dos características desde donde se pueden vincular ambas propuestas: la musical que lleva a cabo Beethoven y la filosófica que realiza Adorno.

Del lado de Beethoven, esto puede ser detectado por la técnica y estrategia de composición que el maestro llevó a cabo: en sus obras, estas están efectuadas con austeridad y mostrando una naturaleza desgarrada. Es por ello que Adorno vea en ellas la seña de la fragmentariedad. Con tal orientación, según él, Beethoven alejó a las obras de arte del mero gusto, presentándose, consecuentemente, como la primera gran rebelión de la música contra lo decorativo. Es decir, presentándose como un músico crítico.

²³¹ “La categoría de lo fragmentario, que tiene su lugar aquí, no es la de los detalles contingentes: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se le resiste” (GS 7, 74).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Específicamente, la expresión más adecuada de este proceder fragmentario podría consistir en el comienzo de su último cuarteto de cuerda (Op. 135), en el que no solo desapareció la retórica, sino también aquella «conducción trabajosa» que había sido tan propia al compositor durante su etapa anterior. En este inicio del *Cuarteto de cuerda n.º 16, Op. 135* no se halla el tejido, la diligencia agitada ni el empeño por llevar las cosas a su plenitud y conclusión (lo que se puede relacionar con una huida de la mera apariencia). Este hecho es detectado por Adorno en la fragmentariedad y división de las melodías que presenta el inicio de su primer movimiento. En él, los temas están constituidos por motivos muy repartidos entre los cuatro instrumentos. La exposición del primero de estos fragmentarios temas comienza, interrogativamente, con la viola lanzando una pregunta en forma de motivo que es tímidamente contestada por el primer violín. Entonces, la viola vuelve a insistir en su motivo (la pregunta) para que ahora fuese contestado contundentemente por los dos violines. A partir de aquí, un diseño de cuatro notas (reiterativo durante el movimiento) irá pasando por los tres instrumentos superiores hasta que llega una pequeña pausa que (además, y para otorgarle una mayor fragmentariedad a la pieza) se encuentran prolijamente repartidas a lo largo de estas páginas.



Figura 21. Extracto del 1º mov. del *Cuarteto de cuerda n.º 16, Op. 135*²³².

²³² Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6*. Op. Cit. P. 189

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

La técnica de composición de esta frase musical es un ejemplo paradigmático del quehacer fragmentario tardobeethoveniano, al que Adorno llegó a caracterizar como el sello de lo tardío. En ella queda patente la ausencia de toda aquella perspicacia crucial que podía hallarse en su producción musical anterior, en la que el tema era mostrado como el principal protagonista. En cambio, ahora este ha sufrido una profunda transmutación, no solamente en su apariencia, sino también en su funcionalidad, hecho que lo acerca al proceder de Adorno. El rol del tema padeció un giro de 180°, pues en su obra tardía este ya no interpretaba el papel de protagonista-héroe. En sus últimas obras se dio una crisis de valores. Ahora los temas tendieron a subdividirse en densos aforismos o en pequeños organismos que no se sabía adónde conducían. Esta característica de los mismos impidió que pudieran seguir sirviendo aún de hilo conductor²³³. Así, en su obra tardía estos pasaron a cumplir el papel de una más de las potencias que están en lucha dialéctica. El tema sería una estrella más en una constelación musical. “Los temas no son ni las melodías que destaquen por sí mismas, ni motivos que se transfieren a la totalidad (ella misma suspendida). Son posibilidades o ideas de temas” (NaS, I, 1, 230). Y todo esto lo consiguió gracias a la parquedad con que los compuso, constituyendo casi esbozos abiertos de una idea, y con ello el campo propicio para la presentación de variaciones, como se habló anteriormente.

Las melodías de sus temas tardíos

“siempre son de tal índole que ya no aparecen como ellas mismas sino como signos de algo distinto. El fenómeno mismo está ya refractado. Los temas mismos no son propiamente hablando concretos, sino en cierto sentido representantes accidentales de lo universal. Están como recortados, perturbados (...); dicen: no es eso en absoluto” (NaS, I, 1, 229).

Y esto sucede así, ya que estas ahora no median por el todo, tal y como sucedía anteriormente, sino que su individualidad corresponde a la negatividad. Es decir, los temas y melodías tardías ya no son propiamente melodías ni estructuras independientes. Pues esa contracción de los temas en una yuxtaposición de unos motivos fundamentales, produjo la neutralización de lo temático. “Los temas no son ni melodías que hablen por sí solas ni unidades motívicadas que se transfieran a la totalidad –ella misma suspendida-. Son posibilidades o ideas de temas” (NaS, I, 1, 230). Esto, a su vez, es la que origina la fragmentariedad de su discurso musical durante su último trabajo.

²³³ Cfr. Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986. P. 227.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Asimismo, esta fragmentariedad de los temas termina extendiéndose al global de la estructura. Lo fraccionario de las propias ideas revierte en el total de las piezas y en cómo los distintos temas se suceden uno tras otro sin una preparación o transición convencional, dando lugar a lo que podría ser denominado como una composición constelativa. La música resultante posee una cierta inconsistencia y sensación de fragmentación o desconcierto, que hace que no sea percibida como poseedora de un flujo «natural», sino de uno que avanza tortuosamente gracias a la colisión entre sus distintos elementos. Esto le permite dejar ser a la contradicción y poner al descubierto la árida roca primitiva de la forma. Con esta fragmentariedad, la obra renuncia a sí misma.

Esta eliminación de los ensamblajes entre las distintas ideas de una pieza se puede estudiar a través de, por ejemplo, la *Sonata para piano nº 28 en La Mayor, Op. 101* y, aún más patentemente, de la *Sonata para piano nº 29 en Sib Mayor, Op. 106 «Hammerklavier»* (que constituye un monumento al estilo heroico muerto) o, también, a través de sus últimos cuartetos, que habitualmente han sido caracterizados por un conjunto de características o aspectos que en el siglo XIX podrían haber parecido descalificaciones: fragmentariedad, concisión extrema de ideas sin desarrollo, saltos mentales entre ideas musicales expuestas casi en crudo en un nuevo modo de espontaneidad o de improvisación buscada y recobrada, además, de una organización poco comprensible que se inclina hacia lo rapsódico o el popurrí. En estos cuartetos tienen lugar combinaciones chocantes y extravagantes: remansos de sublime exaltación, sobre todo en la expresividad de los movimientos lentos, que se hallan en abrupto contraste con temas ligeros de danza abordados con sabia ironía romántica.

Centrando la vista en el ejemplo práctico que constituye la *Sonata para piano nº 29, Op. 106* (uno de los momentos críticos más obvio de su trabajo gracias a su poderosa grandilocuencia), se detecta en sus páginas un alto grado de crítica. Esta pieza logra alcanzar tal grado gracias a la eliminación, de forma franca, de los ensamblajes de la estructura, en particular la modulación y la transición. Esto puede verse en cómo discurre su primer movimiento:

Este se abre con una serie de acordes Sib Mayor en *fortissimo*, que forman la base para el primer tema. Luego, este primer tema es alargado por un momento para volver otra vez al set de acordes *fortissimo* del comienzo que, esta vez, abre la transición hacia el segundo tema. Este tema B salta directamente; es decir, sin ningún tipo de transición,

334

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

334 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

334 / 451

desde la tónica hasta el inesperado acorde de Re Mayor. Beethoven, de esta manera, eliminó la sutura entre ambas partes y las dejó en un contraste absoluto, en una estructura que evoca la fragmentariedad. Esta transición, o mejor dicho falta de ella, guía hacia el segundo tema que sigue poseyendo esa característica naturaleza contraria al primero gracias a mostrar un perfil más lírico y melódico que aquel; sin embargo, este tema no se halla en la dominante (que hubiera sido lo más lógico según el patrón de la forma sonata), sino en la submediante (Sol Mayor).

Además, en la sección de Desarrollo de este mismo movimiento, justamente al final de esta (más concretamente cuando se dirige hacia la Reexposición), se observa también este mismo trato a la retransición con el que Beethoven sigue eliminando los engarces de la estructura. Ese final del Desarrollo comienza con una alteración cromática que va de re natural a re#. A partir de ahí, la música progresa hacia la alejada tonalidad de Si Mayor. La retransición es producida por una secuencia de intervalos ascendentes que llevan al primer tema hasta la fundamental (Sib Mayor), señalando el comienzo de la Reexposición, pero esta está realizada de una forma tan explosiva y tensa que no prepara tal vuelta. Charles Rosen, referente a este momento bisagra entre la sección de Desarrollo y de Reexposición de esta sonata, también observó una brusquedad en la labor compositiva que no intenta ofrecer un desarrollo orgánico de la pieza:

“esta modulación aparece finalmente como la fase final e inevitable del proceso; la pausa que la antecede no hace otra cosa que resaltarla e indica que se trata de una tercera descendente de distinta naturaleza, una tercera que modifica el marco tonal. Podemos apreciar por qué, en las últimas obras de Beethoven, uno tiene la sensación de *escuchar* la estructura de su música como no se percibe en ningún otro compositor. (...) la cual supone un triple descenso mediante terceras hasta alcanzar un punto alejado tonalmente de la tónica. El contraste al que se llega de esta forma entre Si b y Si # origina una tensión inmensa que sólo se resuelve en la recapitulación con ayuda de medios extraordinarios. La vuelta a Si bemol mayor al principio de la recapitulación es tan tremendamente brusca que no resuelve la tensión de ningún modo”²³⁴.

De este modo, la sonata «*Hammerklavier*» ataca las coyunturas a través de un déficit de continuidad. En esta pieza, Beethoven yuxtapuso ideas sin darle una lógica orgánica, tal y como hubiera realizado durante su estilo anterior. En vez de eso, él

²³⁴ Rosen, Ch: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Op. Cit. P. 472 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

contrapuso los momentos tal cual, sin preparar, sin subjetivar la idea objetiva. Esta, entonces, ya no es mostrada tras el velo de la apariencia.

Pero, sin embargo, esta obra, este Op. 106, no constituye un techo dentro de su producción tardía. Pues, cuanto más avanzaban los años, esta inclinación se fue haciendo más patente en Beethoven. Así, su estilo se presentaría aún más «ensayístico» en sus cuartetos de cuerda tardíos. En ellos se hace aún más evidente este fraccionamiento de la forma, esta fragmentariedad estructural que se está explicando en este momento. En el interior de todos ellos, la escisión de los períodos es continua, decidida compás a compás y, en todo caso, recompensada por tentaciones cíclicas. En ellos predomina la áspera e inmediata y desgarrada yuxtaposición de motivos, dando lugar a una escritura musical que se había vuelto aforística.

En este resquebrajamiento del último Beethoven, Adorno quiso ver el sentido por el que lograba expresar que la sustancialidad de lo general era violencia, y que lo individual no estaba superado positivamente y recogido en la totalidad. Es como si Adorno hubiera visto en el estilo compositivo del Beethoven tardío la encarnación de su propio estilo de escritura y de llevar a la práctica su filosofía que, al presentar una lectura tortuosa e inquietante, evitaba la totalidad opresora. Parece como si ambos recorriesen sus respectivos caminos (filosófico y musical) a través de constelaciones, no limando las relaciones ni llevando a efecto el equilibrio que se hallaba tanto en Hegel como en el Beethoven intermedio, sino dejándolas ser por sí mismas, tensas y desapacibles. La pluma de Adorno entabló un diálogo intelectual con su entorno, en el que (como se vio casi al principio de la investigación) la imagen de Beethoven estuvo presente desde muy temprano. Su analítica fue consciente de que la circularidad de la crítica dialéctica que ejerció impedía la reconciliación de las «aporías» del pensamiento en abstracciones, siendo la más importante la de negar la tolerancia a la barbarie.

En ambos se advierte una «estética aforística» según la cual la comprensión de una obra y su acción liberadora, o su «verdad», radica en que toda ella y sus distintas partes son, ante todo, fragmentos, facticidad que como tal debe ser comprendida. Desde tales términos, es imposible concebir su trabajo tardío como el resultado de una reconciliación realizada por una más alta síntesis. Estos no entran en el patrón de un esquema, ni pueden ser reconciliados o resueltos, sino que desde su irresolución y desintetizada fragmentariedad son constitutivos. Es decir, no son ornamentales ni simbólicos de algo más. Las composiciones del Beethoven tardío tratan, de hecho, sobre

336

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

336 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

336 / 451

la «totalidad perdida» y son, por lo tanto, catástrofes, como lo es toda obra tardía, según Adorno.

A partir de aquí, la visión de Adorno sobre el último Beethoven habitó en su carácter fragmentario y disociado. Desde tal perspectiva, Adorno se ayudó e invocó imágenes apocalípticas de fisuras y grietas en un paisaje fragmentario hecho jirones por la fuerza disociativa de Beethoven. Concretamente, en su ensayo “Spätstil Beethovens” presentó una estimulante imagen de la música como un mundo estéril, volcánico y agujereado por abismos y cráteres en el que la subjetividad discurre como erupciones (Cfr. NaS, I, 1, 180-184). Una metáfora que ya había usado en su ensayo sobre Schubert de 1928 (“Schubert”), donde se dejó inspirar por la lírica de *Winterreise* y poemas de Goethe como *Grezen der Menschheit*. En ese breve escrito, el viajero de Adorno sale

“de un cráter retumbante, arregazado, enfriado, a la luz dolorosamente fina y cargada de blanco, y se da cuenta de las figuras de lava de las alturas desprotegidas extendidas de los oscuros husos de plantas, para finalmente, cerca de la montaña ya y, sin embargo, muy por encima de su cabeza, reconocer las nubes eternas en su trayecto” (GS 17, 18).

Tal visión del estilo tardío como un paisaje casi que dantesco, es principalmente empleada para llegar a intentar bosquejar la topografía de la música de Beethoven. Para él, este desgarrador paisaje fue el trabajo más grande que Beethoven compuso, el cual surge de las brechas en la textura: cesuras y abruptas paradas, yuxtaposiciones inmediatas de extremos textuales tal como unísonos y polifonía...

Esta fragmentariedad del discurso musical del Beethoven tardío choca con el quehacer de la época y de su anterior producción, más preocupados por una edificación de la unidad total y del sistema. Eso hace que se convierta en uno de los múltiples aspectos en los que sobresale el característico espíritu crítico del compositor. Así, Beethoven conformaría esa fragmentariedad (algo que es secundario en las técnicas compositivas del momento) para encarnar la esencia de su última obra. Una reorientación hacia el fragmento, un elemento no primordial y que además era contrario a las prácticas más afines a la época en la que vivía. Este aspecto sería uno de esos que le da a su música esa imagen de estar «fuera de lugar», a la vez que lo posiciona como un compositor *outsider* que lucha contra el *status quo*. Tal rasgo fue lo que permitió que sus obras se cargaran de una potencia capaz de producir una música crítica, producto de un espíritu inclinado hacia la negatividad que atenta contra la tradición.

337

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

337 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

337 / 451

Tal discurrir y formación fragmentaria de las ideas musicales no permite ya, por ejemplo, un estudio diferencial de la funcionalidad de las distintas voces. Estas, al contrario, son liberadas de la esencia afirmativa que subsume la parte bajo una idea abstracta que registre lo heterogéneo como algo que pueda, sencillamente, medir gracias a sus propios principios de unidad. Él ya no logra su sistematicidad, lógica y coherencia interna gracias a la anulación de lo heterogéneo, del fragmento. Su afirmación e inclinación hacia la desintegración y lo fragmentario (la fragmentación como lo constituyente de su música) llevaría inscrito el deseo de desembarazarse de la violencia que ejerce el todo logrado sobre la vida de las partes musicales. Sin embargo, y a la vez, no disminuye en nada la determinidad de esta música que se esfuerza por llevar lo indisoluble, mediante fragmentos y retazos musicales, a sí mismo. Esto último gracias a la extensión que realizó de lo que es la idea de forma, encarnada en su concepción de una forma «abierta».

V

Tendencia a la forma «abierta»²³⁵: Con esta terminología de «forma abierta» se está queriendo poner el énfasis en la concepción de la totalidad como algo no cumplido, pues ella no es más que una mera *apariencia* de integridad. Tal tendencia hacia la forma abierta debió presentarse como resultado de la recusación del último Beethoven a la idea de la totalidad como algo ya consumado, algo que es pura y abstractamente intelectual, una totalidad que debió de presentarse como algo insoportable. De ahí que en su obra tardía lo singular ya no fuera más un caso o ejemplo de lo universal, sino la encarnación misma de lo universal al que remitiría y haría presente al mismo tiempo.

Por medio de esta renuncia a la universalidad esquemática y alienantemente intelectual, Beethoven abogó por la colisión entre lo singular y lo universal; superando, así, esa esquematización de una forma concebida como unilateralmente trascendental y universal y que, por lo tanto, hubiera huido de la colisión entre extremos. Para realizar tal acción y huir de una forma concebida como completamente consumada, el Beethoven

²³⁵ Hay que diferenciar estas formas abiertas que se están nombrando ahora de aquellas como el rondó que “con la no vinculación intencional de la alternancia entre estribillo y estrofas, es una forma decididamente abierta” (GS 7, 328). Aquí en cambio esa apertura sería tomada desde otra perspectiva, una más dialéctica entre distintas formas que dan lugar a la aporía de una apertura de la forma pero sin caer en la contingencia. Por ello, y para distinguirlas visualmente se emplean usando entrecorillado.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

tardeo puso en un juego dialéctico y en contrapunto a distintas formas musicales, las cuales habían corrido distinta suerte a lo largo de la historia de la música académica occidental.

En esta conjunción de distintas formas musicales que daría lugar a una forma «abierta», tuvo un papel central la mayor atención que le prestó a los procedimientos de las variaciones y el interés constante por la polifonía, lo que promovió a su vez que ese énfasis en el contrapunto y en la polifonía generara una incursión en la fuga, a la que posicionó en un punto importante del lenguaje musical de su periodo tardío. Así, tanto la fuga como la variación representaron unas de esas antiguas formas que fueron vistas por el último Beethoven desde una nueva perspectiva y a las que, además, permeó con formas más actuales (véase, la forma sonata). Todo este juego *intramórfico* dio como resultado unos híbridos que irían más allá de las esclerotizadas formas cerradas y esquemáticas, y de unas formas abiertas entendidas contingentemente.

Con su fascinación por esas formas con cierto aire a añejo (la variación y la fuga), Beethoven huyó de la coerción de la forma sonata (no entendiéndola ya como una forma cerrada y esquemática) y abrió la música de un modo exfoliante, elaborado y contemplativo. Asimismo, con tal acción demostró cómo unas formas dejadas al margen y en las escombreras podían ampliar la forma que, por ese entonces, estaba en auge (la forma sonata) y dio lugar a lo que sería una tendencia hacia la forma «abierta».

Sin embargo, esta «superación» de la forma sonata por parte del Beethoven tardío no significó la ruina de esta, sino un mayor dominio formal y un control de varias formas (contemporáneas y pasadas) reducidas a unidad y continuidad. Incluso cuando más parecía que abandonaba el esquema «normal» de la forma sonata (como sucede en sus últimas sonatas para piano o en sus últimos cuartetos para cuerda) no hubo ninguna fisura en la unidad ni en la integridad del todo. De esta forma, la imagen del Beethoven tardío que elaboró Adorno siguió fiel al *Tour de force*. Él complejizó la relación y dio a luz una forma nueva de concebir la unidad, una que era contrapuesta a la que emergía a partir de la imposición de la forma esquemática sobre lo sensible. Esa imposición fue, para él, lo característico de la unidad abstracta y sistemática a la que había sido reducida la racionalidad. Frente a ella, Beethoven dio a luz un nuevo modelo que, fácilmente, pudo servirle de guía a Adorno en el momento de idear su propio pensamiento, un modelo de unidad en la que lo sintético, lo unificador y lo universal (la forma) no era algo a priori respecto al material concreto, sino algo nacido de él. Algo concebido dialécticamente. Algo objetivo y subjetivo al mismo tiempo.

339

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

339 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Concretamente, esta predilección por la forma abierta generada por una dialéctica «*intraformal*» es detectada por primera vez en el 4º movimiento de la *Sonata para piano n.º29 «Hammerklavier», Op. 106*, obra compuesta entre 1817 y 1818. En dicho movimiento, Beethoven compaginó un *Rondó*, un *Tema con variaciones* y una *Fuga*, dando lugar a una forma «abierta». Específicamente, del *Rondó*, Beethoven siguió, a grosso modo, uno de los esquemas estructurales típicos de esa forma: ABACADA, aunque aderezándolo con el empleo de variaciones sobre un mismo tema, tal y como se ve en el siguiente análisis:

Lo que es típico de la forma *Rondó* es el empleo de una declaración temática recurrente, que son separadas por medio de un material contrastante. Beethoven se sirvió de tal forma para levantar el armazón de este movimiento. Para ello, empleó el tema principal A como esa idea reiterativa a la que volver, cuyas distintas apariciones fueron alternadas con episodios secuenciales de una *Fuga*. Pero la cosa no quedó ahí, pues, además, combinó esta forma con la arquetípica de *Tema con variaciones*, que consiste en la presentación de un tema al que le siguen unas variaciones del mismo, lo que sería A A' A'' A'''... La manera en que Beethoven introdujo el *Tema con variaciones* en la fórmula del *Rondó* fue presentando variaciones de A en cada una de sus apariciones, llegando hasta un total de cinco. Es decir, cada vez que la idea principal A (dentro de la forma *Rondó*) debía volver a hacer acto de presencia, en su lugar, lo que aparecía era una variación y no su reexposición. Entonces, a grosso modo, la estructura seguida por Beethoven (sin incluir transiciones ni otros giros más pormenorizados) fue la siguiente: Introducción - A - Episodio secuencial 1 - A' - Episodio secuencial 2 - B - A'' - Episodio secuencial 3 - B' - Episodio secuencial 4 - A''' - Episodio secuencial 4 - A - Episodio secuencial 5 - A'''' - Episodio secuencial 6 - C - Episodio secuencial - A'''''' - Episodio secuencial 7 - A - Episodio secuencial 8 - A - Coda.

Como se puede apreciar, el esquema básico del *Rondó* es animado por la continua variación del Tema A y, en todo momento, lo que actuó de argamasa entre ambas formas tan distintas fue el tratamiento fugal del material, que le otorgó cohesión y fluidez a la pieza. El contrapunto constante, típico de la *Fuga*, sería lo que uniera las distintas secciones del movimiento. De tal modo, Beethoven dio lugar a una forma «abierta» a partir de tres formas completamente establecidas y con una profunda y longeva tradición sobre sus espaldas: el *Rondó*, el *Tema con variaciones* y la *Fuga*. Con esta acción, Beethoven no destruyó la tradición, sino que edificó sobre ella. Pero, el que no la destruya no quiere decir que no la disolviera. Sin embargo, de eso se hablará en puntos posteriores

340

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

340 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

340 / 451

de la investigación. De momento, obsérvese el trabajo que realiza Beethoven gracias a la variación del sujeto de la *Fuga*, el Tema A:

El tema A (cc. 20-29), que actúa de sujeto de la *Fuga* y es presentado por la primera voz sería:



Figura 22. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²³⁶.

Además, si se sigue avanzando, a partir del compás 30 inclusive, se ve cómo la segunda voz (en una tesitura más aguda) coge el testigo del sujeto y empieza a enunciarlo, mientras aquella primera voz prosigue con el contrasujeto. De este modo, la forma de la *Fuga* funcionaría como argamasa entre la forma *Rondó* y el *Tema con variaciones*:



Figura 23. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²³⁷.

²³⁶ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Series 6: Sonaten für das Pianoforte, Nr 152*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [1862-90]. P. 83.

²³⁷ *Ibid.* P. 83.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

En los dos últimos compases citados en la Figura anterior, se ve cómo la tercera voz comienza con su enunciación del sujeto de la *Fuga*.

A' (cc. 56-64), cuya variación consistiría en un desplazamiento rítmico de la melodía, además de una modulación a reb. Esto hace que A quede de la siguiente manera:



Figura 24. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²³⁸.

A'' (cc. 98-114), cuya variación consistiría en una aumentación del valor de las figuras, quedaría:



Figura 25. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²³⁹.

A''' (cc. 157-162), cuya variación consistiría en un movimiento retrógrado con un contrasujeto nuevo y sin todas las repeticiones de los motivos que constituyen la frase musical, quedando la presentación de esta variación en la primera de las voces de la

²³⁸ *Ibid.* P. 84.

²³⁹ *Ibid.* P. 86.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

siguiente manera. Ya luego, la red contrapuntal entre las distintas voces (debida a la técnica de la fuga) seguiría haciendo de cemento para el armazón del movimiento:



Figura 26. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²⁴⁰.

Expresamente, Dahlhaus admite que “los límites entre la sonata y la fuga son especialmente fluidos en [este] cuarto desarrollo [de A]”²⁴¹. Esto es debido a que observa que la cabeza del motivo, empleada como un contrapunto, puede ser interpretada como una técnica fugal, pero que la dirección cantáble que toma le da la vuelta al carácter inicial del motivo. Esto ocasiona que la inversión se convirtiera en una encarnación del principio de derivación contrastante, el cual emana del espíritu de la sonata. Ese motivo se vuelve un procedimiento dramático de la forma sonata²⁴².

A''' (cc. 212-226), cuya variación consistiría en una inversión del movimiento melódico, quedaría del siguiente modo:



Figura 27. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²⁴³.

²⁴⁰ *Ibid.* P. 88.

²⁴¹ Dahlhaus, C.: *Ludwig van Beethoven*. Op. cit. P. 222.

²⁴² *Cfr. Ibid.* P. 222.

²⁴³ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Series 6: Sonaten für das Pianoforte, Nr 152*. Op. Cit. P. 90.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

A'''''' (cc. 299-311), cuya variación consistiría, como la anterior, en una inversión del movimiento melódico, pero en el que, además, se aplica un *stretto*, técnica por la que la línea de una voz se interrumpe y es reanudada por otra voz en un alarde de absoluta dialéctica y destreza contrapuntística, además de ofrecerle a la idea un perfil melódico más aforístico.



Figura 28. Extracto de la sonata nº 29 «Hammerklavier» Op. 106²⁴⁴.

Como ya se indicó, esta sonata para piano Op. 106 constituyó el germen para la concepción de una forma «abierta» (bajo los términos que aquí se están empleando) por parte del Beethoven tardío. Sin embargo, la mayor realización práctica de tal idea fue culminada en *Grosse Fuge*, Op. 133 (inicialmente concebida como una *Fuga* final para el *cuarteto para cuerda nº13*, Op. 130, pero que, debido a su estilo poco apropiado para la época, Beethoven se vio obligado a sustituirla por un nuevo movimiento compuesto sobre la exuberante alegría de temas populares. De este modo y desde ese entonces, la *Fuga* pasó a ser una pieza de un único movimiento para cuarteto de cuerda).

En esta obra (Op. 133), es donde el Beethoven tardío llevó hasta su culmen la actitud hacia la forma «abierta». En ella, él trató de alcanzar una convivencia dramática entre una *Fuga*, una *Forma sonata* y la técnica de la variación. Dramatismo que el propio Beethoven dejó visible en la portada misma de su edición, al especificar su subtítulo en francés: “*Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée*”²⁴⁵ (La gran Fuga a veces libre, a veces estricta). Con ese subtítulo dejó ya patente que esta no iba a ser una fuga al uso.

²⁴⁴ *Ibid.* P. 92.

²⁴⁵ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Series 6: Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Band 2, Nr. 53*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. P. 207.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En ella, además, Beethoven ofreció su contribución más elevada a la moderna polifonía, además de constituir un ejemplo destacable para saber lo que el compositor buscaba con su inclusión en el mundo de la *Fuga*. Pero lo que interesa en este preciso momento es fijar la vista en el trabajo formal, momento por el que él llegaría a ser visto por Adorno como un prolegómeno a esa forma abierta e inconclusa que observa tanto en la obra de Beckett como en la de Schönberg, y que representaría, según él, la respuesta a la búsqueda de un equilibrio imposible entre lo universal y lo individual en las obras.

En realidad, lo que Beethoven estaba realizando en esta hermética *Fuga* era entablar una interrelación entre los moldes antiguos y las formas modernas. Eso mismo se intuye en un testimonio contemporáneo que ha pervivido gracias a Holz, quien afirmó que Beethoven (durante la época que componía esta *Gran Fuga*) comentó lo siguiente:

"Hacer una fuga no es un arte; yo he hecho docenas de ellas en mis tiempos de estudiante. Pero la imaginación reclama también sus derechos, y hoy es necesario que otro espíritu, realmente poético, penetre en la forma antigua"²⁴⁶.

Este empeño en buscar un nexo entre lo antiguo (la *Fuga* y la *Variación*) y lo moderno (la *Forma sonata*) en esta obra, queda patente en los análisis musicales más certeros de la misma. Por ejemplo, D'Indy la describió de manera general como "una Fuga de dos sujetos y con variaciones"²⁴⁷, pero en realidad Coindreau aún se muestra mucho más preciso y detallado en su análisis al reseñarla como una doble Fuga (con un sujeto distinto en cada una de ellas), aunque muy relacionadas, ya que el contrasujeto de la primera es luego el sujeto de la segunda²⁴⁸. En ambas especificaciones, se detecta cómo en esta Fuga B introdujo la dualidad y la lucha moderna tan común en sus Formas sonata. A groso modo, la estructura que sigue esta pieza (a través de esa dialéctica *intraformal*) sería la siguiente:

Un primer episodio que sería una *Overtura* (compases 1-30), en la que Beethoven presenta el tema A con distintas apariencias (además de un tema más) a modo de glosario sobre las distintas ideas que en los siguientes episodios serán situados en una intrincada

²⁴⁶ Como se citó en Gallego, A.: *Conciertos del sábado. Ciclo Beethoven: integral de los cuartetos de cuerda*. Madrid, Fundación Juan March: 2003. P. 59.

²⁴⁷ Como se citó en Triay, J. P.: *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008. P. 41.

²⁴⁸ *Cfr.* Coindreau, P. "*Les dix-sept quatuors de Beethoven*". París: Editions de la *schola cantorum*, 1900. P. 21. Extraído de: <https://archive.org/details/analysedesdixsep00coind/page/n23>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

relación constelativa y realizando funciones diferenciadas. Las apariciones iniciales del tema A serían:

Primero que nada, surge el Tema A dibujado por los cuatro instrumentos al unísono y cuyos intervalos funcionarán luego (en el segundo episodio) como contrasujeto de la primera Fuga:

Overtura. Op. 133.
Allegro.



Figura 29. Extracto de la gran fuga Op. 133²⁴⁹.

Nada más culminar esta presentación del tema A, este sufre una Variación rítmica (A'); es decir, el valor de sus figuras sufre una disminución dando lugar al ritmo que seguirá más adelante en el *allegro molto e con brio* la segunda de las fugas:



Figura 30. Extracto de la gran fuga Op. 133²⁵⁰

Acto seguido llega la segunda variación del Tema A (A''), que además se divide en dos secciones, comenzando la segunda con las semicorcheas de la viola. Ambas ideas

²⁴⁹ Beethoven, L. v.: *Ludwig van Beethovens Werke, Series 6: Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Band 2, Nr. 53.* Op. cit. P. 207.

²⁵⁰ *Ibid.* P. 207.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

serán fundamentales para el transcurso de la segunda de las fugas de esta hermética pieza, al cubrir el rol de sujeto la primera sección de A''. Además, surge un primer cambio de textura: hasta este preciso instante, todas las voces se habían movido en unísono, sin embargo, ahora la viola y los violines se relevan en la ejecución de un motivo melódico, mientras el violonchelo aporta el sustento armónico con unas notas de mayor duración.



Figura 31. Extracto de la *gran fuga Op. 133*²⁵¹.

Una vez sobrepasada la anterior sección, aparece una tercera variación de A (A'''). En este momento parecen unas dubitativas notas que podrían llegar a desconcertar, pero que, en realidad, en breve mostrarán toda su fuerza y naturaleza al representar el ritmo que mantendrá el contrasujeto de la primera fuga.



Figura 32. Extracto de la *gran fuga Op. 133*²⁵².

Todas esas ideas sueltas y variaciones de A (el tronco común) son presentadas por Beethoven como huérfanas. Él expone su material desnudo, casi sin trabajar, con las ideas a unísono, para acto seguido edificar un todo a partir de ellas, entrelazándolas en una

²⁵¹ *Ibíd.* P. 207.

²⁵² *Ibíd.* P. 207.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

compleja constelación que no se olvide de la parte, pues son su basamento, aunque por sí solas no pudieran comunicar su ser.

Tras este primer episodio surge un segundo: la primera de las dos Fugas (compases 30-158), que a su vez se desarrolla en cuatro partes: la exposición (compases 30-57) y tres variaciones [(cc. 57-110) (cc. 110-138) (cc. 138-158)]. El material que se emplea en esta *Fuga* consta de un sujeto de nueva creación y de un contrasujeto que procede, como ya se ha indicado, del tema A, concretamente de la última de sus variaciones (A'''). Esta primera *Fuga* continúa implacable y violenta, sin desfallecer en ningún momento, durante casi 130 compases. Por ello, y gracias a toda esa fuerza y potencia rítmica que lleva consigo, este episodio recuerda a la parte de la enunciación del Tema A de una Exposición en una *Forma sonata*. Este episodio culmina con el suspense que otorga un calderón que, tras un cambio de armadura, enlaza con la segunda *Fuga*.

Comenzaría entonces un tercer episodio que sería la segunda *Fuga* (compases 159-413). Esta, al igual que la anterior, está dividida en cuatro partes: la exposición y tres nuevas variaciones [(cc. 233-272) (cc. 273-349) (cc. 350-413)]. Lo interesante y pertinente para esta relación que se está estableciendo entre las distintas formas musicales que entran en juego en esta pieza, es el carácter que posee este episodio: Este, muestra una textura y dinámica totalmente contraria a las que se han vivido con la fuga anterior, lo que le otorga a su carácter una atmósfera relajada. Entonces, aquí el compositor optó por reconstruir ese contraste entre los Tema A y B que había ideado en sus formas sonata. Optó por hacer lo mismo entre los dos episodios consecutivos, entre las dos fugas que están contenidas en la *Gran Fuga*, creando así, una vez más, esa dialéctica que da lugar a una forma «abierta».

Además, en esta segunda fuga también continúan empleándose (de distinta forma y de intrincadas maneras) aquellas ideas que Beethoven citó someramente en ese glosario musical que es la obertura de esta pieza. Concretamente, en este episodio que está constituido por la segunda de las fugas, Beethoven empleó las dos secciones de A'' y el ritmo empleado en A'. Sin embargo, tales ideas que nacieron de A cambian su rol en este momento, en esta segunda fuga, pues ahora pasan de ser el contrasujeto a corresponderse con el sujeto, tema que es presentado en la viola.

Como se ve (y fácilmente se oye también) existe un absoluto contraste de carácter entre el anterior y el actual episodio. Una contraposición, una lucha que se asemeja a la que normalmente Beethoven establecía entre los dos temas de una forma sonata. Así, incluyó ese dramatismo que es capaz de crear un nexo entre todas esas distintas formas

348

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

348 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

348 / 451

musicales que se ven involucradas en la estructura de esta pieza (la *Fuga*, la *Forma sonata* y la *Variación*), logrando edificar consecuentemente una forma musical «abierta».

A este episodio le sigue un cuarto en el que no cejan los nexos con la Forma sonata. En él (cc. 414-510), las dos fugas se desarrollan. Entonces, podría corresponderse con una sección de Desarrollo de una Forma sonata, donde el dramatismo se veía multiplicado. A su vez, este episodio estaría dividido en tres secciones: un primer Divertimento sobre el sujeto de la primera fuga (compases 414- 452), un segundo Divertimento sobre el sujeto de la primera fuga, y el comienzo del de la segunda (compases 453-492), y un tercer Divertimento sobre el sujeto de la segunda fuga, tanto en posición normal como por movimiento contrario, con el contrasujeto de la segunda fuga (compases 493-510).

Tras este episodio se sucedería un quinto (cc. 511-657), que podría corresponderse con la Reexposición de una Forma sonata. En este episodio, y tras veintidós compases modulatorios y «*poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo*», se restablecería el *Allegro Molto e con brío* y el tono principal de Sib Mayor, tal y como sucedería en la Reexposición de una Forma sonata. Este consta, a su vez de dos partes: una Reexposición y repetición de la primera variación de la segunda fuga (cc. 533-564), y un Desarrollo de la segunda fuga (cc. 565-657).

Y, por último, se alcanzaría un Sexto episodio, que sería la Conclusión y estaría en la tónica. Es decir, lo que podría llamarse una Coda (cc. 657-741) en una Forma sonata.

Además, en estas obras tardías, Beethoven dejó una constancia más literaria y no tan musical de esta inclinación hacia una forma «abierta» y no consumada: Al comienzo de las páginas de sus cuartetos tardíos ya no se encuentra el típico nombre indicador de la forma que va a seguir en esa partitura. Ya no aparecen denominaciones como *Scherzo* (tal y como sucede, por ejemplo, en los terceros movimientos de los *cuartetos de cuerda n°1, 2, 6, Op.18* y en el segundo movimiento del n°4, *Op.18*), *Variatione* (como ocurría en el 4º movimiento del *cuarteto de cuerda n°10, Op.74* y en el 3º movimiento del n°5, *Op.18*), *Minuet* (como se iniciaban el 3º movimiento del *cuarteto de cuerda n°4, Op.18* y en el 2º movimiento del n°5, *Op.18*),... sino que, al contrario, en ellas solamente existen anotaciones acerca del tempo de la obra, dejando patente que existe una tendencia hacia la no esquematización abstracta e ideal de la música.

349

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

349 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

349 / 451

Todo este trabajo estructural que llevó a cabo el Beethoven tardío debió de encender la imaginación del filósofo de Frankfurt, en cuyo pensamiento (reacio a la reducción de uno de los polos a un mero momento del despliegue del otro) la interrelación u organicidad entre los extremos (en este caso lo universal y lo singular) tomó una importancia enorme como eje, en cuyo pensamiento además lo sugerente no era acabar el proceso racional en una armonía positiva. De ahí, lo que representaría para él la chispa que enciende la forma «abierta», la cual “se basa en la experiencia de que la unidad de lo general y lo particular que las obras de arte buscan fracasa por principio” (GS 7, 326).

Esta apuesta por la forma «abierta» que se observa en la obra tardía de Beethoven tiene ciertas implicaciones filosóficas que no debieron pasar desapercibidas para la mente preclara de Adorno, cuyo estilo de escritura genera unos textos configurados a través de complejas redes de pensamientos que muestran un discurso desarticulado e incluso «desordenado». Concretamente, él compuso su obra gracias a la conjugación (casi al estilo tardobeethoveniano que se acaba de explicar, según el cual se ponían en juego varias formas musicales para dar lugar a una «abierta») de dos géneros contrapuestos: el ensayo y la obra sistemática. A partir de la dialéctica entre estos dos géneros antinómicos, dio a luz una nueva concepción de ambos en *Dialéctica negativa*. Y ello gracias al empleo como argamasa de algo que la tradición había visto (y sigue viendo) como secundario y «carente de sentido»: el arte.

Dialéctica negativa posee ese cariz del arte por el que únicamente se interesan espíritus orientados hacia la apertura y las formas «abiertas». Y, de hecho, la aceptación no nominalista de las formas «abiertas» en la obra fue algo asumido por él, considerándolas modificaciones de las formas tradicionales, con lo cual suponían un salto cualitativo respecto de aquellas y, a la vez, conservaban lo fundamental de la forma. Volviendo de este modo sobre la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la autonomía y la heteronomía y entre el todo y la parte, capítulo de la presente tesis en el que aún se está inmerso.

Este entendimiento de la forma como «abierta» que poseyó el último Beethoven pudo, fácilmente, haber dejado su impronta en la mente de un filósofo que, como Adorno, continuamente se quejó de que la categoría de «forma» fuese reflejada por la estética como la diferencial del arte.

“En muchos casos, el concepto de forma resulta ser limitado en el sentido de que, tal como se aplica, cambia la forma en una dimensión sin tener en cuenta a la otra” (GS 7, 215). “Pero esta es la melancolía de la forma, especialmente entre los artistas, donde prerule. La forma

350

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

350 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

siempre limita lo que se forma (...). Esto lo confirma el trabajo artístico de la forma, que siempre selecciona, corta, prescinde de: no hay forma sin *refus*" (GS 7, 217).

Esta pudo haber calado profundamente en una filosofía que (como la promulgada por Adorno) se muestra abierta y contraria a cerrarse en un sistema dogmático.

Una de sus razones para negar a la forma como categoría central de la obra de arte es que, al realizar eso, entonces uno podría caer en una identificación entre la obra y la forma, algo que, para Adorno, era erróneo, pues la forma no agotaba la obra. "[L]a regla que domina culpable se extiende en las obras de arte que quieren deshacerse de él; la forma es su amoralidad" (GS 7, 217). El arte no puede ser identificado, sin más, con la forma. Él necesitaba realizar el esfuerzo de pensar dialécticamente este concepto de forma, pues se veía en la obligación de separar a este de aquello que no es forma y romper así con esa tendencia de monopolización que posee este término sobre otras dimensiones del arte.

Sin embargo, no apoyó su eliminación. Pues la pretensión del formalismo estético de imponer un modelo formal abierto, con el consiguiente rechazo de formas preestablecidas, hubiera sido considerado por Adorno como otra imposición normativa más. "La campaña contra el formalismo ignora el hecho de que la propia forma que se opone al contenido es en sí misma contenido sedimentado" (GS 7, 217).

Además de que

"Es el caso de la forma en las obras de arte, lo que las hace críticas en sí mismas (...). La forma refuta la visión de la obra de arte como inmediata. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual estas se convierten en obras de arte, es como su mediación, su reflexión objetiva. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que una forma de elaborar los detalles" (GS 7, 216).

Es por ello que considerara inviable una obra de arte sin que se asumiera una forma que le fuera propia. Para él, como producto humano, la obra de arte era proyectada por el espíritu mediante la forma. De ahí entonces la importancia de un estudio de esa prehistoria de la forma «abierta» que representan los embates y experimentos del Beethoven tardío, un personaje que vivió el momento en el que tal proceso no caía aún en una normatividad más. Es por ello que en sus acometidas se contemple aún una dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el contenido y la forma.

Esta inclinación beethoveniana y adorniana hacia la forma «abierta» no llevó la consecuencia implícita de una eliminación de la forma. Esta, aunque no agotara a la obra, mantenía una estrecha vinculación con el arte y el contenido. La forma debe ser pensada como distinta del contenido, pero, al mismo tiempo, siendo a través de él. "Todo lo que

351

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

351 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

351 / 451

aparece en la obra de arte es prácticamente contenido igual que forma (...). [L]os procesos estéticos siempre tienen su lado de contenido" (GS 7, 218 y s.).

Una forma separada del contenido en la obra de arte llevaría a una pura abstracción intelectual, a un concepto de forma aislado respecto de la obra. Por lo tanto, la forma debe ser contemplada dialécticamente, como uno de los extremos de la relación forma/contenido. Entonces, esta debe ser entendida en tanto que se manifiesta en la obra y, al mismo tiempo, en función de sus posibles determinaciones recíprocas.

Respecto al contenido, Adorno entendió que la forma era lo determinable, aquello que se determina a sí mismo, ya que es esta la que determina a lo manifestado. Contemplando tal dialéctica, la forma dejaría de ser una envoltura para convertirse en una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación extrínseca. Adorno nunca quiso abandonar la perspectiva de la mediación entre forma y contenido en la obra de arte. Por ello, puso el énfasis en dicha unidad entre la forma y el contenido, pero recelando de la identidad de ambos no solo porque la considerara ilusoria, sino también por su esterilidad.

Es por esto que, en la concepción de ambos, de Adorno y el Beethoven tardío, tal organicidad viniera regida por las negaciones que provocan la afirmación. Los dos rechazaron la forma como una simple ordenación de elementos previos. El cercenar, el devastarse mutuamente de los momentos individuales equivale a una integración que al superarle confiere sentido a cada momento individual.

VI

El ocaso del sonatismo y de la mónada pianística: Esta inclinación hacia la forma «abierto» vista en el punto contiguamente anterior, lleva al Beethoven tardío directamente hacia el ocaso del sonatismo basado en la contraposición de los caracteres temáticos y en la unidad argumental (la Forma sonata decae porque otras formas se mezclan con ella). Este ocaso, además, constituye uno de los primeros síntomas del cambio de estilo que se pueden citar en su última fase. Es decir, un decaimiento en la manera de ver a la Forma sonata anclada, hasta ese entonces, en la contraposición de los caracteres temáticos y la unidad argumental.

Un síntoma o causa de este ocaso del sonatismo que se dio en la obra tardía de Beethoven fue el cambio de interés que experimentó este en torno a la instrumentación.

352

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

352 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Por las características que su música estaba tomando en el desarrollo de su último estilo, dedicó sus últimas declaraciones musicales a los cuatro protagonistas del cuarteto de cuerda en detrimento del piano solístico, de la Sonata y de la Forma sonata cerrada. Las restricciones tonales, de dinámica, así como la densidad de la textura impuesta por la austeridad del conjunto (dos violines, una viola y un violonchelo, la conjunción típica del cuarteto de cuerda clásico), requerían la destilación de los procesos compositivos que caracterizaron a su música tardía, pues, el cuarteto de cuerda se presta gustosamente a la escritura contrapuntística, proporcionándole un medio inmejorable para la exposición de sus ideas más «experimentales» en materia de movimiento armónico y transformación temática, además de favorecer a lo que es una escritura fragmentaria.

Es por ello que en estos cuartetos no se dedicara solamente a asumir la importante herencia de Haydn y Mozart en este campo, sino que, además, supiera realizar un inventario de los medios adquiridos durante el proceso para darles un nuevo impulso que los maestros anteriores no habían conseguido. Dentro de esta producción, cabe destacar los cuartetos «Galitzin». Estos se muestran aún más radicales que las últimas sonatas para piano. Esto último se debe, en parte, a que estos socavan los fundamentos del «modelo de puntuación» de la Forma sonata: la articulación de las principales coyunturas estructurales y la cesura central entre la Exposición y Desarrollo.

Otra crucial diferencia que se da en el Beethoven tardío a partir de esta última vinculación a lo que es el cuarteto de cuerda, es el movimiento paradigmático que adquiere su obra, la cual va desde el guion y el esquema estructural hacia el contrapunto. El homogéneo guion fluye desde el espacio unitario del teclado de un piano interpretado por un único individuo, hacia el espacio constelativo de un cuarteto de cuerda, en el que el principal hecho es el diálogo y la dialéctica. El guion es asimilado dentro de la conversación del cuarteto, pero su gama está multiplicada por cuatro. Esto produce un cambio de prioridad: Ya no se encuentra subsumido por el guion, tal y como sucede en las sonatas para piano, sino que ahora el contrapunto lo regula, conllevando un contrapunto generalizado dentro de un símbolo de multiplicidad. De este modo, el holismo de Beethoven gana una nueva dimensión donde los detalles de una textura estratificante resumen una polifonía de formas y lenguajes.

Además, también se produce un fraccionamiento de la forma general (como se ha visto en casi todos estos puntos anteriores pertenecientes al presente subapartado, sobre todo los iniciales: 1. Fragmentariedad de las ideas musicales, 2. El empleo de las cesuras, 3. Composición aforística y constelativa y 4. Fragmentariedad estructural). Esta forma

353

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

353 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

353 / 451

fragmentaria es más evidente en los últimos cuartetos de cuerda que en las sonatas para piano. En su estructura interior, la escisión de los períodos es continua, decidida compás a compás y, en todo caso, recompensada por tentaciones cíclicas; por ejemplo, los temas-efinge de cuatro notas lentas son comunes en los tres cuartetos Opp. 130, 131 y 132. Con este fraccionamiento, el último Beethoven desarrolló un tipo de narración que hoy tomaría el nombre de «ensayístico».

Sin embargo, y como ya se ha indicado, para él la superación de la Forma sonata no significó la ruina, sino un dominio formal más elevado, una «conducción» de varias formas, de su tiempo y el pasado, reducidas a unidad y continuidad, que miran de manera crítica a toda inferencia que lleve hacia una predeterminación de la concepción de la totalidad. Así, el último estilo de Beethoven se levantó contra la enseñanza que se hallaba implícita en la Forma sonata, contra el trasfondo ético que regía la acción: la lección de severidad, de seriedad moral, la fe en la razón constructiva, en la coherencia del discurso y en el valor del propio trabajo artesanal.

3. Resumen.

En resumen, y unión de todas estas características que se han destacado de la obra tardobeethoveniana con la finalidad de estudiar esa vivencia en los últimos años del compositor acerca de la relación entre el todo y la parte, y que han sido visualizadas y presentadas en una dicotomía que solo es aparente y pedagógica: Al final de su carrera artística, el discurso no aceptaba ya las directrices de los polos armónicos y todo en él se había vuelto minuciosamente temático, sin jerarquías o líneas preestablecidas, lo que le otorgó una libertad formal que le concedió la facultad de seguir toda sugerencia momentánea en su sonatismo tardío. Es por ese espíritu revolucionario que no «acataba» directrices, que ese Beethoven de los años 20 del siglo XIX, por ejemplo, no preparaba ya un segundo tema ni unía una Reexposición con el Desarrollo. Para él, era mejor la elaboración de una variación que presentara temas en cada compás y que al final fuesen fundidos en una sola guirnalda de trinos, en la que se difuminaba y ocultaba la propia idea musical.

Se generaría así, desde el análisis de Adorno del Beethoven tardío, una especie de sociología estética en la que el todo parecería consistir en un denso mosaico de imágenes gráficas. Esto daría como resultado un modelo estetizado de investigación social, uno que

354

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

354 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

354 / 451

además hundía sus raíces en una concepción de lo distinto estético: no como una especie de inherencia simbolista de la parte en el todo, ni tampoco como una compleja mediación entre ambas, sino una dialéctica, una polarización y una lucha entre ellos del tipo que Adorno describe en el ciclo tardío de bagatelas de Beethoven, donde dice claramente, a modo de ataque hacia una totalidad absoluta, que “al paisaje petrificado no conduce ningún camino cómodo” (GS 18, 185). Ese pedregoso camino es el de la irresoluble confrontación de los pares de un binomio; en este capítulo en concreto el todo y la parte. Desde esta no eliminación de la polaridad, los fragmentos (o esquirlas sacadas con terribles golpes de escoplo) ofrecen un testimonio del granítico bloque que es el secreto íntimo del último Beethoven. “La célula más pequeña de la realidad vista pesa tanto como el resto del mundo” (GS 6, 298). Una relación que no termina con una síntesis ni con el sujeto subsumiendo lo que no es, sino con “el maestro libera[ndo] de sus poderosas manos la troceada obra. Su forma misma tiende al fragmento” (GS 18, 188). Y esto es posible debido a que contempla a su obra (como en toda producción artística auténtica) emparentada con la «disciplina» del objeto: este ha de componer al igual que se debe construir el conocimiento; es decir, a partir de lo que el objeto exige por sí mismo, sin imponerle caprichosamente conceptos.

En todos estos puntos del estilo compositivo del Beethoven tardío, casi que se puede hallar la pluma de Adorno y su comprensión de la relación entre el todo y la parte. Todos ellos recuerdan, por ejemplo, al contenido del “Excursus sobre Hegel” que le dedica al Espíritu del mundo e Historia natural en *Dialéctica Negativa*, o de su lección inaugural de 1931, titulada “La actualidad de la filosofía”, donde subrayó la imposibilidad de que el pensamiento abarcara conceptualmente la totalidad de lo real, sobre todo porque esa realidad contradecía toda exigencia de la racionalidad, lo que se tradujo, para él, en un cambio de función de la propia filosofía. Se trataría ahora de una filosofía en la que ya no se intentaría alcanzar una unidad totalizadora entre lo discontinuo y lo dispar con ayuda de una construcción universal, ni de hacer desaparecer las quiebras y rupturas en una estructura global, sino una filosofía en la que las ruinas y fragmentos del mundo real y social fueran interrogados sobre la dialéctica entre el todo y la parte, lo subjetivo y lo objetivo y la Naturaleza y la Historia que habita en ellos.

“Bajo el pensamiento radical histórico-natural, todo ente se transforma en escombros y fragmentos, en un calvario en el que se encuentra el significado, en el que la naturaleza y la historia se entrelazan y la filosofía de la historia se hace con la tarea de su interpretación intencional. (...)”

355

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

355 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Hay que suponer aquí que la historia como nos precedió se presenta como una historia completamente discontinua, no solo en la medida en que contiene estados de cosas y hechos de lo más dispares, sino también disparidades de naturaleza estructural" (GS 1, 360-62).

El filósofo parece presentar a la música tardía de Beethoven como una analogía de este proceder, como autorreflexión crítica y, además, autoconciencia de los propios límites. En ambos mundos, el filosófico de Adorno y el musical del Beethoven tardío, estos se convierten en el único remedio que tiene la dialéctica ante la aporía inevitable a la que se enfrenta: el tener que alcanzar el todo a través de las partes, pero al mismo tiempo el no poder falsear las partes con una idea apresurada y proyectiva del todo. Esta es la única forma en la que la dialéctica puede ser salvada de su degeneración en una proyección idealista, o (al contrario) de su degeneración en una metafísica de la materia. La interrelación orgánica entre el ser y el devenir.

356

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

356 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

356 / 451

Capítulo VI. Reexposición. El uso de las convenciones.

1. Convenciones.

“Los espíritus profundos se ven obligados a vivir tanto en el pasado como en el futuro”²⁵³. J. W. v. Goethe.

Resulta especialmente llamativa la importancia que, como elemento distintivo de su periodo tardío, adquirió la convención para Beethoven (por ejemplo, el *vibrato*, el trino y otros ornamentos, además de la cadencia perfecta [V-I] o del acompañamiento que simplemente refuerza la tonalidad...). Adorno se dio cuenta del papel y la importancia que jugó esta en Beethoven. Prueba de ello es la siguiente cita: “La violencia de la identidad está quebrantada y las convenciones son sus ruinas. La música habla el lenguaje de lo arcaico, de los niños, de los salvajes y de Dios, pero no el del individuo” (NaS, I, 1, 227).

De hecho, en su análisis de la obra de Beethoven el papel de las convenciones no fue meramente fundamental, sino prácticamente axiomático. En él descansan otros razonamientos y proposiciones enunciadas por el filósofo sobre la música del compositor (dialéctica autonomía/sociedad, la visión del pasado que este poseía...). Y esto fue así, aun a sabiendas de que esta era una peculiaridad que había sido expresamente desatendida en la habitual interpretación sobre la obra beethoveniana. Pues a él, tradicionalmente, se le ha supuesto representante de una actitud radicalmente personal en la que el primer mandamiento sería «no soportar ninguna convención y remodelar las inevitables con la impetuosidad de la expresión».

Centrar el foco de atención sobre la obra de un compositor del calibre de Beethoven (alrededor del cual se construyó ya en vida un ideario e imaginario estético) en lo que significó para él la convención y en cómo vivió su relación con ella, es una idea que ahora no podría resultar fuera de lo convencional, pero que aun así todavía podría sorprender a algún que otro lector no versado en la temática. Sin embargo, cuando Adorno enunció tal hipótesis, esta resultó ser innovadora, pues la visión tradicional acerca del compositor era la de concebirlo como ejemplo de una actitud radicalmente personal. Un imaginario en torno suyo que el propio compositor ayudó a construir gracias a frases tan

²⁵³ Goethe, J. W. v.: *Poesía y verdad*. Libro VII. Barcelona: Alba, 1999. P. 225.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

explícitas como la que dejó escrita en sus cuadernos de conversación, y que biografías y estudios sobre él han repetido como si se tratara de un mantra religioso: “quiero agarrar al destino por las fauces, seguro de que no podrá doblegarme del todo”²⁵⁴.

De hecho, de Beethoven se solía tener la imagen de un ser excepcional, una especie de titán capaz de supera cualquier fatalidad y dificultad (incluida la sordera en un músico), imagen creada por románticos alemanes, entre ellos Brentano, Hoffmann, Wagner e incluso, como se indicó en el párrafo anterior, el propio Beethoven. Pero, para Adorno, de manera contraria a la historiografía tradicional, este no representó una subjetividad ciega que creaba *ex nihilo* bajo el impulso de su pasión (o, mejor dicho, saber poético), sin tener en cuenta el material de la obra. Todo lo contrario, el sujeto del tercer período beethoveniano, tal como lo interpreta Adorno, reconoce su «servilismo» hacia una realidad objetiva que ya no se caracteriza por el orden racional burgués y que, por lo tanto, tendría que buscarse una relación con ella a partir de una nueva concepción de racionalidad que no pretendiese imponer el sujeto al material de la obra, pues vio que la violencia de la identidad se encontraba quebrantada, y que sus ruinas estaban constituidas por las propias convenciones (Cfr. NaS, I, 1, 227). Es por ello que su música, según Adorno, no hable el lenguaje del individuo.

I

Entonces, como de momento se puede vislumbrar de toda esta situación, Adorno también detectó en este aspecto del trato de la convención un uso distinto y contrapuesto entre los dos estilos de Beethoven, como si de nuevo estas hubieran significado para él otro punto desde donde levantar esa crítica «filosófica» a su anterior manera de trabajar. Adorno contempló que, en cada uno de esos momentos estilísticos, Beethoven entendía y se acercaba a las convenciones con un espíritu diferente.

Donde expuso más finalizada y analíticamente su opinión referente al empleo de las convenciones por parte de Beethoven fue en su ensayo ya numerosos veces mencionado en la presente investigación: “El estilo tardío de Beethoven”, texto de 1934 y que está contenido entre los diferentes artículos de épocas dispares que él mismo agrupó bajo el Schubertiano título de *Moments musicaux*. Este, además, obviamente constituye uno de

²⁵⁴ Würz, A. y Schimkat, R.: *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

los capítulos que componen esa fragmentaria obra que le dedicó al de Bonn. Respecto a este tema de las convenciones, es en este incisivo escrito donde Adorno observa que el compositor, dependiendo de la época, había vivido de forma distinta y contraria la relación entre las convenciones y la subjetividad. Esto es así porque para él

“Al convertirse en las leyes formales de las obras, las convenciones las han consolidado y las han hecho esquivas a la imitación de la vida exterior. Las convenciones contienen algo exterior y heterogéneo para el sujeto, pero le recuerda sus propios límites, los inefables de su contingencia” (GS 7, 303).

Así, el que Beethoven se planteara de una forma u otra las convenciones, tuvo consecuencias estéticas para la propia concepción de la subjetividad:

(A) Por un lado, en las obras pertenecientes al estilo intermedio, Adorno detectó una relación entre la subjetividad y las convenciones del tipo marcado por el dominio y la servidumbre (es decir, vio la dialéctica hegeliana entre el amo y el esclavo), en la que toma forma una lucha a muerte, una lucha en la que uno busca dominar al otro. En esta lucha a muerte vio a la primera, esto es la convención, como algo que está siendo subjetivado. Con tal proceso, el Beethoven intermedio a la hora de introducir en la dinámica subjetiva las figuras tradicionales, las transformó según su propia intención mediante la construcción de voces medias latentes, a través de su ritmo, su tensión o por cualquier otro procedimiento. A este modo de actuar, Adorno lo denominó el «procedimiento subjetivista» y, según él, se dio en trabajos del período intermedio beethoveniano.

En estos trabajos pertenecientes al estilo heroico-patético beethoveniano, se muestra una imagen subjetivista en la que todos los cambios acaecidos en su manera de componer representaron una novedad radical, una sacudida en el significado mismo de la estructura tradicional. En tal concepción de la composición no había lugar, o este era escaso, para las convenciones. “Cuanto más se fortalezca el sujeto y, complementariamente, las categorías sociales de orden espiritual que se derivan de estas, tanto menos se puede hallar un equilibrio entre el sujeto y las convenciones” (GS 7, 303).

Tal comportamiento actúa como indicador de un subjetivismo ciego que únicamente se guía por los impulsos de su propia razón, y que por ello acaba con lo otro, encarnado en la convención. Este procedimiento «subjetivista» consistía en introducir y transformar las figuras tradicionales en la dinámica subjetiva, no soportando ninguna convención y remodelando las inevitables con la impetuosidad de la expresión. Durante esta etapa compositiva, el Beethoven intermedio (por medio del ritmo y la tensión, entre

359

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

359 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

359 / 451

otros procedimientos) no dejó que se desarrollara la sustancia temática a través de sí misma. Al contrario, estas fueron arrancadas de la convención para terminar siendo arrojadas a manos de la expresividad subjetiva que las circunscribía al postulado de la identidad, haciendo de lo distinto un igual consigo mismo.

Un ejemplo paradigmático de esta forma de actuación subjetivista lo constituye el primer movimiento de la *Sinfonía nº5 en do menor, Op. 67*. El mismo Adorno trae a colación esta sinfonía cuando en su citado artículo trata el tema de las convenciones en su estilo intermedio:

“no tolerar convenciones, rehacer las inevitables según la necesidad de la expresión es el primer mandamiento de cualquier procedimiento «subjetivista». Así, es como el Beethoven intermedio, en particular, ha introducido las figuras de acompañamiento convencionales en la dinámica subjetiva, formando voces intermedias latentes, a través de su ritmo, su tensión y cualquier otro medio, y las ha transformado según su intención, o incluso - como en el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* – las ha desarrollado a partir de la propia sustancia temática y, en virtud de su singularidad, las ha sustraído de la convención” (NaS, I, 1, 181 y s.).

Todo esto es realizado por Beethoven en esta pieza gracias a una labor compositiva que desarrollaba la convención a partir de la sustancia temática misma, y que la sustraía a la tradición en virtud de su originalidad (Cfr. NaS, I, 1, 181 y s.). De ahí que (específicamente en este movimiento y para observar este hecho) haya que fijar la mirada en el primero de los temas (cc. 1-33), caracterizado por una fuerza rítmica implacable y contundente. El ímpetu de ese motivo es tan patente que incluso la interpretación popular ha sabido detectarlo al captar, en esos cuatro golpes de orquesta, la fuerza del destino llamando a la puerta.

La potencia de este motivo es tal que, en realidad, su contorno rítmico se mantiene durante todo el movimiento. Este no llega a apagarse ni a diluirse en ningún momento de la obra. El movimiento se desarrolla con este tema como motor, todo surge de su poderoso ímpetu que empuja siempre hacia adelante. Adorno, en su monografía sobre Wagner se refiere abiertamente a la naturaleza de este motivo:

“el motivo se introduce como algo en sí mismo enteramente abstracto, simplemente como el principio del puro devenir, y puesto que el todo se despliega a partir de ahí, lo individual, que en su conjunto parece, al mismo tiempo se concreta y confirma también por este” (GS 13, 49).

360

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

360 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

360 / 451

Allegro con brio. $\text{♩} = \text{tos.}$

361

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

361 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

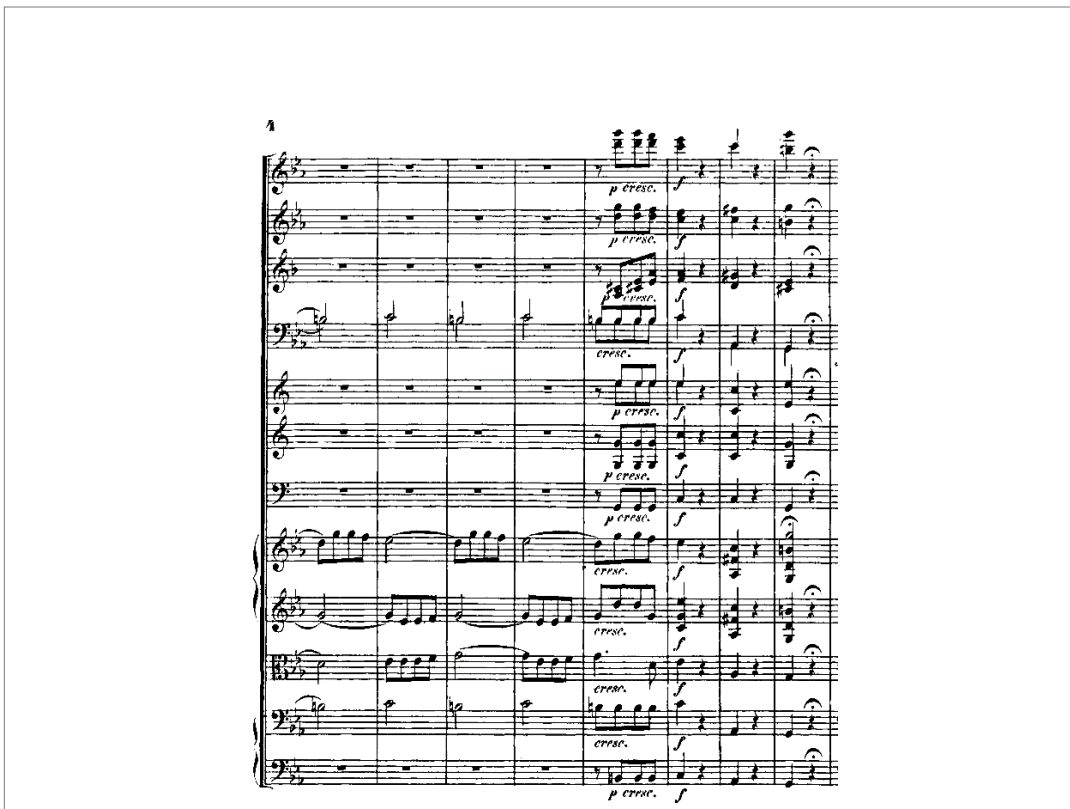


Figura 33. Extracto del primer tema del primer movimiento de la 5ª Sinfonía de Beethoven²⁵⁵.

Para Adorno, el Beethoven intermedio sacó del tema (que es la idea, lo propiamente subjetivo) todo lo que contendría la pieza. De ese modo, rellenó la forma con la fuerza ciclónica de su subjetividad. Tomó la convención y la llenó con subjetividad, mostrándose consecuentemente fiel a un principio axiológico que estaba naciendo por aquel entonces, y que ponía el acento en la pura expresión del yo: el imperio del genio y de la fuerza creadora del individuo. Tal paradigma ocupó el epicentro de la nueva concepción estética, de la que desapareció lo bello natural.

²⁵⁵ Beethoven L. v.: *Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene. Serie I. Symphonien*. [música impresa]: para gran orquesta. Breitkopf und Härtel, Leipzig. 1 partitura. P. 3 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Precisamente, este fue uno de los campos de batalla a los que Adorno le dedicó una mayor atención e innumerables palabras, como las que escribió en *Teoría Estética* con el fin de denunciar dicha potencia del sujeto: “la verdad de tal libertad es, al mismo tiempo, falsedad: falta de libertad para el otro” (GS 7, 98). Como se puede intuir por sus palabras, rechazó este modelo de relación entre las convenciones y la subjetividad, pues esta última no buscaba un efecto de desintegración de la forma, sino uno de producción de la misma. De ahí la importancia de estudiar su análisis sobre el Beethoven tardío, un autor al que creyó poseedor de un carácter crítico, y del que pensó que se había dado cuenta de un hecho crucial: que el factor subjetivista no le daba el control sobre el mundo, y que este debía ser buscado más allá de una dialéctica entre el dominio y la servidumbre. Es por ello que Adorno dotara al Beethoven tardío de un uso de las convenciones diametralmente contrario al del intermedio, tal y como se ve en el siguiente punto (B).

(B) En las obras pertenecientes al estilo tardío, Adorno detectó una relación entre las convenciones y la subjetividad contraria a la del tipo vivida en el estilo intermedio. Así, si durante el segundo periodo la actitud de Beethoven había consistido sustancialmente en implicar las convenciones en la dinámica subjetiva (fundidiéndolas con su potencia en un lenguaje musical uniforme), en el tardío, en cambio, este se comportaría de un modo radicalmente diverso. Es por ello que, en su última obra, las fórmulas y frases de la convención sean abandonadas de una manera aparentemente despreocupada, como si se trataran de un paisaje en el que estas predominan como escombros (*Cfr.* NaS I, 1, 181 y s.). De este modo, la convención ya no estaría integrada en un lenguaje uniforme, sino que, al contrario, estas lo rebasarían destacando como cuerpos extraños. Para Adorno, esos cuerpos extraños o restos incluirían adornos, cadenas de trinos, fórmulas de melodía, simples bajos Alberti...

El que Adorno haya empleado términos como *escombros* y *restos* para referirse a estas convenciones tardías, deja patente su empeño por interpretarlas desde un punto de vista «divisor», como si se trataran de una planificada negativa a la expresión subjetiva, o de un deliberado boicot a la mediación entre la subjetividad y la objetividad (elemento constitutivo de su anterior estilo heroico).

“Así, en el último Beethoven, las convenciones se convierten en expresión en la representación desnuda de sí mismas. A esto le sirve la a menudo señalada abreviación de su estilo: no quiere tanto purificar el lenguaje musical del cliché [*Floskel*], sino más bien el

363

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

363 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

363 / 451

cliché de la apariencia de dominio subjetivo: el cliché liberado, separado de la dinámica, habla por sí mismo” (NaS I, 1, 183)²⁵⁶.

En tal idea se sobreentiende un cuestionamiento acerca de la liberación del material, uno de los muchos leitmotiv en las cuestiones filosóficas de Adorno. Él mismo volvería a planteárselo en su posterior texto de 1949: *Filosofía de la nueva música* (concretamente, en el párrafo “liberación del material”), momento en el que «casualmente» vio necesario citar su ensayo sobre el estilo tardío de Beethoven (Cfr. GS 12, 114), en un afán por relacionar los tardíos esfuerzos compositivos de este con los de Schönberg en torno a la temática de un material que no posee rasgos administrativos, sino que es mostrado desnudamente: “En el último Beethoven, las convenciones desnudas a través de las cuales pasa, por así decir, espasmódicamente la corriente compositiva juegan precisamente el mismo papel que el sistema dodecafónico en las últimas obras de Schönberg” (GS 12, 115).

Gracias a esta visión de la convención como si fueran escombros que están regados a lo ancho y largo de una obra, según Adorno, el tercer Beethoven creó un paisaje de perfil rocoso y yermo. Quiso ver en ello “lo que Goethe atribuía a la edad, la renuncia gradual de la apariencia” (GS 12, 114 y s.); es decir, la desaparición de la creencia en la armonía (Cfr. NaS I, 1, 227). En opinión del filósofo, las últimas obras de Beethoven desenmascaran así el ideal orgánico de la apariencia estética, que es el núcleo intelectual de toda estética idealista clásica, y la que hace que una obra de arte misma sea vista como ideología.

Así, la convención poseería un papel alegórico. Debido a esta polarización engendradora, por un lado, por la desnudez y el abandono del que surgen esos escombros, astillas y frases del estilo tardío, y, por el otro, por estar estos, a su vez, “desterrados por el mandato de una subjetividad en erupción” (GS 17, 17), [en esta alegórica destrucción de la convención, “ellas mismas se convierten finalmente en expresión, pero expresión ahora ya no del *ego* aislado, sino de la manera mítica de la criatura y su caída” (GS 17,

²⁵⁶ Esta idea también fue incluida en la novela *Doctor Faustus* de Thomas Mann. En ella, el autor puso este planteamiento adorniano en boca del personaje ficticio Wendell Kretzschmar, quien la formuló de una manera en la que, incluso, este llegó a parafrasear ocultamente al filósofo, tal y como se puede leer fácilmente en el siguiente párrafo:

“Y Kretzschmar, con sus industriosas manos, ejecutaba esas extraordinarias transformaciones a la vez que iba cantando –Dim-dada- y comentando en alta voz: oigan las cadenas de trinos, los arabescos y las cadencias. Fíjense cómo lo convencional se impone. No se trata de eliminar del lenguaje la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte, el arte acaba siempre repudiando las apariencias del arte. ¡Dim-dada!”. Mann, Th.: *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Op. cit. P. 64.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

16)], esta convención aparece en la perspectiva de Adorno como «cifrada» (Cfr. GS 17, 15) o, claramente reconocible bajo la influencia de la concepción de «alegoría» elaborada en la obra de Walter Benjamin *El origen del drama barroco alemán*, entre otras. Es esta fragilidad estética, el hecho de que se prescindiera de la unidad de la apariencia sensible y del contenido, la que le da al estilo tardío el carácter de alegoría (Cfr. NaS I, I, 228). Esto es para Adorno la prueba de que lo frágil, lo dispar y lo alegórico era el *telos* de la obra de Beethoven.

Esta interpretación alegórica de Beethoven es una tónica que se vuelve a repetir en otros textos de Adorno. Por ejemplo, reitera esta idea en la conversación radiofónica que dirigió en 1966 junto a Hans Mayer. En ella, ambos trataron el tema del estilo tardío en la literatura y la música, y, obviamente, vio necesario volver sobre su análisis e interpretación de la figura de Beethoven:

“[...] la creencia en el tema que puede crear la unidad absoluta de sí misma [...] es destrozada por el último Beethoven. Y esta interrupción, y eso es lo que hace un gran artista, se convierte en una fuerza productiva. En este estado de perturbación, las ruinas de este lenguaje, que fue volado desde dentro, de repente comienzan a ser elocuentes como las alegorías” (FAB VII, 139).

En esta última cita, Adorno parece querer descubrir, en ese paisaje repleto de escombros de los últimos trabajos de Beethoven, una semántica histórica de formas y técnicas musicales (ilustradas por su fragmentación) que ya no se unen para formar la redondez estética (símbolo de lo que es «fácil» de entender), sino un estado de perturbación que sirve como una voluminosa alegoría que solo se puede intentar desentrañar. Un programa que, por supuesto, no ha llegado a su fin.

Como ya es evidente aquí, esta idea de un descifrado alegórico del estilo tardío puede combinarse con el propio concepto de una dialéctica de la Ilustración, que traza el racionalismo olvidado por la naturaleza de la subjetividad moderna a su razón «mítica» reprimida. Aspecto que va acorde con la, más que probable, tarea de la filosofía de la música que estaba diseñando Adorno en ese gran libro planeado de Beethoven: interpretar estas alegorías en el sentido de una historia crítica de la subjetividad, pues muchos son los puntos y caminos críticos tomados por el filósofo que se dirigen irremisiblemente hacia esa meta. Aunque, de momento, lo que interesa sobre todo este estudio alegórico realizado por Adorno es que ya se puede dilucidar el motivo que promovió este cambio en torno al empleo de la convención en la obra de Beethoven: Según Adorno (una vez

365

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

365 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

365 / 451

más), el compositor debió haber sentido la insinceridad de su obra anterior, resistiéndose a reconciliar en la apariencia lo que era un desgarró en la realidad.

El producto de este cambio de visión recayó en la concepción de la subjetividad. Como se puede intuir, este momento y acción estaría relacionado con la labor de la subjetividad que llevaría a cabo en este proceso, la cual sería la diametralmente opuesta a la ejercida durante el anterior estilo, tal como ha sido señalado en la presente investigación. Esta ya no haría estallar a la obra para expresarse a sí misma, sino que lo que haría ahora sería despojarse inexpresivamente de la apariencia del arte y convertir ese gesto triunfal con el que abandonaba a la obra en su gran y auténtica potencialidad. Con tal acción, el último Beethoven daría lugar a una subjetividad que abandona, que deja ser a la obra, lo que provoca dos hechos. Por un lado, que en la obra se produzcan unos desgarró y grietas que sean precisamente los testimonios de la impotencia final del yo ante el ser. Y, por el otro, que el sujeto abdique frente a la fuerza superior de la realidad externa y se defina a sí mismo reconociendo su propia muerte, siendo incapaz de expresarse si no es indirectamente a través de la inexpresiva convención.

En este proceso llevado a cabo por el tercer estilo de Beethoven, Adorno identificó el nexo entre la convención y la subjetividad como una convención que se vuelve expresión, y con ello como una de las claves para entender el estilo tardío. "La relación de las convenciones con la subjetividad en sí debe entenderse como la ley formal de la que se origina el contenido de las obras tardías, donde están destinadas a significar más que conmovedoras reliquias" (NaS I, 1, 182).

Adorno interpreta este cambio de actitud como una detección, por parte del Beethoven tardío, de la insinceridad de su anterior propuesta compositiva. Esta nueva propuesta, en cambio, le llevaría a apostar ahora por una contemplación exenta de violencia y sujeta a la condición de que el contemplador no haga suyo al objeto, pues a lo que estaría sujeto sería a la búsqueda de un vínculo que resiste y perdura. Colisión y fricción es lo que busca en lo tardío. Así, en este proceder tardío, la potencia de la subjetividad en la obra de arte se encontraría en la dirección opuesta hacia la que empuja. Esto quiere decir que no es que la subjetividad se exprese a sí misma, sino que, en tanto que mortal y en nombre de la muerte, esta desaparece de la obra de arte.

"La relación de las convenciones con la subjetividad en sí misma debe entenderse como la ley formal, de la cual surge el contenido de las obras tardías, si estas, verdaderamente, han de significar más que beneficiosas reliquias.

366

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

366 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

366 / 451

Pero esta ley formal se manifiesta precisamente en el pensamiento de la muerte. Si la ley del arte se deroga ante la realidad de la muerte, entonces esta ciertamente no puede ser asimilada directamente por la obra de arte como su «objeto». Solo se impone a las criaturas, no a las composiciones, y por lo tanto, siempre aparece refractada en todas las artes: como una alegoría. Esto se echa de menos en la interpretación psicológica. Al declarar a la subjetividad mortal como la sustancia de la obra tardía, espera poder percibir la muerte directamente en la obra de arte; esta sigue siendo la corona engañosa de su metafísica. Sin duda, percibe el poder subversivo de la subjetividad en la obra de arte tardía. Pero busca en la dirección opuesta a la que ella insta; ella se busca en la expresión de la subjetividad misma. Esta, sin embargo, como mortal y en nombre de la muerte, en verdad desaparece de la obra de arte. El poder de la subjetividad en las últimas obras de arte es el gesto colérico con el que abandona las obras de arte. Las subvierte no para expresarse, sino para abandonar inexpresivamente la apariencia del arte. De las obras solo deja tras de sí ruinas y se comunica, como con cifras, únicamente gracias a las oquedades por las que se sale. Tocada por la muerte, la mano maestra libera las masas de material que previamente la formaron; las grietas y hendiduras en estas son el testimonio de la impotencia finita del ego ante los seres, son su último trabajo” (NaS, I, 1, 182 y s.).

En este final de cita se puede leer cómo Adorno relacionó múltiples perspicacias e intuiciones en torno a Beethoven. En primera instancia, se entiende cómo, en realidad, este siguió empleando los mismos caracteres con los que habitualmente se ha caricaturizado a su última producción, esto es: heterogéneo, desunido, innatural, fragmentario... Pero Adorno no empleó tales adjetivos como rasgos peyorativos, sino para vincular al compositor con la debilidad de lo subjetivo, con su tendencia a desaparecer y mostrar las convenciones desnudas.

Así, sostuvo que esta subjetividad tardía tiende a desaparecer de la obra de arte y que las grietas, los saltos formales, las cesuras... eran el testimonio de su debilidad ante el ser. Este es, precisamente, el modo en el que el último Beethoven volvía expresiva las convenciones: justamente en la desnuda representación de ellas mismas.

El filósofo ya no veía que Beethoven al final de sus días evitara la convención por medio de una coerción subjetiva (tal y como había actuado anteriormente), sino que al contrario las dejó ser. Con este paso, favoreció la interacción entre tales elementos estilísticos y arcaísmos, lo que ocasionó que, además, estos no fueran considerados únicamente como reliquias conmovedoras, sino como contribuyentes centrales a lo que es la construcción formal de su obra tardía. Es por ello que en él todo su lenguaje formal (incluso allí donde se sirve de una sintaxis singular) esté regado de fórmulas y locuciones de la convención. Esto es lo que produce que sus piezas tardías estén llenas de cadenas

367

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

367 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

367 / 451

de trinos, cadencias, florituras... y todo tipo de convenciones que se hacen visibles en su desnudez; es decir, sin adornos ni transformaciones.

II

Con la contemplación de este uso de las convenciones por parte del último Beethoven, y el peso que estas toman dentro de una pieza tardía (una orientación poco habitual a la hora de analizar su obra), la cuestión sobre el compositor adquiere una mayor agudeza y despliega un potencial más considerable. Esta lectura del papel de lo tradicional y de la convención en el esquema compositivo del último Beethoven, permitiría ver «más claramente» su estilo tardío, y percibirlo como una extensión (más que un rechazo) de los principios clásicos. Tal extensión de los principios clásicos ocasiona, consecuentemente, un aumento de la pluralidad de las reglas clásicas utilizadas, lo que produce a su vez esa heterogeneidad con la que se ha catalogado a la última obra de Beethoven.

Esta heterogeneidad también tiene consecuencias en la estructura musical de Beethoven, la cual empieza a mostrar una cara menos orgánica y más fragmentada que antes. Esto último se debió a que siguió las reglas clásicas, pero, a la vez, no las pasó por ningún filtro que las unificara, ni que homogeneizara todo el discurso. En vez de hablar a través de estas convenciones, él las dejó permanecer libremente con el fin de descubrir expresiones dentro de ellas. Esto dio un aumento de la pluralidad de las reglas clásicas utilizadas por él, lo que hizo que sus obras fueran más duras a la escucha, y que estuvieran alejadas de algún principio o sensibilidad que lo abarcara todo. Esto fue así, ya que Beethoven no mezcló las convenciones dentro de una voz unificada que redujera la riqueza del material que empleaba. Así, esta heterogeneidad estilística relegada antaño a un fenómeno superficial, sería establecida ahora como un principio gubernamental. Con tal heterogeneidad, la estructura musical comenzaría a parecerse ahora a una constelación que fluye a través de una órbita propia gracias a esa fuerza gravitacional y codeterminante que ejerce cada uno de sus soles, los cuales han sido separados en los capítulos centrales de la presente investigación: el espíritu crítico, la impotencia del sujeto frente al ser, la fragmentariedad y heterogeneidad de la realidad. Todos ellos señalan ahora hacia un punto concreto: la constelación y su papel dentro de la mirada al pasado, de su mirada a las reglas clásicas y a la convención.

Tal constelación entre todos esos soles es la que permite que sea posible la siguiente aporía y paradoja: que, debido a esa mayor atención a todo lo clásico, la obra se

368

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

368 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

368 / 451

vuelva más dura a la escucha, y que esa heterogeneidad se convierta consecuentemente no en un fenómeno superficial (tal y como se había tomado en las interpretaciones previas al análisis de Adorno), sino en un principio gubernamental. Es decir, que su obra se rija por la convención, como si se tratara de una premonición de la adorniana primacía de lo objetivo. Para Adorno, en eso consistiría precisamente el modelo del último estilo; de ahí que el entender esa heterogeneidad en términos de meras rúbricas tales como «disociación» o «abstracción» constituyera, para él, un modo completamente erróneo de acercarse al estilo compositivo tardobeethoveniano. Pues, en ese caso, estas conformarían perzosas adscripciones de «desunidad», e incapaces de elaborar una estructura teórica que aclarase criterios de «unidad» que sí logra, en cambio, esa perspectiva constelativa tomada por Adorno.

Este paisaje volcánico y disgregado que se describe en este momento, es precisamente el que discurre de una concepción de la obra de arte tomada como crítica, como desvelamiento de la apariencia. Ese paisaje dantesco es, precisamente, el panorama que ofrece una obra de arte que ya no tiene como objetivo la expresión de una síntesis entre lo universal y lo individual, el todo y la parte en una imagen perfecta y sin ningún poro ni hendidura por el que pudiera colarse un momento crítico, tal y como había actuado durante su periodo intermedio. Ahora, esos polos serían reflejados como extremos opuestos que forman un auténtico paisaje apocalíptico, catastrófico y volcánico, con rendijas por las que poder observar y conmoverse por las injusticias pasadas.

Es esta importancia de tomar el arte desde un enfoque crítico lo que le permite a Adorno (lejos de concebir al arte en general y a la música en particular como el pasivo reflejo de un estado de hecho) forzar la aparición de todo cuanto se quedó bajo la superficie, de todo lo que quedó en las cunetas o escombreras de la historia; es decir, la convención desnuda. Actuar de esa forma es lo que le permitiría resistir la opresión de la fachada y de la apariencia, y, consecuentemente, que no garantice ni refleje la paz y el orden en su relación dialéctica con la realidad. En definitiva, el Beethoven tardío según Adorno no ofreció un fruto maduro, perfectamente redondo y brillante que deslumbrase solo con verlo, sino que dio cabida a que la música pudiera albergar en su seno una función estimulante de la sociedad, otorgándole la capacidad de denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas, y de desenmascarar el orden constituido, además de desvelar el todo verdadero hegeliano como la mentira.

Y es que, recuérdese, este también es una rama que surge desde ese tronco primario que significa el espíritu crítico tardobeethoveniano, un posicionamiento crítico

369

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

369 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

369 / 451

que pondría del revés la tradicional primacía subyacente en cada uno de los binomios defendidos por el Beethoven intermedio. En este preciso momento, esa relación a la que le daría la vuelta sería la controversia sobre la dialéctica entre lo original y lo social. Tal diatriba conduce a la comprensión del papel que juega para Adorno la autonomía del arte y su dependencia del contexto social, pues él paradójicamente defendió ambas, tanto al significado social de la música como a su necesaria autonomía respecto de las fuerzas sociales. Precisamente, esta relación dialéctica entre ambas condiciones constituye uno de los aspectos más originales y valiosos de su filosofía de la música. Pero ¿En qué medida existe una autonomía de la obra musical? La respuesta a esta pregunta surge de su defensa del potencial revolucionario y emancipador de la música.

“El arte no es social ni solo por el modo de su producción en el que se concentra la dialéctica de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social a través de su contraposición a la sociedad, y solo toma esa posición como una posición autónoma. Al cristalizarse como propia, en lugar de querer impulsar las normas sociales existentes y calificarse como «socialmente útiles», el arte critica a la sociedad por su mera existencia” (GS 7, 335)

En el planteamiento adorniano sobre esa dialéctica entre autonomía y sociedad que ya se entrevé en el funcionamiento de la convención dentro de su proyecto de Beethoven, existiría un juego en el que se contemplaría una prioridad de la sociedad (el objeto, el material), pues el giro autonómico dependería de su crítica. En ello radicaría el juego que realiza la subjetividad en este momento. Así, esta (como ya se ha visto) no sería despreciada, pues es la única forma de que esa convención desnuda hable por sí misma. El proceso de iluminación empezaría precisa y justamente con su huida, ese es cabalmente el momento en el que la subjetividad pasa a través de la convención y la logra iluminar e irradiar inesperadamente con su intención. Musicalmente, este proceder estaría representado por los numerosos *crescendi* y *diminuendi* que aparecen en esas últimas obras y que, aparentemente independientes de la construcción musical, la sacuden con frecuencia (Cfr. NaS, I, 1, 183).

El vínculo que se buscaría sería el de la fricción y la polarización, siendo los dos extremos que están en contraposición y tensión irresoluble e infinita: Por un lado, la convención desnuda (trinos, polifonía, cadencias, formas musicales...) que tomaría el papel de lo universal; y por el otro, las cesuras, los abruptos brotes de sonoridad e interrupciones súbitas que sería esa subjetividad entendida a la manera tardía, que (al estar tocada por la mano de la muerte) únicamente es capaz de surgir como inesperados *crescendi* y *diminuendi* que desaparecen de la misma forma en la que surgen. Esta solo

370

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

370 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

370 / 451

puede entrar en juego como bruscas apariciones en la objetividad y no como una fuerza que la configure y domine a la materia.

De este modo, la subjetividad únicamente dejaría la huella de su paso, renunciando entonces a que la obra tardía no tuviera esa armonía (estética) existente en la intermedia. En su trabajo tardío no había lugar para la síntesis, ya que su estilo musical por ese entonces únicamente podía acompañar al sujeto y al objeto insistiendo en la mutua exclusión de sus respectivas presencias físicas. Luego, se estanca en una antinomia irreconciliable.

En resumen, actuando de esta forma, según Adorno, Beethoven no buscó purificar el lenguaje musical de la retórica, sino más bien la retórica de la apariencia de su dominio subjetivo. La brevedad del estilo tardío de Beethoven no es funcional a la purificación del lenguaje de los elementos retóricos, sino a la liberación de estos de la apariencia de dominio por parte del sujeto. Es por ello que durante su última etapa los recursos retóricos aparezcan desnudos, sin ser configurados subjetivamente. Todo su lenguaje formal se halla regado por fórmulas y locuciones de la convención, tal y como sucede, por ejemplo, con sus sonatas tardías, que se encuentran llenas de cadenas de trinos decorativos, cadencias y florituras. Este uso de la convención representó, para Adorno, la forma en la que Beethoven logró expresar la materia como algo no plegado al sujeto (tal como había realizado durante su periodo intermedio), sino como un objeto que se imponía frente al sujeto. Esta relación entre las convenciones y la subjetividad debería entenderse como la ley formal de la que surge el contenido de sus últimas obras.

Adorno mantendría tal visión de que Beethoven retenía el material convencional y las formas con la finalidad de mostrar que la música no era el resultado de expresiones subjetivas, sino de la mediación de un sujeto con el colectivo. Esto significaría que el arte no es trascendente, sino un artefacto, y por tanto, algo humano. La autonomía de un sujeto solo es posible dentro de un objeto. El estilo tardío de Beethoven ganó para la música una nueva autonomía desde el mundo de realidad histórica ordinaria, que era diferente a la tradicional, la cual insiste en la existencia de un poder absoluto más allá del objeto.

Desde este contexto, se entiende por qué lo convencional adquirió en esta fase una importancia expresiva inaudita. Además, también ayuda a concebir la naturaleza del carácter que debía tomar tal convención: una convención que surja de ella misma (pues habría que dejarlas ser, ya que la subjetividad no es aquella lugarteniente que se dio en el

371

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

371 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

371 / 451

estilo intermedio), pero que, a su vez, fuera ayudada por la subjetividad (que es la que la posibilita). Es por ello que las convenciones tuvieran que dejarse desnudas, que no tuvieran que ser recubiertas con ningún tipo de velo. En tal uso desnudo de las convenciones se selló un pacto entre lo evidente y lo enigmático por el que los arcaísmos se convirtieron en vehículos de una expresión particular. Según Adorno, Beethoven descubrió que una convención se volvía más perceptible y «real» a través de estar rota.

Intacta y no administrada subjetivamente, la convención apareció a menudo en la obra tardía con una frialdad sin aliento, como las huellas que hablaban de un abandono de un yo que ahora actuaba produciendo más estremecimiento que cualquier osadía personal y subjetiva. Es por esto último que, en el mundo del Beethoven tardío, lo convencional y el cliché se convirtieran en algo peculiarmente provocativo y sorprendente. En él, comienzos y finales obvios, ideas irresueltas, largos trinos, cadencias, florituras... fueron presentados en toda su desnudez y con una banalidad que demostraba, para el filósofo, la impotencia de la mano de un sujeto que había sido tocado alegóricamente por la muerte.

III

Sin embargo, Adorno no se prodiga en ofrecer ejemplos y análisis prácticos de todo esto. Únicamente son dos las obras beethovenianas que Adorno nombra en ese artículo titulado “El estilo tardío de Beethoven”: *Sonata para piano n.º31, Op. 110* y las *Seis Bagatelles para piano, Op. 126* (Cfr. NaS, I, 1, 181 y s.).

En la *Sonata para piano n.º31, Op. 110*, ve un claro modelo del dialéctico proceder beethoveniano entre la interacción de un sujeto no lugarteniente con las convenciones heredadas y, con ello, un obvio prototipo de la tensión irresoluble que se respira en su estilo tardío entre la originalidad y la convención. Esta pieza es considerada, pese a su urdimbre nada revolucionaria, como una de sus obras más profundamente subjetivas y personales de toda su producción. En ella, es una suma de distintos factores la que se pronuncia en torno a este empleo de la convención de un modo desnudo y sin elaboración subjetiva:

El primer factor correspondería a las relaciones armónicas que posee. Estas parecen de una sobriedad casi elemental, los acordes y arpeggios empleados son

372

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

372 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

372 / 451

convencionales. De hecho, el propio Adorno se refiere al acompañamiento en semicorcheas como poseedor de un perfil de primitiva ingenuidad que el estilo intermedio difícilmente habría tolerado (Cfr. NaS, I, 1, 182).

Un segundo factor de esa suma sería su elaboración, que se daría a través de una desenvuelta sencillez. Esto es debido a la adopción de un «procedimiento cíclico» por el que los temas principales de la sonata parecen nacer de un único núcleo: el hexacordo (las primeras seis notas de la escala diatónica) y los intervalos de la tercera y cuarta que lo dividen. Es decir, que los temas principales de cada movimiento comienzan con una frase que cubre el rango de una sexta. Esto se encuentra concretamente en “las sextas ascendentes del primer movimiento (compases 28-31), el tema principal, descendente, del scherzo y el tema principal, igualmente descendente, del *Arioso dolente* del finale”²⁵⁷.

El tercero de esos factores sería su convencionalidad estructural, que no solo es realizada, sino magnificada a gran escala. Un ejemplo palpable de esto lo constituiría el primer movimiento (*Moderato cantabile molto espressivo*), escrito en una predecible forma sonata tripartita haydniana²⁵⁸: Su abertura está marcada *con amabilità*.

“Comienza con un motivo principal de cuatro compases de cuartas paralelas ascendentes, rematado por un calderón y un trino sobre un acorde de séptima dominante que resuelve con gracia en la tónica; a ello le sigue una extensión lírica de ocho compases [un tema *cantabile*] que finaliza con un contorno similar al de la frase inicial y es rematada por el comienzo de una nueva sección”²⁵⁹, [una de transición con un ligero arpegiado de fusas] (...)

La sección de Desarrollo es radicalmente simple, e incluso Rosen llega a afirmar que “en sentido estricto, no hay desarrollo, sino solamente una retransición de regreso a la tónica. Toda la sección es extremadamente sencilla”²⁶⁰. Este Desarrollo es de una simplicidad ingeniosa, que finaliza con una convención de finales del siglo XVIII: el empleo de la relativa menor para finalizar el Desarrollo.

La Reexposición comienza también convencionalmente con una reformulación del tema de apertura en la tónica (Lab Mayor), al combinarlo con el motivo de transición arpegiado. Entonces, el tema *cantabile* modula gradualmente a Mi Mayor (un tono

²⁵⁷ Rosen, Ch.: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 2016. P. 291.

²⁵⁸ Cfr. *Ibid.* P. 291.

²⁵⁹ *Ibid.* P. 291.

²⁶⁰ *Ibid.* P. 292.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

aparentemente remoto) a través de la subdominante. Es gracias a este paso que esta sonata destaca sobre las demás: “la región armónica más remota es utilizada en la Reexposición, y sin embargo esto se logra sencillamente ampliando el procedimiento más convencional de finales del siglo XVIII”²⁶¹: la introducción de la subdominante después del inicio de la Reexposición. Reproduciendo esa tensión entre lo convencional y lo original propio de su obra tardía.

Luego, la armonía pronto se modula de nuevo al tono de inicio de Lab Mayor, y el movimiento se cierra con una cadencia sobre un pedal tónico.

El cuarto y último factor de esa suma lo constituiría un enriquecido equilibrio entre algunas partes polifónicas -tal y como sucede, por ejemplo, en el último movimiento (*Adagio ma non troppo – Allegro ma non troppo*)- con la alternancia de recitativos dramáticos con partes fugadas en las que Beethoven “emplea los recursos de contrapunto más aburridos y académicos (...): la inversión del tema de la fuga, la aumentación (...) y la disminución”²⁶². Sin embargo, Beethoven al realizar esa alternancia logra que esos trillados recursos se conviertan, por primera vez en la historia de la música, “en los elementos de un programa dramático”²⁶³.

Esta suma de elementos da la sensación de una situación espiritual nueva y revolucionaria. Esta extrema, aunque a la vez equilibrada libertad de las formas, sería uno de los sellos de sus obras tardías. La lógica del último Beethoven es una excéntrica manera de colocar la convención clásica, una manera que la presenta desnuda y sin la elaboración subjetiva propia del Beethoven intermedio. Aparecería, por lo tanto, no trabajada sino fría, convirtiéndose entonces en algo peculiarmente provocativo. En esta obra tardía, estas convenciones no serían simplemente nombradas, sino magnificadas. Así, llegarían a mostrarse de una manera estimulante, gracias a la tensión irresoluble que se da en ella entre la originalidad y la convención.

Junto a esa *Sonata para piano n.º31, Op. 110*, otro ejemplo específico al que Adorno se refirió acerca de este uso de las convenciones fue el que localizó en las *Seis*

²⁶¹ *Ibid.* P. 292.

²⁶² *Ibid.* P. 296.

²⁶³ *Ibid.* P. 296.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Bagatelles para piano, Op. 126, piezas que, al contrario del resto de obras tardías beethovenianas, no niegan la música doméstica al no poseer unas exigencias pianísticas ante las que un músico aficionado se quedaría perplejo (Cfr. NaS, I, 1, 189 y s.). Si se desea introducir en el análisis formal realizado por Adorno sobre esta pieza, es imprescindible la lectura concentrada del artículo que escribió en 1934: "Ludwig van Beethoven: Seis Bagatelles para piano, Op. 126" (GS 18, 185-188). En él, el filósofo habla por separado de cada una de estas bagatelas, aunque para el tema actual (el empleo de la convención) solamente interesa la última de ellas. En esa última, detecta el uso tardío de las convenciones cuando, en medio de las más duras estratificaciones pétreas del paisaje polifónico, en las agitaciones más reprimidas de un lirismo secreto, Beethoven presenta unos compases introductorios y conclusivos que parecen el agitado preludio de un aria de ópera (Cfr. NaS, I, 1, 182).

"La última pieza comienza y concluye con seis compases presto que –con ciertos pasajes de las variaciones del Cuarteto en do sostenido menor– son de los más misteriosos y extraños que el Beethoven tardío dejó: pues la explicación de estos como un «gesto instrumental» en un maestro no satisface. Todo lo que aquí se dirá es que su enigma reside en lo convencional" (GS 18, 187).

Se refiere aquí a esos seis compases iniciales y seis finales, idénticos entre sí, con los que Beethoven «rodeó» el nudo de esta pieza. Esta idea musical que surge en los compases iniciales y finales no tienen casi relación con el resto de la *Bagatella*, únicamente coinciden en la tonalidad (Mib Mayor), siendo, por lo tanto, antagonistas en los demás parámetros musicales como la métrica (4/4 frente al 3/8 del resto de la pieza), el *tempo* (*presto* frente a *Andante amabile e con moto*), el carácter (que choca con el lirismo imperante del resto de la pieza)... De ahí el enigma y misterio. ¿Por qué están ahí? El único motivo, como dice Adorno, proviene de la convención, pues episodios así, que actúen de «preludio» y «postludio», aparecen en algunas obras breves del siglo XIX (aunque son poco frecuentes).

El resto de la bagatela discurre de la siguiente forma:

"La pieza en sí es otra vez lírica; recuerda en el tono a [Lied] *An die ferne Gelibte* [Op. 98]. El primer tema, compuesto a trompicones con fragmentos motivicos; luego, modulando, un tejido melódico más denso, con la fina punta de un motivo ornamental en tresillos al final de la Exposición. A partir de ahí, se forma la sección intermedia, y la Reexposición mantiene los tresillos como acompañamiento. Se extiende por seis compases «libres»; su segunda parte se dirige hacia el tono principal. La Coda, como la sección intermedia, recoge el motivo de tresillos y lo despliega en la medida en que toma posesión de todas las voces. Luego los

375

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

375 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

375 / 451

compases presto rompen la corteza lírica. De las poderosas manos del maestro, la obra se libera fragmentariamente. Su forma misma tiende al fragmento" (GS 18, 187 y s.).

Aunque lo que interesa ahora de esta pieza es únicamente esos seis compases iniciales y finales, totalmente sorprendentes por su escisión del resto de la pieza. Estos muestran esa convención fría y desnuda, sin que la subjetividad la haya forzado a ser una con una totalidad meramente aparente.

Este distinto papel ejercido por las convenciones en los distintos estilos de Beethoven (el que, según Adorno, fueran intencionalmente evitadas por el intermedio y, en cambio, confrontadas en el estilo tardío) le otorga a este último una superioridad respecto a su aproximación dialéctica a lo tradicional. Pero el filósofo no se contentó ni se detuvo al realizar tal distinción; él, en ese artículo titulado "El estilo tardío de Beethoven", tras exponer esta heterogeneidad de los estilos beethovenianos a la hora de manejar las convenciones y haber mostrado lo infundado del método tradicional, prosiguió su análisis con la preocupación de por qué se dio ese cambio de mentalidad respecto al uso de las convenciones entre el Beethoven intermedio y el tardío. Adorno para dar respuesta a tal problemática echó mano de la idea de la muerte. Según él, ese cambio de mentalidad tuvo su interruptor de encendido en el pensamiento de la muerte, aunque habría que matizar ciertos aspectos al respecto, los cuales ya se intuyen en la larga cita que se hizo del mismo más arriba (Cfr. NaS, I, 1, 182 y s.):

Primero, la muerte solo se impone sobre las criaturas, no sobre sus productos. Por lo tanto, la muerte no podría entrar inmediatamente en la obra de arte como su «objeto», este es el motivo de que esta aparezca siempre en todo arte de forma quebrada; es decir, como alegoría. Esto vuelve a desmentir la interpretación psicológica que, al explicar la subjetividad mortal como sustancia de la obra tardía, espera poder descubrir sin ruptura la presencia de la muerte en la obra de arte, convirtiéndose esta en la corona engañosa de su metafísica.

Segundo, con este énfasis en la muerte, el Beethoven tardío producto del análisis adorniano descubre que la fuerza explosiva de la subjetividad en la obra de arte se encuentra en la dirección opuesta hacia la que esta empuja: en la expresión de la subjetividad misma, una subjetividad que, en tanto que mortal y en nombre de la muerte, desaparece de la obra de arte en una contemplación exenta de violencia, de la que procede todo el gozo de la verdad, la cual está sujeta a la condición de que el contemplador no haga suyo el objeto. Todo ello significa una proximidad desde la distancia. Adorno

376

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

376 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

376 / 451

sostenía que la subjetividad fija tiende a desaparecer de la obra de arte, no a expresar el propio decline. Roturas y saltos formales son el testimonio de la debilidad del sujeto que tiende a forcejear la exterioridad renegando el principio mismo de la obra. De este modo, en el último Beethoven, a través del inesperado y ocasional comparecer de la subjetividad, las convenciones son vueltas expresivas en la desnuda representación de ellas mismas.

2. Ejemplo de convencionalismo: el trino en el estilo tardobeethoveniano. La esencialización de lo inesencial.

Son múltiples las facetas que acapara la convención dentro de una composición tardía de Beethoven. Tal multiplicidad es la que les otorga ese carácter heterónimo que toman y del que se impregna toda la pieza, llegando a ser una función nuclear y no un mero rasgo superficial de las mismas.

Para evidenciar el significado de lo convencional, es posible poner a la técnica musical más convencional imaginable en el punto de mira, y mostrarla como ejemplo práctico de su uso en esta obra tardobeethoveniana. Esa técnica convencional es el trino, que jugó un papel especial en esta obra tardía.

Cuando se habla de trino se indica un adorno musical que consiste en una rápida alternancia entre dos notas adyacentes, por lo general a un semitono o un tono de distancia. Además, convencionalmente, estos se emplean para señalar el final de la *cadenza* y el advenimiento del *ritornello* orquestal de cierre. Sin embargo, el uso que realizó el Beethoven tardío de ellos fue particular: los mostró desnudamente, como una idea regulativa en la que desaparece el adorno casi por completo al sumergirlo en la esencia de la composición. Este alejamiento de un adorno entendido como lo superfluo, enlaza con esa visión de Adorno de que Beethoven al final de su carrera no ocultaba ni embellecía una obra de arte, sino que lo que realizaba era expresar una ruda sencillez. Así, al final de su carrera musical habría cambiado la naturaleza de los trinos. Estos perdieron entonces su condición ornamental para convertirse en un motivo esencial (tal y como sucede, por ejemplo, en el *Trío para piano, violín y violonchelo n.º7 en Sib Mayor, Op. 97 «Archiduque»* o en la fuga final de la *Sonata para piano n.º29, Op. 106 «Hammerklavier»*), en una suspensión del ritmo o en una forma de transformar una nota muy prolongada en una vibración confusa que produjera un sosiego intenso e íntimo que, a su vez, se terminaba convirtiendo en la idea musical misma.

377

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

377 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

377 / 451

Para estudiar el uso de esta técnica en las composiciones tardías de Beethoven, es inevitable fijarse en sus últimas tres sonatas para piano. En ellas hubo momentos claves que fueron compuestos «sobre» la idea de un trino, al que se sometió todo aspecto de la estructura y narrativa de las piezas. En todas ellas se da como resultado un tratamiento de los trinos que era totalmente impensable en el paradigma estilístico al que se remonta y recuerda: el Barroco. El trino le ofreció a Beethoven una óptima fusión entre la convención y la idea y, entonces, entre lo estilizado y lo natural, tal como puede observarse en los siguientes ejemplos:

La *Sonata para piano n.º28, Op. 101*: el sujeto de la fuga que surge en las páginas del 4º movimiento viene señalado en la partitura gracias a un breve trino que no conduce a ninguna parte al ser seguidos por una pausa, cambiando entonces totalmente el motivo de la existencia de esta técnica interpretativa, que convencionalmente es tomada como algo resolutivo. De esto también se da cuenta Rosen cuando indica que “La terminación de un trino debe resolver; las que conducen a un espacio vacío no sólo no resuelven sino que aumentan la tensión con un efecto ocurrente. Esto altera la naturaleza de la terminación: en lugar de ser un elemento convencional de una cadencia, es ahora un motivo aislado”²⁶⁴.

La *Sonata para piano n.º29, Op. 106*: en su 4º movimiento, donde el propio tema A que actúa como sujeto en la fuga está encabezado por un trino, elemento que aquí hace el papel casi de «tema dentro del tema» y que señala cada una de las múltiples variaciones que surgen del mismo durante el movimiento, facilitando el seguimiento del movimiento.

La *Sonata para piano n.º 30 en Mi Mayor, Op. 109*: Este es un ejemplo perfecto para observar, de manera más específica, esta heterogeneidad en la funcionalidad de los trinos tardobeethovenianos, pues en un mismo instante de esta pieza Beethoven jugó con esa heterogeneidad funcional. Para ver esto hay que remitirse solamente al breve pasaje que va del compás 153 hasta el 188 del 3º movimiento, compases en los que transcurre la variación VI. En este breve extracto se puede observar que los trinos preceden a la *cadenza* y que continúan tras ella, hasta la Reexposición del tema que originó la variación (compás 188). Es decir, en esta sonata Op. 109 la importancia de los trinos se focaliza en la medida en que estos señalan el final de la *cadenza*, seguido por un *da capo*, dando lugar

²⁶⁴ Rosen, Ch.: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Op. Cit. P. 268.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

a que la idea estructuradora de la obra sea el paréntesis. Pero hay más, pues no es solo que estos no se comporten de una manera convencional, sino que su rol va mutando a través de cuatro fases diferenciadas en estos escasos 35 compases:

La primera de esas fases tendría lugar entre los compases 153 y 164. En ellos, los trinos cumplen el papel de ser parte del propio tema.



La segunda de esas fases estaría enclavada entre los compases 165 y 168. Tras la anterior faceta que los mostraba como parte del tema, ahora los trinos son empleados como presagio de la *cadenza*.



La tercera de esas fases se puede ver entre los compases 169 y 187. Tras la anterior faceta de presagiar la *cadenza*, ahora los trinos pasan a ser parte de la *cadenza* misma.



379

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

379 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En el compás 187 culmina este paso por las distintas fases de su ser, presagiando, precisamente, el tema inicial, como si se tratara de un *da capo*.



Figuras 34-37. Extractos de L. v. Beethoven Op. 109²⁶⁵.

De este modo, los trinos en esta sonata participan tanto en el tema como en la *cadenza* y tanto desde dentro como fuera de la estructura, encapsulando y encuadrando, de ese modo, las circunvoluciones de ciclicidad en la obra como un todo.

La *Sonata para piano nº 31 en Lab Mayor, Op. 110*: Por su lado, los trinos son significativos para sus contornos y por eso ejemplifican la idea de oscilación.

Y, por último, la *Sonata para piano nº 32 en do menor, Op. 111*: Las propias palabras que Adorno dejó escritas sobre esta sonata lanzan una luz esclarecedora acerca de su interpretación del trino tardobeethoveniano. Concretamente, el filósofo se refirió al trino que entra en el compás 106 de la *Arietta*, justo después de la variación IV. Además, en medio de este juego de trinos también surge la variación V, en *mi b*, que comienza tras la *anacrusa* del compás 111 y cuya melodía se vuelve prácticamente indistinguible y desfigurada en un anuncio de la primacía de lo objetivo desde un lenguaje musical, para, finalmente, culminar reapareciendo el tema principal en el bajo, en la tónica *Do Mayor*. Con tal acción, Beethoven le dio al trino la no tradicional función de llevar a cabo una suspensión del ritmo; es decir, de actuar como una forma de transformar una nota muy prolongada en una vibración confusa que produce un sosiego intenso e íntimo.

Su visión acerca de este pasaje es ilustrada en la lectura de Wendell Kretzschmar de *Doktor Faustus*. No hay que olvidar que el filósofo ayudó al escritor a confeccionar los borradores de estas líneas, y que el escritor se basó en él para darle vida al personaje

²⁶⁵ Beethoven L. v.: *Klaviersonaten, Band II*. [música impresa]: para piano. G. Henle Verlag, Munich, 1967. 1 partitura. P. 288-290.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de Kretzschmar, quien en dicho discurso celebra el trino como un «Floskel» (floreo), como una pieza de la convención petrificada. En este texto tanto Kretzschmar como Mann y Adorno instruyen a que lo convencional se imponga. Con este proceder, ellos indican que Beethoven objetivó los trinos como la «idea» de su *Arietta*. (Véase la anterior nota a pie de página nº 256). Con ese imperativo que Kretzschmar grita a viva voz (“Fíjense cómo lo convencional se impone”²⁶⁶) está indicando que Beethoven objetivó los trinos como la «idea» de su *Arietta*. En esta frase musical los trinos no funcionan convencionalmente, no están empleados como auxiliares para resoluciones, tal y como los empleó en el primer movimiento de la misma obra; como los floreos de los compases 1, 3 y 5 o como en el gran trémolo con que termina la introducción. Todos ellos señalan lo que vendrá después. En cambio, la *Arietta* libera los trinos y los expresa como finales en sí mismos. La objetividad dejada ser. La objetividad mostrada en toda su desnudez a raíz de un mero trino, una pequeña estrella en esa constelación.



Figura 38. Extracto de la *Arietta* de la Op.111. de L. v. Beethoven Cc. 106-119²⁶⁷.

En cada uno de estos casos estudiados a partir de las sonatas tardías de Beethoven, el trino es una superficie de contacto entre la convención y el contorno natural, además de un índice alegórico de una idea que se expresa de formas muy heterogéneas y variadas. En estas cinco sonatas, Beethoven empleó el trino de modo muy dispares. Y es justamente

²⁶⁶ Mann, Th.: *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Op. cit. P. 64.

²⁶⁷ Beethoven L. v.: *Klaviersonaten, Band II*. Op. Cit. P. 325.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

esta disparidad de usos sobre la idea de trino donde se detecta la potencialidad (y con ella su conversión en un vehículo perfecto para la mutabilidad de los ciclos beethovenianos) de este antaño adorno, floreo, además de la heterogeneidad que surge del uso de las reglas clásicas por parte de un Beethoven tocado por la mano de la muerte. Se observa cómo de un tipo de adorno musical (que además es el que mejor podría encajar en una visión de cliché), Beethoven sacó un auténtico abanico de tratamientos diversos. Entonces, el trino, susceptible a tales dispares procedimientos, es por sí mismo una expresión de la libertad de la composición de Beethoven. En los trinos se contempla la tensión entre la originalidad y la convención como se puede observar en el uso de las *cadenzas* que están asociadas con los trinos. Esto fue posible gracias a que un trino es ambos, una forma de estilo convencionalizada que recuerda a la estética barroca y un aspecto idealizado del contorno natural. Precisamente, fue esta dualidad de los trinos lo que posibilitó que estos estuviesen «sobre» ambos, la convención y la naturaleza. En la medida en que la música es autorreflexiva y está sobre su propio material, este es tanto un agregado de técnicas recibidas como un set de gestos universales.

3. Las huellas del pasado en la obra tardía de Beethoven.

“La fantasía reclama sus derechos:
ya es hora de introducir en estas
antiguas formas un elemento nuevo,
una poesía auténtica”. L. v. Beethoven.

3.1. La cuestión del progreso

De los aspectos más significativos del tercer periodo de Beethoven está la renuncia a las técnicas que habían definido su propia identidad musical en favor de fórmulas convencionales y que no le eran familiares. En su obra tardía Beethoven parece ir más allá de la convención, para incluir recursos que en su época eran entendidos como arcaicos. En ella, emplea «fósiles» renacentistas o medievales, tales como el estilo modal de Palestrina que recrea en la conmovedora pieza con la que comienza el 3º movimiento (*Molto Adagio*) del *Cuarteto de cuerda nº15, Op. 132*, (“*Heiliger Dankesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*”)²⁶⁸ al componerla en el modo lidio,

²⁶⁸ Beethoven escribió esta pieza después de recuperarse de una grave enfermedad (trastorno intestinal durante todo el invierno de 1824-25) que temía fuera fatal por su larga duración. De ahí ese título de agradecimiento y ese aire sacro de la música.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

además de con una textura que recuerda al Renacimiento gracias a la yuxtaposición de distintas secciones claramente candenciadas que comienzan con un contrapunto imitativo durante dos compases para continuar con un movimiento homofónico entre las distintas voces.

(173) 15

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.
 (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico.)
 Molto adagio.

Figura 39. Extracto del comienzo del 3º mov. del Cuarteto de cuerda nº15, Op.132. de L. v.

Beethoven²⁶⁹.

Este acercamiento hacia fórmulas del pasado que no le eran familiares motivó que, en realidad, aquel elemento revolucionario y crítico en la naturaleza del tercer Beethoven nunca se mostrara iconoclasta o destructivo con lo pretérito. Este carácter antitético (al ser revolucionario, pero tradicional a la vez), además le otorgó a su mirada al pasado de

²⁶⁹ Beethoven L. v.: *Beethovens Werke. Serie 6. Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Band 2, nº51*. [música impresa]: para cuarteto de cuerda. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. 1 partitura. P. 173.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3885257	Código de verificación: 8S7Vg0Tq
Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24

un momento paradójico. Adorno, entre otros autores como Solomon, supo ver esa mirada paradójica que el compositor tuvo con el pasado. Pudo constatar en su evolución estilística cierta tensión entre el deseo de no traicionar las formas «clásicas» recibidas en herencia y la tentación de disolverlas o al menos de remodelarlas²⁷⁰.

En base a esta paradójica mirada hacia lo pretérito, los esquemas «clásicos» constituyeron las piedras miliareas a las que miró el autor después de cada una de sus incursiones, cada vez más atrevidas, en las regiones de la experimentación. Esto produjo, a su vez, otro efecto paradójico en esa relación del Beethoven tardío con el pasado: potenció el futuro a partir del pasado y de las ruinas que han quedado bajo esa capa de limo oscuro que es el progreso, y es que Beethoven “por radicalismo hubo detenido el progreso: de ahí la tendencia retrospectiva de la fase tardía” (NaS, I, 1, 237), que estaba sobre todo enfocada hacia el lenguaje barroco, al que le «contrapuso» el clásico de Haydn, Mozart y de su anterior estilo. Lo anticuado, lo que ha quedado al borde del camino, lo convirtió en el criptograma de las sonoridades no oídas que llegarían más tarde.

Esta contraposición que se puede constatar en el Beethoven tardío entre lo clásico y lo barroco abre los ojos hacia ciertos conceptos que cayeron bajo la lupa crítica de la teoría crítica: el más importante entre ellos sería para el frankfurtiano el relativo a la idea de progreso desde una perspectiva acrítica. Entenderlo de tal forma, encerraría en sí la exigencia de una dirección de futuro que iría siempre hacia adelante en búsqueda de un *telos* último y de una cronología de avance que, en realidad, no se ajusta a la noción de progreso en la historia y en la cultura, pues las sucesivas épocas no implican necesariamente un progreso en cuanto que este tendría que ver más con la «calidad» que con la cronología. Y no siendo la historia un continuo homogéneo indefinido, sino un continuo dialéctico, heterogéneo y frecuentemente interrumpido por regresiones, el arte y su historia (que caminan a la par que la historia general) están sujetos a esa misma discontinuidad.

Pero el tema es más complejo, pues una vez más, para Adorno, el concepto de progreso no debería ser arrinconado sin más, como si de un concepto superado se tratara.

“La fe ingenua en el estilo va acompañada por el rencor contra el concepto del progreso del arte. Cultivar el razonamiento filosófico-cultural, obstinadamente en contra de las tendencias inherentes que impulsan el radicalismo artístico, puede llevar a afirmar que el concepto de

²⁷⁰ Así se puede entender esa sentencia escrita en 1815 en uno de sus diarios: “Los retratos de Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn en mi habitación: ellos me pueden ayudar a resignarme”. Würz, A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 129.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

progreso en sí mismo está anticuado, que es una reliquia del siglo XIX. Esto les da la apariencia de superioridad espiritual sobre el sesgo tecnológico de los artistas vanguardistas y algún efecto demagógico; le dan una bendición intelectual al antiintelectualismo generalizado, degradado a la industria cultural y creado por ella. El carácter ideológico de tales aspiraciones, sin embargo, no dispensa de la reflexión sobre la relación del arte con el progreso" (GS 7, 308 y s.).

Adorno, al contrario, exigió una reflexión sobre la relación entre arte y progreso, aun reconociendo que la idea de progreso no era tan nítida en la cultura como en las fuerzas productivas. Tanto es así que, a veces, parece sugerir discreción a la hora de hablar de él en el arte, como si fuera mejor no anunciarlo ni negarlo.

3.2. Progreso y regresión

Si se adentra en esa contraposición entre lo barroco y lo clásico que se halla en la obra tardía se podría estudiar en qué radican tales diferencias y en qué momentos de la obra discurren estas.

Por su lado, en la mente musical de Adorno (sesgada y desactualizada en este aspecto), el Barroco transcurre a través de un idioma «dogmático» o «estricto» que se halla en materiales musicales tales como el contrapunto, el *cantus firmus* y la variación. Tales materiales se muestran antitéticos a aquel carácter «libre» y evolutivo (referente al desarrollo) que caracteriza a la forma sonata que quedó definida definitivamente en la etapa intermedia de Beethoven, la heroica. Según M. Spitzer, Adorno se sirvió de tal antítesis para llegar a afirmar la contingencia del clasicismo musical dentro de la historia; y es que este (el estilo Clásico) lejos de ser natural, inevitable o transparente, desplazó y suprimió activamente al estilo anterior²⁷¹. No fue la consecuencia natural de aquel, sino que dio lugar a un olvido, al cual el Beethoven tardío no dejó mudo. Este retorna a ese suprimido histórico gracias al giro que da hacia el Barroco, gracias, por ejemplo, a la extraordinaria serie de movimientos fugales y de variación que el compositor añadió en sus sonatas a piano y cuartetos de cuerda.

El Beethoven tardío le mostró a la mente crítica de Adorno que en la historia del arte no se produce un progreso estético sin que se dé, a la vez, un olvido y un cierto grado de regresión. La del arte es una continuidad *sui generis* construida de avances y retrocesos, construida a partir de distancias muy grandes entre los momentos nodales.

²⁷¹ Cfr. Spitzer, M.: *Music as Philosophy*. Op. Cit. P. 61

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Como proceso dialéctico que es, la teoría de la historia del arte está construida a través de contradicciones. Es más, la esencia de su historia es contradictoria en sí misma. El progreso no puede ser ni continuo ni lineal y esto es así porque todo progreso conlleva pagar contrapartidas no deseadas. "Progreso y regresión están mezclados" (GS 7, 97).

Es indudable que, en este aspecto Beethoven demostró ser (además de un gran artista) un pensador interesante. Con su música exploró nuevos territorios para generar un sonido que produjera casi la sensación de un paisaje volcánico o de un viaje dantesco, todo ello plasmado en un lenguaje musical personal. Con esta acción dio lugar a una actividad filosófica empecinada en un abandono de la concepción del mundo clásico, antropocéntrico y heredado de la Ilustración. Esta acción posee como consecuente ese interés por un regreso a un mundo pasado transfigurado o renovado, el mismo viraje que efectuaron los literarios y filósofos contemporáneos²⁷².

La táctica que Beethoven presenta en sus partituras tardías es llamativa, porque dramatiza la paradoja de que el futuro puede ser barroco, de que un estilo arcaico puede ser estilísticamente regenerador. Todos estos documentos entran fácilmente dentro del discurso acerca de la reconciliación entre lo viejo y lo moderno tan abundante en los escritos críticos alemanes de la época, además de que pueden ser relacionados con aquellas parejas de opuestos tan habituales en los escritos filosóficos y en las estéticas en torno a principios del siglo XIX, como son el binomio de lo bello y lo sublime en Kant, lo ingenuo y lo sentimental en Schiller o, incluso, lo mecánico y lo orgánico en Schlegel.

Tal relación entre lo anciano y lo moderno sería imaginada como una espiral gracias a la cual nadie (realmente defensor de dicha visión) volvería de ninguna manera a alguno de esos periodos por los que aboga, pues ese es el único modo de que el conocimiento histórico del pasado se convierta en una fuerza para la renovación cultural. El tercer Beethoven se movió a lo largo de tal espiral al no abandonar el pasado, pero sí al disolverlo. En su evolución se constata una tensión entre el deseo de no abandonar las

²⁷² Sobre tal interés y búsqueda, el propio Beethoven dejó expresa constancia en una carta que dirigió al archiduque Rudolph el 29 de Julio 1819, en la que parece que casi habla de un proyecto de fusión o unificación de las artes del pasado con las del presente para generar el futuro musical: "Fui a Viena para buscar en la biblioteca de Y.R.H. [su alteza imperial] lo que más me convenía. El objetivo principal debe ser eliminar nuestra idea de inmediato, y de acuerdo con una clase artística superior, a menos que el objeto a la vista requiera un tratamiento diferente y más práctico. En este punto, los compositores antiguos ofrecen los mejores ejemplos, ya que la mayoría de estos poseen un verdadero valor artístico (aunque entre ellos los alemanes Händel y Sebastian Bach son los únicos que pueden reclamar el genio); pero la libertad y el progreso son nuestro verdadero objetivo en el mundo del arte, al igual que en la gran creación en general; y aunque nosotros los modernos no estamos tan avanzados como nuestros antepasados en la solidez, aun así el refinamiento de nuestras ideas ha contribuido de muchas maneras a su ampliación". Wallace, L.: *Beethoven's letters 1790-1826. Vol. 2. Op. cit. P. 45.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

formas clásicas recibidas y la necesidad rebelde de disolverlas o, al menos, de remodelarlas. Esta tensión aparece con gran claridad después de 1815. A partir de ese entonces, las formas «clásicas» siguieron siendo la piedra de toque a la que Beethoven volvería tras cada una de sus incursiones, aunque estas se encontrarían tácitamente minadas. Pues, para Beethoven, estaba completamente descartada una vuelta servil a lo antiguo. Es más, su aproximación al estilo del pasado se encontraba justificada por profundas motivaciones orientadas hacia una totalidad expresiva y ansiosa de nuevas estructuras para manifestarse. La renovación del lenguaje mediante antiguos estilemas transformados con un ojo moderno fue la tarea primordial que se autoasignó. Desde esta perspectiva sería posible escuchar su obra tardía como un canto al recuerdo, el mismo espíritu con el que habría que leer *Dialéctica de la Ilustración*: no como una filosofía negativa de la historia, sino como el recuerdo crítico de lo reprimido, como una declaración de guerra al olvido.

Es por esa guerra al olvido que declara Beethoven que, en esa mirada que echa hacia el pasado, sean variados, pintorescos e incluso antagónicos los estilos musicales que contempla y se transfiguran en su lenguaje tardío. En su último trabajo se detectan rasgos tanto del Barroco y el estilo galante como del alto Clasicismo. Este crisol hace que su obra presente una superficie rota o, tal como diría Adorno, agrietada y fragmentada. Una superficie como esa, muestra a la desunidad como el paradigma propio de su último estilo. Esta aparente disociación de la música plantea dudas sobre una unificación del estilo, cuestión (la pluralidad en el lenguaje beethoveniano) que conlleva hacia una más alta noción de la forma estilística: no una configuración de las reglas, sino una configuración de los tipos de configuración de las reglas. Es por esta pluralidad que posee tal obra tardía que la única forma de comprenderla sea a través de una contemplación de ese espíritu consolidativo (tanto con sus propios descubrimientos, como también con el pasado, cuyos logros nunca cesó de estudiar con el más profundo respeto).

Sin embargo, y aunque sean muchos los paradigmas históricos que confluyen en este último estilo del compositor, la presente investigación se centra sobre todo en dos extremos. Estos son los que destacan más profundamente debido a su importancia y a la contraposición que generan entre sí: el Barroco y el alto Clásico. Estos dos géneros se «fundan» en la obra tardía de Beethoven en una relación dialéctica negativa. Cada uno de ellos proporciona un camino distintivo al mosaico final, que tomaría la forma de un modelo en espiral multinivelada, con distintas posibilidades de expresión dependiendo del estilo «subsumido» en ese instante.

387

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

387 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

387 / 451

El formato apropiado para presentar tal correlación sería el de las constelaciones. En ellas, el contrapunto y la variación barroca, el retrato de la armonía y la *Gestalt* clásica (además de la propia ultimidad beethoveniana) constituyen los motivos de una serie de elaboraciones contrapuntales. Su último estilo sería una interacción de, sobre todo, esos dos procedimientos formales: la red contrapuntal barroca y la *Gestalt*, la forma alto clásica. A groso modo y de forma muy resumida, del Barroco Beethoven tomó el contrapunto (que se extiende «subtemáticamente» unificando la música) y le contrapuso la lógica discursiva del alto clásico que había aprendido durante su periodo medio, y que él mismo engarzó hacia la proyección de una «idea» composicional subyacente. Esta interrelación funciona de una manera específica que no deja a ninguna de ellas indemne. Ambas son problematizadas en una pauta de interferencia general. Este juego, más pormenorizadamente, quedaría de la siguiente forma:

La red contrapuntal barroca:

Esta fijación en la red contrapuntal barroca supone para Adorno (demostrando un alarde más de germanocentrismo a la hora de realizar sus consideraciones musicológicas) una adherencia por parte del Beethoven tardío a la obra de J. S. Bach (entre otros²⁷³), un compositor que hacia 1800 ya había caído en el olvido. Esta acción representaba para el filósofo un claro síntoma de la postura cultural predilecta por el gusto de la época, más inclinada hacia el entretenimiento que a lo docto.

“Que Bach fuera completamente olvidado alrededor de 1800 es uno de los hechos más importantes en la historia de la música. De no ser así, todo, incluso la música «clásica», habría sido diferente. Pero no estaba anticuado, sino que era demasiado difícil. El olvido ya está relacionado con el *leisure time* [momento de ocio] burgués, el entretenimiento, etc. La presuposición de todo el clasicismo es la victoria de lo galante sobre lo «erudito»” (NaS, I, 1, 117).

Esta vuelta a la obra de Bach, que supuso la culminación del estilo polifónico «antiguo» gracias a su increíble capacidad de abarcar el conjunto del espectro musical y a la variedad de su música, y que al mismo tiempo tuviera que ser «recuperada» para que diese una nueva potencialidad, debió de significar un programa ideológico. Esa música, a pesar de que actualmente en la historia de la música occidental ocupe un lugar absolutamente prioritario y grandioso para todos cuantos vinieran después de él, tuvo que

²⁷³ A pesar de la gran relevancia de J. S. Bach en el último estilo beethoveniano, la influencia del Barroco no llegó únicamente de mano del maestro de capilla de Leipzig. Por ejemplo, otro autor que dejó su fuerte impronta barroca sobre el Beethoven tardío fue Händel.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

ser «rescatada» de los escombros de la historia. Este trabajo se lo autoimpusieron los compositores de la época beethoveniana, en quienes, aunque alguna vez se sintieron intimidados por los gigantes del siglo XVIII, la continua actualidad de los estilos anteriores ejerció un estímulo importante. Es difícil sobreestimar la influencia de la, por aquel entonces, recién «recuperada» música de Bach en la conciencia musical de la época. Por ejemplo, tanto Beethoven como Schumann y Brahms estuvieron en deuda con él en lo que respecta a la formación y maduración de su estilo. Los compositores de comienzos del siglo XIX solían ver a Bach como un genio aislado, como una fuente singular e inagotable de técnica musical, pero también como el creador de calidades poéticas inefables similares a las que observaban en la música de su tiempo.

Es por ello que una vuelta hacia tal proceder debiera significar un principio ideológico que, ya incluso al final del siglo XVIII, se podía detectar no solamente en la obra de Beethoven, sino también en la de otros músicos clásicos, quienes albergaron una renovada apreciación de la «sublimidad» del contrapunto²⁷⁴. El contrapunto puede llegar a intensificar tal sublimidad gracias a que este arroja todas las cosas juntas, lo que tendría el efecto de una reconciliación universal a través de un proceso de liquidación y descomposición de las distinciones.

Tal resurgimiento de la red contrapuntal barroca fue un estímulo real para el avance de la composición de Haydn, Mozart y Beethoven (incluido incluso el intermedio), dando lugar a que el renacimiento de la vieja música alemana fuese como una cura para la trivialización del gusto musical contemporáneo, corrompido quizás por Rossini, entre otros. La búsqueda de esas virtudes es la que provocó que en las obras de estos compositores sea habitual encontrar numerosos pasajes o movimientos enteros en los que despliegan sus conocimientos de la escritura contrapuntística.

Sin embargo, y a pesar de este acercamiento general de los «clásicos» al lenguaje contrapuntal barroco, el modo de aproximación a dicho material varía de un compositor a otro, y con él las implicaciones filosóficas que conlleva la recuperación de ese lenguaje. Al centrar tal discusión en torno a la distinción estilística de Beethoven, se encontrarían dos formas contrarias de actuar.

²⁷⁴ Durante el Clasicismo y tradicionalmente desde los Cuartetos de cuerda Op. 20 de Haydn y la Sinfonía nº 41 en Do Mayor, K. 551 «Júpiter» de Mozart, las texturas fugales fueron empleadas en los finales, como significado de sublimidad en el cierre final y como búsqueda de cierta seriedad. Aunque no fue la única reminiscencia barroca que persistió dentro del estilo clásico, pues, por ejemplo, los patrones de danza de Haydn y Mozart también tuvieron un aire «arcaico».

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Por un lado, en lo que sería su primera incursión por las sendas del tiempo pretérito, que tuvo lugar en torno a 1802-1803. De esta fecha son la Sinfonía nº3, «Eroica» y sus tres sonatas para piano Op. 31, en las que entabló unas «negociaciones» con el lenguaje Barroco que no se limitaron únicamente a la técnica del contrapunto²⁷⁵. En todas esas piezas intermedias, hizo resurgir el Barroco, al que reconcilió con lo clásico gracias a la ayuda de la potencia de su subjetividad, que con su fuerza expresiva dio lugar a un nuevo evento, como si se tratara de nuevo de la superación y síntesis hegeliana.

Por otro lado, el Beethoven tardío actuó respecto al pasado de una forma diferente. Utilizó los recursos técnicos del contrapunto estricto de J. S. Bach o Händel pero sin adoptar sus estilos. Contrapuso dualmente los distintos polos de la ecuación, colocándolos en una tensión irresoluble que atrajo irremisiblemente la mirada de Adorno. Este reaceramiento al Barroco a través del predominio de una red contrapuntal es un punto culminante para elaborar una filosofía desde una escucha estructural adorniana. Tal como indica Spitzer, Adorno

“retrata el retorno del contrapunto en el estilo tardío como un da capo histórico, y le da al idioma barroco una apariencia filosófica. (...) Filosóficamente, la confrontación del Beethoven tardío con el presubjetivo Barroco es un intento de redimir una ontología objetiva”²⁷⁶.

Lo que realmente se distinguía entre las dos miradas al pasado de Beethoven (la intermedia y la tardía) fue que la última representó un verdadero monumento por un estilo muerto, un memorial que lamentaba una pérdida. Esta mirada representó una crítica a las desmesuradas y excesivas síntesis afirmativas propias de su espíritu anterior, el cual llevaría a cabo una subsunción de lo otro, de ese momento barroco. Así, la diferencia entre ambos acercamientos beethovenianos al Barroco estribaría en el grado de profundidad y de intimidad con que operase el compositor a la hora de tratar con el lenguaje perdido; es decir, con las víctimas del progreso. En definitiva, con lo otro.

Lo que cambia entre uno y otro son las consecuencias filosóficas e intelectuales ante el acercamiento del contrapunto bachiano. Su diferenciado modo de actuar

²⁷⁵ Estas negociaciones con el pasado musical también fueron particularizadas, por ejemplo, con el empleo de las técnicas de la variación en varias de sus obras intermedias (los dos grandes sets de variaciones Opp. 34 y 35, el *Tour de force* de la variación final de la Sinfonía nº3 «Eroica», y las, también ya nombradas, tres sonatas para piano Op. 31).

²⁷⁶ Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 66.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

(dependiente del estilo) deja patente una dualidad en contraposición (no síntesis) que se esconde en los entresijos del contrapunto y de cualquier otro material musical: que posee a la vez un lado objetivo y otro subjetivo. Es decir, la diferencia radicaría en que el Beethoven intermedio escondió la realidad tras un velo de apariencia, a través de la subsunción o síntesis afirmativa; mientras que el tardío enfatizó la interacción de fuerzas dentro de todo material musical, siendo el contrapunto uno de ellos. Para él, por un lado y ambiguamente, el material sería objetivo, ya que representa una particularidad material no comprometida con la esquematización de la convención clásica, pero, por el otro, este también sería subjetivo debido a esa libertad desde la convención. Es decir, antes de ser una materia abstracta (objeto) sobre la que el compositor (sujeto) trabaja externamente, el material musical está siempre precompuesto. Este último recoge capas de subjetividad sedimentada por compositores del pasado, para que sean descongeladas y usadas por los del presente.

Así que, si bien el arte sigue la línea quebrada de la historia (en cuanto que esta, a través de la presión social, es la mediación dominante en el arte), tal determinación no sería necesaria más que en un sentido general. Esto significaría que son la tendencia de una época, pero que a su vez no en sus manifestaciones singulares. Para él, el arte y las obras no pueden quedar simplemente constreñidas de forma necesaria y espectacular al ritmo de la historia. No deben sucumbir al dominio del espíritu del mundo.

Lo que simboliza esta creciente extensión e importancia de las texturas contrapuntísticas en las composiciones del tercer período es la índole abstracta y universal del mismo. En parte, ese carácter abstracto de las últimas obras de Beethoven es consecuencia incidental del hallazgo de sonoridades nuevas cuando los anteriores hábitos de la combinación vertical de sonidos se vieron modificados por la rigurosa lógica de las líneas contrapuntísticas o cuando las ideas nuevas exigieron nuevas alineaciones de sonidos para su realización, como se puede escuchar en las sonoridades pianísticas ampliamente espaciadas al final de la *Sonata para piano nº31, Op. 110* y en la división del tema entre los dos violines (según el principio del *hoquetus* medieval) que ocurre en el 4º movimiento del *Cuarteto de cuerda nº14 en do# menor, Op. 131*. Para Adorno, esta abstracción proviene del predominio del contrapunto al que se adaptan los temas, impidiendo que estos pudieran llegar a ser «melodías» y estructuras independientes, pues “se encuentran limitadas por la posibilidad del contrapunto (siendo «no libres», no pueden vivir por sí mismas, ahorrar notas, etc.)” (NaS, I, 1, 229). Así, este predominio del contrapunto en la obra tardía de Beethoven está conectado con un factor del que ya se ha

391

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

391 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

391 / 451

hablado: la neutralización de lo temático y, desde ella, con la concepción de una individualidad entendida como negatividad y no como mediación por el todo, tal y como se daba en el Beethoven intermedio.

Este carácter abstracto en la obra tardía de Beethoven se manifiesta en las numerosas imitaciones canónicas y en la conducción generalmente contrapuntística de las voces de todas sus obras tardías. Estos, a su vez, se hacen específicamente evidentes mediante fugados incorporados a las secciones de Desarrollo (como sucede en el *Finale* de la sonata para piano Op. 101) y también a movimientos completamente fugados. Sobre estos recursos, Beethoven empezó a experimentar en sus últimas sonatas para piano (Opp. 101, 106, 109, 110 y 111), entre las que destacan por su red contrapuntal los finales de las Opp. 106 y 110, de las que se hablará ahora:

Específicamente, la *Sonata para piano n.º 29, Op. 106*, habría que tener en cuenta la visión de Rosen de que, a pesar de que “es considerablemente menos excéntrica, más convencional, que las precedentes”²⁷⁷, esta suena más radical. Esto es así porque Beethoven al final de su vida no estaba

“intentando restablecer un estilo anticuado. Lo que hizo fue reexaminar y transformar los principios con los que había estado trabajando durante toda su carrera (...). Un aspecto concomitante a este proyecto fue su intento por replantear los principios del contrapunto que había aprendido de Bach y Haydn (...), y crear una nueva forma de contrapunto partiendo de esa reconsideración. La introducción de la fuga de la «Hammerklavier» expone esto claramente (...). La fuga nos puede sonar moderna, pero incluye casi todos sus recursos académicos tradicionales: aumentación, retrogradación, inversión, combinación con un segundo tema, stretto en el que se tocan conjuntamente la forma original del tema y su inversión”²⁷⁸.

Esta fuga referida en la anterior cita se encuentra en el 4º movimiento (*Largo – Allegro risoluto*) de la pieza. Con ella Beethoven eligió cerrar esta sonata. Una contundente fuga a tres voces que constituye todo el *Finale*, salvo una fragmentaria, episódica y enigmática introducción de unos escasos diecinueve compases. Ya únicamente con el título que le dio se puede ver que no se acercó a esta forma pasada sin dejarla intocada, sin imprimirle su huella: “*Fuga a tre voci con alcune licenze*”. De tal hecho se hizo eco Dahlhaus al afirmar que “la interpretación de la fuga puede comenzar

²⁷⁷ Rosen, Ch.: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Op. cit. P. 271.

²⁷⁸ *Ibid.* 271 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

por intentar captar la relación entre el contrapunto libre y el estricto como una expresión de la situación histórica de la fuga en la 'Época de la sonata'.²⁷⁹ Sin embargo, y a pesar de todo ello, esta fuga está colmada también de eruditos recursos contrapuntísticos que Beethoven presenta de forma áspera y granulada, lo que posibilita su irrupción con una fuerza explosiva.

Si se cambia de pieza, y uno fija la vista en la *Sonata para piano nº31, Op. 110* con el objetivo de hablar acerca del uso del contrapunto en la obra tardobeethoveniana, también tendría que concentrarse (al igual que en el anterior caso de la sonata «*Hammerklavier*») en su *Finale: Allegro ma non troppo*. Este, en otro enorme alarde de tensión, es una fuga en el corazón de una sonata clásica. En este movimiento, Beethoven introdujo dos grandes Fugas a tres voces alternadas por Ariosos. En esta segunda fuga, y tal como vio Rosen, Beethoven hizo uso de

“los recursos de contrapunto más aburridos y académicos que todos los jóvenes músicos debían aprender en cuanto hubiesen concluido sus ejercicios de especies contrapuntísticas: la inversión del tema de la fuga, la aumentación (en valores más largos) y la disminución (en valores más breves). La inventiva contrapuntística consiste en combinar estos recursos, y suele ser un ejercicio puramente académico, estos trillados recursos se han convertido en los elementos de un programa dramático”²⁸⁰.

Pero, sin embargo y a pesar de ello, esta no suena convencional ni trillada. Al igual que sucedió con la del anterior ejemplo (la que aparece en el *Finale* de la sonata para piano Op. 106), esta Fuga pretende llevar a cabo una «transformación» de todos esos principios. Esto lo consigue una vez más gracias a la dualidad contrastante y el grado de hibridez con que compone el movimiento. No incluye una fuga como si se tratara de un dispositivo estructural, sino, al contrario, para que esta mejorara la expresividad de la música. En ello radica precisamente la gran diferencia entre una fuga de Bach y una de Beethoven, que él en sus últimas obras de piano la utilizó como un vehículo para la expresión de una emoción fuerte y concentrada. Empleó los recursos técnicos del contrapunto estricto pero, al mismo tiempo, sin adoptar su estilo. Con tal acción, Beethoven mantuvo en tensión la dialéctica entre el pasado y el futuro, entre lo viejo y lo

²⁷⁹ Dahlhaus, C.: *Ludwig van Beethoven. Approaches to his music*. Op. Cit. P. 221.

²⁸⁰ Rosen, Ch.: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Op. cit. P. 296.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

moderno, entre el progreso y la regresión (temática sobre la que se profundiza más en el siguiente capítulo de tesis: «VII. Coda. Memoria, Utopía y Música»).

Sin embargo, y a pesar de que sus sonatas tardías hayan sido dibujadas a través de redes contrapuntales, fue a los últimos cuartetos (Opp. 127, 130, 131, 132 y 135, además de la Op. 133) a los que les tocó explorar definitivamente las regiones descubiertas por aquellas. Una de esas zonas exploradas por los cuartetos de cuerda fue la red contrapuntal que, además, se ve aún más agudizada por la presencia de los cuatro instrumentos físicamente diferentes. Las páginas de estas seis piezas se hallan regadas de una densa polifonía que actúa como si se tratara de una secreta fermentación.

Al igual que sucedía en las sonatas para piano, en los cuartetos de cuerda del Beethoven tardío, el ejemplo más salvaje de tal energía centrífuga y entrópica generada por la red contrapuntal siempre se encuentra en sus *Finale* (últimos movimientos de una obra), que se hallan elaborados sobre la idea de una fuga, lo que es señal de la seriedad que Beethoven quería imprimirle a estos. Los prototipos más profundos de esta concepción los desarrolló en las Opp. 106 y 131, pero no fue hasta la *Grosse Fuge, Op. 133*²⁸¹ (inicialmente concebida también como un movimiento final, más concretamente del Cuarteto de cuerda nº13, Op. 130) que Beethoven llegó a su culmen en este desarrollo. En esta titánica obra, las ideas musicales se someten a un desarrollo muy particular, por superposición de estructuras y en las que, a fin de facilitar dichas superposiciones, las ideas se transforman de un modo radical, encontrando una nueva potencialidad y estímulo tanto para la convención como para su propia obra en una dialéctica entre lo pretérito y lo presente. El uso del contrapunto, como de cualquier otro material, da lugar a una dualidad en contraposición en distintos niveles entre los cuales el grado más bajo y más específico es el que se establece con la *Gestalt* alto clásica.

Toda esta dualidad en la música beethoveniana la emplea Adorno para contraatacar a esas visiones sobre el compositor que se basan en una posición unilateral para describir la obra tardía. El filósofo ve el enfatizar excesiva y unilateralmente esta característica y esos momentos contrapuntísticos, fugados y polifónicos como uno de los errores más comunes que se han realizado al analizar esta última obra. De ahí que, en esta presente investigación, siempre se haya tendido a explicar cada uno de los puntos

²⁸¹ Véase el análisis de ella que se hace en el punto 5. Tendencia de Beethoven a la forma «abierta» perteneciente al capítulo «V. Desarrollo. El binomio Parte/Todo».

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

relevantes en la última obra beethoveniana como parte de una constelación conceptual que dibuja un mapa estelar que ayude a navegar entre todas esas fuerzas gravitacionales que constituyen tal estilo.

“De todas las tonterías que se han hablado sobre el estilo del último Beethoven, me gustaría enfatizar solo dos puntos, y esto no para practicar la crítica, sino para hacer referencias a complejos problemas, sobre los que tal vez sí se pueda decir algo serio. Uno de estos clichés altamente problemáticos, uno de estos topoi, es la referencia sumaria a la polifonía, la polifonía contrapuntística del último Beethoven. Ahora bien, es cierto que hay algunos movimientos muy polifónicos, y que en todas las obras tardías hay pasajes polifónicos, en mayor medida que en las tempranas e intermedias, el estilo realmente clásico de Beethoven. Pero sería un error fundamental caracterizar el estilo del último Beethoven de manera resumida mediante su polifonía, pues esta polifonía no es del todo dominante, ya que las piezas polifónicas se oponen a numerosas partes monódicas y homofónicas, incluso casi unánimes. La gran excepción es die grosse Fuge [...] Hay dos articulaciones de este tipo igual de grandes, una es el Et vitam venturi de la Missa Solemnis y la otra el Finale de la Sonata Hammerklavier. También hay una inserción fugal larga en el Finale de la Op. 101, y una articulación en la conclusión de la Sonata en la b mayor Op. 110. Pero todo esto no es suficiente para caracterizar al estilo del último Beethoven como polifónico” (NaS, I, 1, 264 y s.).

La *Gestalt* alto clásica:

Como ya se indicó anteriormente, el material idiomático barroco no es el único que subyace en la obra tardía de Beethoven. En ella podemos ver incluso caracteres temporalmente más lejanos y, también, más cercanos como podría ser el juego típicamente galante. Pero, dentro de esa constelación que da forma al estilo tardío beethoveniano, el idioma que más profusamente le crea un contrapunto al Barroco es el alto Clásico. De hecho, son múltiples las características que se encuentran en el estilo tardobeethoveniano y que lo relacionan directamente con el estilo Clásico vienés. Es más, Rosen tiene

“la impresión de que la mejor manera de entender la estructura y el estilo de la música de Beethoven está en verlos como una extensión de los de Haydn y Mozart. Y de hecho son las obras de período final de Beethoven las que están más fundamentalmente emparentadas con el estilo vienés clásico, a pesar de sus evidentes idiosincrasias personales; o, acaso mejor dicho, debido a ellas”²⁸².

²⁸² Rosen, Ch.: *Formas de sonata*. Op. cit. P. 310.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

O como indica Spitzer, “el estilo tardío de Beethoven, parece en los términos más amplios como una clasicización del estilo, es un acto de sublime resistencia contra la muerte del propio estilo clásico”²⁸³. Siguiendo a Spitzer, se puede afirmar que, de entre todos esos aspectos, el más llamativo de los que Beethoven heredó de Haydn y Mozart es el de que su obra puede ser navegada a través de hitos familiares e indicadores bien preparados y trabajados. Beethoven tomó de ellos su mayor convencionalismo.

Como se sabe, el estilo clásico es «más estandarizado» que otros idiomas musicales anteriores o posteriores, lo que le permite al oyente exponer mentalmente un trabajo según un «predecible» discurso de comienzo-medio-fin; de manera que si se conoce el estilo se capta con «claridad y exactitud» dónde se encuentra uno en todo momento. A su vez, ese esquema de comienzo-medio-fin sigue el contorno formal análogo de un esquema en arco que sobreviene en una secuencia de movimiento-reposo-movimiento que mantiene una presencia casi permanente durante el estilo tardío²⁸⁴.

Este aspecto predecible no se da tan notoriamente ni en una obra barroca²⁸⁵ ni en una romántica. En ellas sucede diametralmente lo contrario. En ellas es imposible navegar con la misma «certeza y precisión». Aunque, sin embargo, no hay que caer tampoco en un intento de simplificar el viaje musical sobre las formas clásicas por realizar una mirada acrítica de su entorno, tal y como hicieron teóricos del siglo XIX como A. B. Marx; pues el mapa clásico también contiene lagunas. Aspecto del que era consciente Adorno y al que veía como una apariencia e ilusión fruto de la ideología.

“La escuela del clasicismo vienés, casi al mismo tiempo que la revolución industrial, integró en el espíritu de la época a los individuos dispersos, de cuyas relaciones totalmente socializadas iba a surgir un todo armónico. La apariencia estética misma, la autonomía de la obra, era al mismo tiempo un medio en el ámbito de los fines prácticos. De hecho, la totalidad de la vida se reproduce a través de lo que está separado y se contradice. Este verdadero garantizó el éxito estético; la captación era engañosa. Inspiraba sentimientos elevados” (NaS I, 1, 175).

²⁸³ Spitzer, M.: *Music as Philosophy*. Op. Cit. P. 249 y s.

²⁸⁴ Cfr. *Ibid.* P. 107.

²⁸⁵ “Cómo se establece el equilibrio formal más perfecto sin ningún rastro de a-b-a en tales piezas es quizás el mayor triunfo de la capacidad constructiva de Bach. Aquí fue más sensible, menos mecánico, más diferenciador que el subjetivismo sólido de los clásicos. Esta capacidad se perdió por completo en los 50 años posteriores a la muerte de Bach y, en este sentido muy central, la música clásica, incluido Beethoven, es un paso atrás contra Bach (...) desde el punto de vista constructivo”. (NaS I, 1, 118).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Por lo tanto, no hay que incidir en esa imagen de la que se ha abusado tanto, según la cual, por ejemplo, Haydn es percibido como una apariencia armoniosa y apolínea. Esa tesis ha sido casi un *leitmotiv* desde su momento de actividad, pero es una lectura reduccionista, pues, en contra de lo que habitualmente se ha creído en la historia de la música, la semejanza de Haydn con Beethoven es mucho mayor. En contra de esta típica visión se han pronunciado, por ejemplo, Paul Henry Lang y Friedrich Blume, para quien el Romanticismo impregna las últimas obras de Haydn: los cuartetos después del Op. 64 (1790), «*La creación*» (1798), «*las estaciones*» (1801). Así, ya ese nuevo camino de hibridez y mezcla de estilos que emprendió el Beethoven tardío habría sido directamente modelado sobre el que delimitó Haydn en 1782, quien también ya había tenido una fijación por el pasado en los cuartetos contenidos en Opp. 17 y 20, todos ellos producto de una crisis en su creación del estilo galante y de un sentimiento de necesidad de profundización y de mayor seriedad e intimidad en el trabajo, lo que le hizo virar hacia lo «docto», al contrapunto y a la polifonía.

Es por ello que el mapa clásico posee una complejidad en sí que se produce por un contrapunto entre el proceso tonal y temático. Podría decirse, en contra de tal visión apolínea, que el Clasicismo es una suma de racionalidad y fantasía, jovialidad y madurez, gracia y rigor formal, inquietud prerromántica y lucidez clásica.

Gracias a esta riqueza en la idea de lo clásico, puede concebirse que este componente clásico del Beethoven tardío, que su «vuelta» a lo clásico, no sea vista como una continuación de su anterior trabajo, sino como un proceso en el que “la heroica afirmación del último Beethoven de la convención clásica, (...) rechaza los principios clásicos de la unidad formal que su propia obra intermedia había llevado hasta su extremo”²⁸⁶.

“Esta armonía estética, esta totalidad, en la que hay unidad entre todos los momentos involucrados y que Beethoven provocó de una manera sin precedentes, es sospechada por él como apariencia. Esto se muestra en un momento de lo ficticio y artificial que se da en todo clasicismo, algo decorativo; y si Beethoven no está reflexionando, entonces, en cualquier caso, su ingenio artístico se ha dado cuenta. Por lo tanto, se puede entender correctamente el término en el sentido de una lógica inmanente de la composición, es decir, entender las obras tardías de Beethoven como una crítica de sus obras clasicistas” (NaS I, 1, 268 y s).

²⁸⁶ *Ibid.* P. 256.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En el tercer estilo de Beethoven, las formas clásicas quedaron como los rasgos de un paisaje previo a un cataclismo geológico; es decir, yaciendo extraños bajo la nueva superficie, aunque al mismo tiempo reconciliables aquí y allá bajo nuevos contornos.

Si se va a obras concretas de Beethoven durante su última etapa, pueden detectarse esos vestigios clasicistas. Entre todas ellas destaca su *Cuarteto de cuerda nº16, Op. 135* que “con límpidas texturas y fraseo tajante, es casi un ejercicio neoclásico de reconstrucción del idioma de Haydn y Mozart”²⁸⁷. Este se muestra finamente razonado, alegre y burlón en muchas partes, y casi que recuerda en tamaño (pues es más corto que los otros tardíos) y estructura a los tempranos *Cuartetos de cuerda nº1-6, Op. 18*. Kerman en *The Beethoven quartets* también observa en este Op. 135 una clara intención de Beethoven por recuperar la música del periodo clásico. En este Op. 135, él no observa nada que tenga que ver con un movimiento romántico, sino que, al contrario, contempla en su primer movimiento una evocación del estilo de Haydn y de Mozart, ve en él una exhaustiva investigación neoclásica²⁸⁸. Solomon también contempla que Beethoven casi lo escribió en el estilo de Haydn²⁸⁹ gracias, en parte, a estar desarrollado en los cuatro movimientos tradicionales. Esta pieza es una obra clásica casi haydniana, tradicional en sus canónicos cuatro movimientos: *Allegretto; Vivace; Lento assai, cantante e tranquillo* y *Grave ma non troppo tratto – Allegro*. Pero, pese a ello no debe ser considerada conservadora, pues, a la vez, aparecen impresos de manera profunda e indeleble los elementos característicos del último estilo.

Sin embargo, este entramado con el Clasicismo que posee esta pieza es aún más profundo que ese vínculo a gran escala que se ha nombrado. Sus filiaciones con el Clasicismo van más allá, llegando a un nivel de concreción mucho más pequeño que el de la estructura de movimiento que sigue. Estas también pueden llegar a detectarse en momentos y aspectos más puntuales de la obra, tal y como sucede en su primer movimiento: un *Allegretto* en forma sonata que imita a Haydn. Este movimiento comienza con un misterioso incipit (un rápido y corto motivo ascendente de seis notas, que empieza alejado de la tónica de Fa Mayor). Estos tipos de comienzos tan sutiles son propios de la técnica compositiva de Haydn. Luego continúa con un juego de preguntas

²⁸⁷ *Ibid.* P. 95.

²⁸⁸ Cfr. Kerman, J.: *The Beethoven quartets*. New York: Alfred A. Knopf, 1967.

²⁸⁹ Cfr. Solomon, M.: *Beethoven*. Op. cit. P. 391.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y respuestas en el que ese motivo va pasando de una voz a otra en breves fragmentos dispersos a los que Beethoven logra reunir con ironía filosófica gracias al empleo del violonchelo. Influenciado por la comedia clásica, Beethoven le otorga un doble papel a este instrumento: tiene la función de sostener el andamiaje de la frase musical, de ser el bajo, al mismo tiempo que también es una voz más en ese diálogo.

Sin embargo, al igual que sucedió con el contrapunto barroco, Beethoven vuelve a retomar algo pasado para, al mismo tiempo, disolverlo. Tal como detectó perfectamente Spitzer, este inicio no llega a ser un ejemplo perfecto de la fusión clásica entre los roles melódico y de acompañamiento en una única voz, tal y como se pueden encontrar en muchos de los cuartetos de Haydn. Y esto lo logra Beethoven, por ejemplo, en el compás 8, cuando el violonchelo lleva ostensiblemente la última entrada de este diálogo, pero que termina interrumpiendo en el siguiente compás al acercarse a la cadencia. Esta interrupción es suficiente para crear una interferencia en el patrón, no permitiendo que la progresión fuese melodía ni bajo, sino una oscilación entre ambas²⁹⁰.

Por otro lado, el desarrollo tonal también es puramente clásico. En el compás 10 está el motivo de las séptimas de dominante descendentes, tras estos compases se enfatiza la dominante de fa, pero no se trata de una verdadera modulación hacia el segundo grupo. Beethoven vuelve a la tónica, y desde ahí procede a un pasaje de transición. Este es un procedimiento propio de Mozart.

También, el Desarrollo es un homenaje a Haydn, al tratarse, en realidad, de una falsa Reexposición.

Su cuarto movimiento, como sucedió con el primero, también comienza con una forma sonata de estilo haydniano, que es clásica desde el principio y está dominado por el espíritu de la danza.

Otra obra en la que Beethoven sigue la práctica de Haydn, aunque siempre más radicalmente, es la *Sonata para piano n.º29 «Hammerklavier»*, Op. 106, a la que Spitzer califica de “monumento a un estilo heroico muerto”²⁹¹. Concretamente, lo que toma de Haydn y del lenguaje clásico es la ironía de ambos, encarnada en las

“frecuentes desestabilizaciones que este llevaba a cabo en sus repeticiones al llevar a efecto una preparación tonal inadecuada, estrategia que realizaba para motivar el brote de un

²⁹⁰ Cfr. Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 95.

²⁹¹ *Ibid.* P. 120.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

desarrollo secundario que condujese a una resolución más sólida con la repetición del segundo grupo. Y a menudo este secundario desarrollo retorna a áreas armónicas dirigida justo antes de la repetición. Por ejemplo, el desarrollo de la sinfonía nº46 en Si mayor gravita hacia Sol# menor, la retransición prepara inadecuadamente la tónica con una dominante en una débil inversión $\frac{6}{4}$, y después de cuatro compases la repetición es sobrepasada por un episodio contrapuntal que nos conduce de vuelta a Sol# menor. Este entonces es cortado por un pedal dominante, descargando poderosamente sobre Si mayor con la repetición tónica del segundo grupo²⁹².

Spitzer justamente detecta esta estrategia haydniana en esta Op. 106, cuando la reexposición del primer grupo cae gradualmente en Solb y desde allí sigue justo donde el Desarrollo lo había dejado, siendo ya transportada la transición en masa dentro de este tono²⁹³. Concretamente, está hablando del compás 241 de la Reexposición cuando, a pesar de que el primer tema finalice en la tónica (tal y como sucedió en la Exposición) este es alargado y cierra en Solb Mayor. A partir de aquí (cc. 256-302), comienza el episodio conectivo que está construido sobre mucho del mismo material transportado a distintos tonos, comenzando en Solb Mayor y finalizando en la tónica, tono al que es transportado el segundo tema. El propio Adorno empareja esa ironía, elemento humorístico en el último Beethoven, “con el descubrimiento de la insuficiencia de la mediación, el momento crítico propiamente dicho” (NaS, I, 1, 37).

3.3. Como arrugas en la cara

Todos estos lenguajes musicales²⁹⁴ que convulsionaron en la obra tardía de Beethoven crearon un juego dialéctico-constelativo que fue explicado de forma brillante y sencilla por Spitzer: “Es como si el Beethoven tardío descubriese el espíritu de la textura

²⁹² *Ibid.* P. 123.

²⁹³ *Cfr. Ibid.* P. 123.

²⁹⁴ Que, como ya se ha dicho, no estarían limitados a los dos expuestos, pues también hace gala de influencia del estilo sensible (*Empfindsamkeit*) de C. P. E. Bach y de ese flujo psicosomático con el que alteró los ritmos del Barroco tardío. Con su práctica rompió la superficie formal por medio de la presión emotiva. De ahí que necesitara anotar meticulosa y prolijamente sus partituras para clave con signos digitales como *Bebung*, *Tragen*, *staccato*, *slurs*... para definir el «toque» necesario para despertar los humores y que se estremezcan las fibras nerviosas. El último Beethoven siguió esta práctica de anotar una gran cantidad de indicaciones expresivas, sugiriendo esa vuelta a esta estética pre-heroica (*mit inniger Empfindung, Appassionato e con molto sentimento, molto espressivo*...) que se deshace del cuerpo estoico de la revolución al abarrotar la música con fuertes y constantes rupturas emocionales. *Cfr.* Chua, D. K. L.: “Beethoven’s Other Humanism”. *Journal Of The American Musicological Society*, 2009, v. 62 n. 3. P. 609-614.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

contrapuntística arañando desde los espacios huecos de la forma clásica²⁹⁵, como si los materiales de la música barroca y galante estuviesen subsumidos dentro de la forma sonata clásica. En la interacción de todos esos distintos paradigmas cooperativos se vislumbra la aspiración de Beethoven a establecer un diálogo artístico entre lo viejo y lo nuevo, entre la solidez barroca y la libertad clásica.

No obstante, todas esas fuentes fueron adaptadas a un estilo personal que deslumbró a sus contemporáneos. Sus nuevas obras no llegaron a calar en las nuevas generaciones más próximas a él, que hallarían su espacio de confort más en el estilo heroico-patético que en el tardío. El ejemplo paradigmático de este hecho sería el de la *grosse Fuge*, Op. 133, que tras su estreno no volvería a ser interpretada en Viena hasta que hubo pasado 33 años.

La extrañeza que producen sus obras tardías proviene de que Beethoven, como ya se ha dicho, no se limitó a recuperar el pasado como si se tratara de una reliquia a la que adorar y exponer, sino que lo trató desnudamente, no produciendo un lenguaje orgánico en la pieza, sino uno heterogéneo y disgregado, y de ese modo entendiendo a esa convención con una funcionalidad diferente, pues ahora estaría integrada en la propia estructura de la pieza. Este tipo de acción daría lugar a un repensamiento y problemática de los recursos del pasado.

Precisamente, esta postura de una adaptación dialéctica adoptada por el Beethoven tardío entre el pasado y el futuro, entre lo social y lo autónomo y, en definitiva, entre lo subjetivo y lo objetivo sería la perseguida por Adorno para su propia forma de proceder filosófico.

“La visión que he expresado más o menos en «Fil[osofía] d[e] la] [nueva] m[úsica]»: que entre el compositor y la forma tradicional hay una dialéctica sujeto-objeto, es todavía demasiado unilateral e indiferenciada. En verdad, las grandes formas tradicionales de la música ya están caracterizadas por esta dialéctica en sí y le dejan al sujeto un cierto espacio hueco de conocimiento (esto es de gran relevancia para el último Beethoven en términos de la filosofía de la historia), que devuelve precisamente este espacio vacío al mundo exterior. El Esquema de Sonata contiene partes que ya están dispuestas para el sujeto - la temática y el desarrollo - a las que puede concebir algo especial, y otras en las que el significado del esquema mismo se manifiesta en la convención, lo universal, tal y como sucede con la muerte en la tragedia o el matrimonio en la comedia. (...) El compositor debe cumplir el espacio asignado a la invención de manera directa para satisfacer el esquema. (...) Y (...) - y este es el logro específico de Beethoven, más allá del logro de Mozart en la historia interna de la forma - ha

²⁹⁵ Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 61.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

de tratar los campos confirmados como superiores para que pierdan el momento externo, de lo convencional, de lo reificado, de lo ajeno al sujeto. (...) perder sin perder su objetividad, de modo que se produzca de nuevo a partir del sujeto (...) Por lo tanto, la relación de sujeto-objeto musical es una dialéctica en el sentido más estricto - no una en la que sujeto y objeto tiran de los dos extremos contrarios de una cuerda, sino de una dialéctica objetiva, separada de la lógica de la dialéctica de la forma misma, el movimiento del concepto en la cosa en sí. (...) Y esa es al mismo tiempo la confirmación más alta de mi concepción objetivamente dirigida del proceso musical" (NaS, I, 1, 98 y s.).

Fue el estudiar y analizar el método de trabajo del Beethoven tardío el que acercó a Adorno hacia una concepción más dialéctica y no tan unilateral de todos esos términos. De ahí la importancia para el filósofo de esta vuelta realizada por Beethoven y la manera en que la llevó a efecto, pues para él no todo regreso al pasado era fidedigno. Tal retorno del tercer Beethoven, y no cualquiera, es central para su enunciación de un proyecto de recuperación de lo particular y de lo no idéntico: "Cambiar este sentido de la conceptualidad, girarlo hacia lo no idéntico, es la bisagra de la dialéctica negativa" (GS 6, 24). Y esta enunciación de un cambio direccional en la vista puesta en el pasado no solamente se aplica a la obra anterior a este acercamiento tardío de Beethoven, como se comentó anteriormente, sino que la posterior a él también tendría que desarrollarlo si no quiere caer en una realización adialéctica entre el sujeto y el objeto. Como, por ejemplo, la que se dio en la fusión Barroco/Clásica del Neoclasicismo de Stravinski que, para Adorno, no era más que el reflejo del último Beethoven en un espejo distorsionado, como esos que en las ferias deforman la apariencia de lo que se pone delante, logrando así únicamente una risa sardónica, digna una vez más de una cultura del entretenimiento.

Sobre esta idea profundiza Adorno en el artículo que le dedica a Johann Sebastian Bach, donde el filósofo se enfrenta al recuperacionismo neoclasicista y neotonal que se dio a partir de los años veinte del siglo XX, al que considera nefasto artística y políticamente. Esto último debido a que el neoclasicismo desactivaba los contenidos bachianos radicales mediante un entusiasmo y un fervor que nada tenían de musicales y que consistían en enfatizar su carácter de gran músico, los grandes temas y las obras maestras frente a los fragmentos y unas obras menos vistas.

La defensa que levantó Adorno en este aspecto la realizó en favor del débil, del ausente en los grandes relatos. En aquella época ese ausente (y todavía, aunque ya en menor medida a raíz de los trabajos de J. Kerman en los años 80) era el oyente; es decir, del individuo concreto. La suya no fue una defensa de una autoproclamada élite musical

402

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

402 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

402 / 451

o de un pasado glorificado que se alzaba imponente frente a un presente devastador, ni tampoco de «los grandes compositores». Adorno defendió en Bach, Beethoven y en todos los compositores que han aportado algo a la historia de la humanidad, la posibilidad de una experiencia emancipadora a través de la escucha. De ahí la apuesta adorniana por esas obras beethovenianas que más lentamente calaron a la hora de la construcción del canon, que más fuertemente se «opusieron» a entrar en los programas de las grandes salas de conciertos (siendo aún hoy su presencia en ellas no tan frecuente como cabría esperar para un compositor de su calibre), y cuya recepción no suscita entre el público las emociones de sus obras del periodo intermedio; es decir, sus últimas sonatas y cuartetos. Es más, también es posible que fuera este el motivo por el que Adorno calificara a la *Sinfonía nº9* y a la *Missa Solemnis* como «estilo tardío sin estilo tardío», pues estas sí encontraron desde casi su gestación el favor del público. Estas pasaron rápidamente a convertirse en mercancía, en fetiche y, por lo tanto, a impedir esa experiencia emancipadora que, además, tiene un carácter utópico, al que Adorno siempre enlaza con el tema filosófico, literario y musical de la infancia.

Según Adorno, para que una obra pudiera cumplir con la función emancipadora, esta debía mantener la disonancia y evitar las soluciones fáciles o los resultados agradables, tal como se vio en el Beethoven tardío, que es presentado por él como la primera gran rebelión de la música contra lo decorativo y cuya expresión más adecuada podría ser el comienzo de su último *Cuarteto de cuerda nº16, Op. 135*, donde no solo desapareció la retórica, sino también aquella «conducción trabajosa» que le era tan propia, el empeño por llevar las cosas a su plenitud, a su conclusión. Lo que advirtió en el Beethoven maduro fue su renuncia a sintetizar completamente los nexos lingüísticos de la obra de arte, su intento por poner en escena la cesura y el fragmento, en tanto que elementos de corrosión del sistema musical tradicional. En definitiva, mantener su autonomía y rechazar la asimilación por la industria cultural y el consumo de los oyentes que buscan entretenimiento, conservando el proyecto de una composición auténtica que presente los problemas sociales en su propio material y forma, en tanto que obliga a enfrentarse con la vida social, con la angustia y la fragmentación. Esta labor la conseguiría gracias a su aceptación de lo «feo», de lo disonante en el arte como signo de su capacidad para ponerse en tela de juicio, como signo de su fuerza crítica. La música que revelaba su propio momento histórico pretendiendo trascender su sociedad. Así, para él, la dignidad de la música sería tanto más elevada cuanto mayor fuera la hondura con que se percatara

403

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

403 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

403 / 451

de la condición contradictoria del mundo, la cual también dejaría arrugas en el rostro del sujeto.

4. Resumen

Se estudia la importancia de la convención dentro de la estilística beethoveniana, volviendo a establecerse una distinción y contraposición entre ambos estilos. Adorno contempló que, en cada uno de esos momentos estilísticos, Beethoven entendió las convenciones con un espíritu diferente.

Por un lado, en las obras intermedias, la relación entre la subjetividad y las convenciones está marcada por la dialéctica hegeliana entre el amo y el esclavo, donde la convención es subjetivada. Esta es introducida en la dinámica subjetiva, transformándolas consecuentemente según su propia intención y por medio de un «procedimiento subjetivista» que sacude toda estructura tradicional. En tal concepción de la composición no había lugar, o este era escaso, para las convenciones. Todo queda bajo la impetuosa expresión de la subjetividad, circunscrito así al postulado de la identidad.

En cambio, durante el estilo tardío las convenciones son abandonadas de una manera aparentemente despreocupada, ya no estando integradas a la fuerza en un lenguaje uniforme, sino destacando como cuerpos extraños. Esto fue posible gracias a que la labor de la subjetividad ya no hacía estallar a la obra para expresarse a sí misma. Su labor ahora permitía el abandono de la obra, que ahora sería capaz de ser y de mostrarse desnudamente. Las convenciones se volvieron expresivas, favoreciéndose la interacción entre los elementos estilísticos y los arcaísmos, y dándoles un mayor peso en el cómputo global de una pieza. Se daría, de este modo, una extensión de la pluralidad de reglas utilizadas, lo que produciría, a la vez, una mayor heterogeneidad y fragmentariedad, y una menor organicidad que sería descrito como un paisaje volcánico y disgregado, capaz de desvelar la apariencia.

Todo esto se ha realizado de una manera en la que se ha puesto especial hincapié en lo axiomático de las convenciones. Axiomáticas porque sobre ellas descansan otras proposiciones enunciadas por Adorno acerca de la música de Beethoven, como por ejemplo la dialéctica existente en su visión del pasado, en la que los polos de la regresión y el progreso, encarnados aquí por la constelación que se dibuja entre los distintos lenguajes musicales que toman vida en la obra tardobeethoveniana, quedan relacionados

404

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

404 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

404 / 451

en un juego paradójico, donde el estilo arcaico puede ser estilísticamente regenerador, y cuyo siguiente episodio es el que se articula a través de las concepciones de memoria y utopía.

405

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

405 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

405 / 451

Capítulo VII. Coda. Memoria, Utopía y música

1. Memoria y Utopía

“La obra de arte cerrada es la burguesa; (...) la fragmentaria indica (...) la utopía”.
Adorno, Th. W. (GS 12, 126).

Como ha quedado claro en el capítulo anterior, Adorno elaboró una contraposición entre los dos estilos beethovenianos. Esta crítica que el filósofo levantó sobre su interpretación de los estilos beethovenianos, se centra en su observación de que la recuperación de formas «arcaicas», por parte del estilo tardío, se entrelaza con su rigurosa y ejemplar rectificación de lo que se le reveló como una deficiencia de su anterior estilo heroico: el carácter excesivamente triunfal de algunos finales, que Adorno apostilló con su inclinación y tendencia excesivamente «afirmativa» o «positiva». Con esta jugada, dio un paso más allá en lo que es la visualización de su proyecto filosófico desde el estilo tardío de Beethoven.

“Hay momentos retardantes de forma en Beethoven, es decir, aquellos que (como a menudo es el caso en los detalles armónicos) guardan la secuencia de toda la forma con el fin de dar mayor fuerza a la entrada de los campos de disolución. Por ejemplo, el primer movimiento del Op. 59, nº2, compases 55-56. El carácter específico de continuación de Beethoven a menudo depende precisamente de tales figuras. (También en el *Finale de Les Adieux*) Frases consecuentes, Coda a menudo con la expresión indescriptible de la paz, por ejemplo [Op.] 59, nº2, *Adagio*, compases 48-51” (NaS I, 1, 113).

Esta crítica se centra en la sospechosa apariencia de armonía (estética) y de la paz que rezuman esas obras intermedias. Sus últimos trabajos, en cambio, irradian un nuevo sentido de esfuerzo privado e inestabilidad que es bastante diferente al de anteriores trabajos como la Sinfonía nº3 «*Eroica*» o los cinco conciertos para piano, los cuales dirigen el mundo con seguridad en sí mismo. Esa obra intermedia quedó impregnada de ese carácter que vio Adorno en Beethoven: “de arrogancia frívola, de descaro. Había una orden de «Rompan filas» después de marcar el paso. (...) Es la superación immanente del principio *tectónico* en la música” (NaS I, 1, 109 y s.). En tales obras “resonaba el fragor y el ideal de los años heroicos de su clase [burguesa]” (GS 12, 123).

Sin embargo, el Beethoven tardío representó un punto de inflexión ante esa postura de propietario que había llevado a cabo su anterior yo. Para Adorno, el compositor debió haberse dado cuenta de que no podían repetirse los finales excesivamente exitosos,

406

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

406 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

sino que únicamente eran factibles aquellos que, gracias a la sorpresa y genialidad, libraban a la obra del *tedium vitae* de un todo exageradamente triunfal. Por esa razón, porfió en su búsqueda de fórmulas distintas y abiertas, producto de la fusión de varias de ellas, algunas incluso ya dejadas de lado por los compositores contemporáneos (más inclinados hacia lo «natural» y galante que hacia lo docto). En él, se empezó a ver cómo para el compositor resultó ser de suma importancia una vuelta sobre la concepción de sus *Finale*, los momentos en los que, durante su estilo tardío, llevó a cabo más prolijamente tales experimentos. Este hecho representa la señal de su preocupación por la idea de cierre y de su intento por culminar una pieza de una manera que no fuese tan afirmativa y sintética. Es por esto último que, Beethoven no cesara en sus indagaciones sobre formas que pudieran resultar artísticamente apropiadas para una propuesta menos afirmativa. Acudió así, como ya se señaló, a la resurrección de fórmulas algo arcaicas con la finalidad de relacionarlas con la forma sonata. De este modo, acabó descubriendo el fantasma de la textura contrapuntal acechando en el espacio hueco de la forma clásica, tal y como dejó escrito Spitzer²⁹⁶. Sobre todo, reservó esa textura contrapuntal para sus finales fugados. Análisis sobre tales finales pueden ser encontrados a lo largo de todo el capítulo anterior.

Con esta acción y su inquietud por buscar un cierre que no cayera en la mera afirmación, el Beethoven tardío demostró su gran capacidad como pensador original que desafió las normas artísticas y sociales de su era, mostrándose como uno de los compositores de la sospecha. Al pretender desafiar las normas estilísticas de su época y observar con ojo crítico la música de su presente, se posicionó en contra de los compositores que sí representaban acriticamente el gusto del momento, siendo el caso de su opinión sobre Rossini (al que veía como un embaucador del público) un hecho prototípico. Afirmación que también contempló Adorno. “La música se convierte en la más verdadera y sustancial de la sociedad, cuanto más se aleja del espíritu oficial; el de la época de Beethoven representaba a Rossini en lugar de a él” (NaS, I, 1, 79).

Este cúmulo de circunstancias que se suman a la figura del Beethoven tardío (esa fijación por el pasado que no es realizada para que conlleve una vuelta hacia aquel, sino como modo de denuncia hacia los grandes relatos de la historia) hace posible la asimilación del compositor como ángel de la historia.

²⁹⁶ Cfr. Spitzer, M.: *Music as philosophy*. Op. Cit. P. 61.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

2. El Beethoven tardío como ángel de la historia.

“Ha vuelto su rostro hacia el pasado.
Donde a nosotros se nos manifiesta una
cadena de datos, él ve una catástrofe única
que amontona incansablemente ruina sobre
ruina, arrojándolas a sus pies”²⁹⁷. W. Benjamin.

Con esa referencia al ángel de la historia que se hace en el epígrafe se alude a aquella sobrecogedora estampa que Benjamin dibujó en la «Tesis IX», ecuador de “Tesis de filosofía de la historia”. Identificó a este ángel con semblante pasmado como el de la historia, y por medio de su actitud plasmó, además, su crítica al concepto de progreso. El ángel de la historia quería detenerse a ayudar a los seres humanos que se hallan en un panorama de destrucción acumulada, a la vez que una terrible tormenta (que soplabla desde el paraíso) le impedía cerrar sus alas para descender y socorrerlos. Es posible ver aquí un paralelismo con otro de los rasgos que se pretende dibujar otro de los rasgos que Adorno encontró en la música de Beethoven: su preocupación por el sufrimiento humano.

Este último rasgo (junto con el revolucionario expuesto a lo largo de toda la investigación) completa ya el cuadro psicológico del compositor, cuya humanidad estaba marcada por el sufrimiento y la protesta. El propio Beethoven fue consciente de esta naturaleza y dejó constancia por escrito de ese rasgo de humanidad sufriente de su personalidad, y del deseo de que su música tuviese como objetivo la expresión del sufrir humano. Todo esto se puede leer, expresamente, en una carta fechada el 29 de junio de 1801. En ella, le escribió a Wegeler indicando que deseaba que su arte fuera ejercitado solo para el beneficio de los pobres: “(...)me encontraréis muy mejorado, no sólo como artista, sino también como persona y si hay más prosperidad en nuestra patria, entonces pondré mi arte sólo al servicio de los pobres”²⁹⁸. Ese dolor por el otro también se detecta en esa carta dirigida, pero nunca enviada, a sus dos hermanos. La carta más meditada entre todo su correo, y que terminó convirtiéndose en «testamento», además de en uno de esos talismanes a los que se encomendara siempre su autor²⁹⁹. Sobre todo, ese parecer se lee cuando, después de repasar su bondad, amargura y soledad, él clama patéticamente lo

²⁹⁷ Benjamin, W.: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1992. P. 183.

²⁹⁸ Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 23.

²⁹⁹ Cfr. Swafford, J.: *Beethoven*. Op. Cit. P. 461 y s.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

siguiente: "Divinidad, tú ves desde lo alto mi interior, tú puedes hacerlo, tú sabes que el amor a los hombres y el deseo de hacer el bien moran en él"³⁰⁰.

En estos relatos, parece como si Beethoven se imaginara a sí mismo al modo de un héroe que hacía frente a los sufrimientos humanos. Como un héroe prometeico. Como ese ángel de la historia que intenta descender pero que, de espaldas, vuelto hacia el pasado y azotado por una tormenta que apenas le permite respirar, es empujado violentamente hacia el futuro, lo cual aumenta su sufrimiento por no poder llegar a todos.

Si uno se detuviera sobre esa imagen poética que Benjamin ofreció acerca del cuadro de Klee, podría acceder a una serie de metáforas interesantes a tener en cuenta en estos momentos. Entre ellas estaría la tormenta como representación del progreso, el propio ángel que no aparta la vista del dolor acumulado representaría a la memoria y el panorama de destrucción simbolizaría a todos esos caminos y posibilidades que se dejaron atrás por seguir la senda del progreso y de la dinámica dominante. Con tal interpretación, Benjamin insistió en la importancia de que el investigador de la historia no dirigiera su atención solamente a la dinámica dominante, sino también a lo que no interviene en ella por haber quedado al borde del camino, en la *escombrera* de la historia; es decir, esas ruinas que acabaron atrás, tras el paso de esa tormenta llamada progreso. Una construcción como la que sostiene Benjamin, no percibiría solamente la marcha victoriosa del espíritu, sino también el sometimiento de lo singular y de lo débil que tiene lugar en ella.

Aquí, el filósofo berlinés expuso su sentencia de una necesidad de fijar la vista en el pasado, idea que ya dejó entrever en el epígrafe de Gerhard Scholen con el que comienza su capítulo: "con mucho gusto vuelvo atrás"³⁰¹. Benjamin con esta alegoría del ángel le da a su pensamiento filosófico una potencia visual inusitada. Esta imagen que ofrece tal «estampa», a su vez, le otorga salida a ese ímpetu que le hace decantarse por una mirada retrospectiva que, al mismo tiempo, no rehúye del futuro (al contrario que Proust). Benjamin trata de hallar el futuro en ciertas experiencias pasadas. El «tiempo perdido» de Benjamin no es el pasado, sino el futuro. Su mirar hacia atrás es el de una utopía rota, algo que pudo ser, pero que hasta ahora toda su posibilidad ha sido coartada.

³⁰⁰ Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos*. Op. Cit. P. 30.

³⁰¹ Benjamin, W.: *Discursos interrumpidos I*. Op. Cit. P. 183.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

En Beethoven, Adorno quiso ver cómo todos esos conceptos anteriormente nombrados entraban en un juego dialéctico con la siguiente frase: "Todos debieron, por el sufrimiento presente, volver al pasado como un sacrificio al futuro" (NaS, I, 1, 221). En esta enigmática sentencia se observa ese giro de Benjamin anteriormente enunciado sobre una pretensión de hallar el futuro en experiencias pasadas.

Se ha empleado esta analogía con el ángel de la historia debido a que la visión que ofrece Adorno sobre el estilo tardío del compositor es la de ser poseedor de unos ojos ante los que el pasado se mostraba como un paisaje en ruinas, como una sucesión de culturas y vidas derruidas por el supuesto avance de una práctica compositiva que se autoproclamaba natural y dominante (la tonalidad). Es por ello que, por su espíritu crítico, para Adorno, Beethoven se alejaba del carácter dominante de la época. "Él por radicalismo ha detenido el progreso: de ahí la tendencia retrospectiva de la fase tardía" (NaS, I, 1, 237). Bajo estos términos puede pensarse que Beethoven, y concretamente su estilo tardío, fue invocado por Adorno al modo del ángel de la historia. Esta similitud parte de la negativa de ambos a quitar la vista del panorama de destrucción que los seres humanos acumulan tras de sí. Ambos se muestran reacios a seguir el camino marcado por la línea recta de la idea de progreso.

Esta visión posibilita que sus obras tardías únicamente puedan mantenerse en pie como «expresión del sufrimiento», pero entendiendo esa expresividad no como una manifestación intencional de un contenido subjetivo individual. Esta expresión del sufrimiento que realiza tanto el Beethoven tardío como Klee no es un lamento subjetivo, sino que surge de un momento crítico y de una tendencia a la disolución (aquella subjetividad no lugarteniente que desaparece).

En tal analogía se halla la propuesta de realizar un intento de «filosofía de la memoria» que, al estilo del estudio sobre Adorno de Marta Tafalla, revele cómo para este la verdad de la historia no estaba en una idea acrítica de progreso, y de cómo su escucha de la obra del Beethoven tardío pudo influenciar en tal concepción, en otro de sus múltiples ejemplos de hacer una filosofía desde los oídos. Según esta autora, el centro de gravedad del pensamiento de Adorno se halla en su concepto de memoria, con el que el filósofo forjó una racionalidad *anamnética* capaz de superar la crisis que experimentó la razón durante el totalitarismo. Partiendo de estos materiales, Tafalla lee la filosofía de Adorno como una filosofía de la memoria, lo cual permite explicar las claves de su teoría del conocimiento, su crítica social y cultural, su filosofía moral, su crítica a la filosofía de la historia, y algunos aspectos centrales de su teoría estética, como podría ser su

410

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

410 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

interpretación de la figura de Beethoven, que a su vez repercute sobre todos esos campos nombrados, si es que en realidad existe dicotomía alguna entre ellos.

El primer paso para extraer una filosofía de la memoria al estilo del estudio de Marta Tafalla, pero partiendo del Beethoven tardío adorniano, es observar cuál es la fuerza de esta memoria en tal estudio. En esta «recuperación» del pasado y en el uso de la convención por parte del Beethoven tardío que se ha ido estudiando en los últimos capítulos, la memoria ha sido subterráneamente presentada como una fuerza capaz de transformar el futuro, y de suscitar imágenes de lo «otro» posible³⁰². Esto es así porque “Lo que amenaza a la praxis dominante y a sus inevitables alternativas no es la naturaleza, con la cual más bien coincide, sino el hecho de que la naturaleza sea recordada” (GS 3, 292).

Con tal potencia, la memoria es la única que permite que tanto la filosofía como la música se alimente de lo marginado y lo olvidado. Con tal movimiento e idoneidad, asimismo, la memoria es la única capaz de revelar que la historia no está constituida por una única línea de progreso, ni por un gran Relato único. Al contrario, ello permite ver su pluralidad.

“Si el pasado es concebido como plural, puede albergar en él la diferencia, y esto desautoriza las filosofías que consideran la historia como una autopista de carril único, que no admite diferentes procesos de desarrollo sino solo distintas velocidades, y para las cuales toda cultura que no esté a la altura de la occidental simplemente está por detrás. La historia no es de dirección única, sino que es plural. Y la memoria debe pensarla como tal, recordando a todos aquellos que han sido excluidos de las narraciones oficiales de la historia”³⁰³.

Es en su caducidad donde Adorno halló la historia, noción que (una vez más) tomó de un central descubrimiento que realizó Benjamin en *Origen del drama barroco alemán*. Sobre los poetas barrocos, se lee allí, “la naturaleza se aparece a esos poetas como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia”³⁰⁴. A partir de esta cita, Adorno resalta la idea de ruina (puesta en relación con Luckás y la noción de segunda naturaleza) como el

³⁰² “[la memoria es] la única que detenta un potencial reparado. La memoria no se limita a criticar o compadecerse, sino que recupera cuanto ha sido sometido por la razón totalitaria. (...) Es la memoria la única que puede vencerlo [al olvido]. Es la memoria la que puede reconstruir lo que el totalitarismo destruye, rescatando el recuerdo de cada uno de los individuos que sufrieron su violencia”. Tafalla, M.: *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003. P. 195 y s.

³⁰³ *Ibíd.* P. 208.

³⁰⁴ Benjamin, W.: *P. Obras. Libro I. Volumen I*. Madrid: Abada editores, 2006. P. 398.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

modo en el que se presenta tal caducidad, y a la que únicamente se puede acceder por medio de una mirada melancólica hacia atrás; es decir, por un «correcto» empleo de la memoria.

“Ningún recuerdo de la trascendencia es ya posible mas que en virtud de la caducidad; la eternidad no parece tal, sino quebrada a través de lo más efímero. Donde la metafísica hegeliana transfigura la vida del Absoluto con la caducidad de todo lo finito, al mismo tiempo mira más allá del hechizo mítico que absorbe y refuerza” (GS 6, 353).

Llevando esta línea argumentativa hacia un aspecto musical, la memoria rebelaría ese régimen totalitario que, por ejemplo, ha ejercido la tonalidad, el lenguaje musical que hablaba la burguesía, como se indicó. Su totalitarismo proviene del rasgo de naturalidad con el que ha sido tomada. Una naturalidad que, además, propició que fuese colocada en el escalón más alto de una línea progresiva. Sin embargo, en realidad, la tonalidad no sería más que otro caso de dominio de la naturaleza bajo el yugo de la identidad. En definitiva, la tonalidad no sería sino otro ejemplo de hacer de lo otro lo mismo. Esta historia de dominio ha sido “el olvido de los orígenes naturales [de la música, y ha sido] (...) la causa de la desmesura en su crueldad contra lo natural”³⁰⁵. Una historia de dominio que estaba escribiendo un «nuevo» capítulo en vida del frankfurtiano gracias a los integrantes de la *musicología comparada* de corte berlinés, escuela empecinada en demarcar su objeto de estudio en lo que ella misma denominaba prácticas primitivas, tal y como se puede leer en las palabras de uno de sus más eminentes estudiosos, Curt Sachs: “La musicología comparada (...) [es] la rama primitiva y oriental de la historia de la música”³⁰⁶; es decir, una disciplina satélite que estudia una historia satélite del «gran Relato» occidental. Una historia que ha perdido su pluralidad, por haber olvidado.

Son muchos los escritos en los que puede rastrearse la relación entre la memoria y la experiencia artística en Adorno³⁰⁷. En todos estos escritos, se puede apreciar su idea general de que las vanguardias (tómese al Beethoven tardío como la vanguardia de ese momento que se estaba viviendo) únicamente pueden germinar en el abono de la tradición, pues tal y como él indica,

³⁰⁵ Tafalla, M.: *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Op. cit. P. 196.

³⁰⁶ Sachs, C.: *The rise of music in the ancient world east and west*. New York: W. W. Norton, 1943. P. 29.

³⁰⁷ Por ejemplo, en los ensayos “Sobre la tradición”, contenido en *Sin imagen directriz*; “Arnold Schönberg” en *Prismas* (ambos en el volumen *Crítica de la cultura y sociedad I*) y “Aquellos años veinte” en *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

“lo que carece absolutamente de tradición es ingenuo (...). Lo inhumano es olvidar, porque el sufrimiento acumulado se olvida; pues el rastro histórico en las cosas, palabras, colores y sonidos es siempre el sufrimiento pasado. Es por eso que la tradición hoy presenta una contradicción indisoluble” (GS 10.1, 315).

Sin embargo, Adorno también explica en estos artículos de una no canonización de la tradición. Así, a la vez que se la protege de la furia de la destrucción, también hay que despojarla de su autoridad, es por ello que (como ya se ha indicado en múltiples momentos de la tesis) no toda vuelta al pasado sea fidedigna para el filósofo, pues

“la tradición, que ha sido destruida y manipulada por el principio burgués, se transforma en veneno. Incluso los momentos genuinamente tradicionales y las obras de arte importantes del pasado se convierten, en el momento en que la consciencia los adora como reliquias, en componentes de una ideología que se deleita en el pasado para que nada cambie en el presente” (GS 10.1, 312 y s.).

De ahí que Beethoven, en su papel de ángel de la historia (es decir, como uno de esos modelos que desde el plano cultural muestra la pluralidad de la historia) se atuviese a escarbar entre las ruinas sepultadas bajo el huracán del progreso, trayendo a la luz esas convenciones pasadas, las cuales afloran de entre las grietas de sus obras despojadas de su antigua funcionalidad y por medio de su desnudez. Entonces, significando algo totalmente nuevo. Pues si nombras el pasado con excesiva fuerza, caes en el mismo problema del que se pretendía escapar: la comprensión del proceso histórico como la historia de un dominio. Un dominio que precisamente ahora estaría argumentado y fortalecido por un discurso basado en la tradición.

En cambio, mantener esa concepción plural motiva que haya que establecer perspectivas en las que el mundo revele sus grietas y precipicios, y en las que este se muestre tal y como alguna vez habrá de aparecer: monstruoso y desfigurado. La obra tardía de Beethoven es uno de estos ejemplos. Y ello es así gracias a que la tensión de lo irresoluble se convierte en su contenido fundamental. Su música tardía ya no está dispuesta a pactar con lo real, pero, a su vez, tampoco está preparada para dejar de soñar con un futuro. Mantiene en tensión y de manera no resolutive todos los momentos temporales: pasado, presente y futuro.

Es por esta característica no veladora de la realidad que el pensamiento crítico de Adorno (únicamente dispuesto a actuar desde la negatividad, la soledad y la marginación), se fijara en el estilo tardobeethoveniano. Es más, esta visión de Beethoven debió afectar profundamente el camino filosófico de Adorno, además de hacer que se marcara como tarea obligatoria y necesaria el darle voz a todos esos momentos que han quedado

413

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

413 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

413 / 451

sepultados y olvidados por la ideología del momento. Todo ello para evitar la simpleza de que lo presente, lo actual y lo vivo tuviera razón frente a la tradición por el simple hecho de ser presente. Para ello (y siguiendo la labor tardobeethoveniana en la que el compositor edificaba el futuro a raíz de lo pasado en una dialéctica que se antoja no coercitiva), Adorno se vería forzado a emplear el recurso de la memoria. Él siempre empleó tal requerimiento a la hora de hablar del futuro y de la utopía, tal y como se puede leer ya en un breve texto que escribió en 1933: "A cuatro manos, una vez más", que se halla contenido en su colección de ensayos musicales titulado *Impromptus*. En él convirtió el recuerdo de su madre y su tía tocando el piano a cuatro manos en la imagen de una comunidad ideal: la de dos personas que construyen algo común sin el sacrificio de su individualidad. En una casi invocación de la utopía que hizo Adorno.

"(...) el poder de construcción de la comunidad del sinfonismo, [que] en cualquier caso, al mismo tiempo, esta comunidad es siempre una de individuos. Que todas y cada una de las sinfonías se confirme en su totalidad, le demuestra que puede asumir la sinfonía de su familia y su hogar sin renunciar a su obligación, tal como colgó las fotos de sus clásicos. Pero la ejecución a cuatro manos era mejor que *la isla de los muertos* sobre el aparador; todavía tenía que adquirir la sinfonía para poseerla: tocarla. Y no la tocó del todo de un modo privado; no se le permitió (...) modificar el ritmo y la dinámica de sus impulsos instintivos, sino que tenía que ajustarse al texto y las instrucciones de la obra si no quería «salir», perder su conexión con su compañero. Aún más, las obras en sí parecían disfrutar algo del misterio de la ejecución a cuatro manos" (GS 17, 304).

En estos términos, esa utopía no nombrada pero sí invocada sería una no identidad del sujeto que no sería sacrificada. En ella, el sujeto poseería la habilidad de ser uno mismo en otro.

Como se ve en este ejemplo ofrecido, sus recuerdos de infancia y otras imágenes típicamente infantiles siempre estuvieron vinculadas, para él, a lo no sido. Asimismo, de entre todas esas imágenes y recuerdos de infancia, fue sumamente importante su temprana relación con el mundo musical ["Cuando era niño, conocí la música que estamos acostumbrados a llamar música clásica" (GS 17, 303)]. Es más (y ya completamente insertos en la temática de la investigación), dentro de la música, su relación con la figura de Beethoven tomó un cariz primordial, tal y como se dicta al comienzo de la monografía que proyectó dedicarle: "Reconstruir tal y como yo escuché a Beethoven de niño" (NaS, I, 1, 21). Sentencia que desde el comienzo de la presente investigación ha sido presentada como una de sus claves de lectura de esta hermética obra de Adorno.

414

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

414 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

414 / 451

Esa reconstrucción desde la niñez conlleva, a partes iguales, intuición e ingenuidad.

La ingenuidad de la juventud se presenta en su monografía en forma de una serie de curiosas anécdotas, como la de las imágenes que le evocaban ciertos títulos sugerentes como «*Hammerklavier*» (*Op. 106*) -a la que se “imaginaba como una pieza especialmente fácil pensando en los martillitos de los pianos de juguete. Pensaba que se había escrito para ese instrumento” (NaS, I, 1, 22)- y «*Waldstein*» (*Op. 53*) -sobre la que “pensaba (...) que representaba igualmente a la palabra Waldstein, que al principio me hizo pensar en la caballeresca entrada de un oscuro bosque” (NaS, I, 1, 22)-.

Pero además de esa ingenuidad, el filósofo captó la entrada en juego de una poderosa intuición. Observó que esa música aguardaba un enigma, ¿pero qué enigma? Tal vez esa sea la cuestión. Probablemente, un punto clave en esta problemática acerca de la niñez sea esa visión de cercanía hacia tales enigmas en aquellos momentos de su infancia en los que se acercaba al «objeto de estudio» como si se tratara de un juego; es decir, con unas reglas no coercitivas. Tal naturaleza de las reglas conllevaría que no entendiera al objeto como una posesión a la que hacer propiamente suya. Está claro que Adorno vio, o por lo menos intuyó, algo al respecto, pues él mismo se cuestionó sobre tal tema: “¿No estaría aquí [en esas imágenes infantiles] más cerca de la verdad que cuando más tarde tocaba la pieza de memoria?” (NaS, I, 1, 22), enfatizando esa acción de posesión que significa tocar una pieza de memoria, con todo el trabajo que ello conlleva y la aparente limitación, por tanto, de la ingenuidad y la intuición.

Esta dualidad que halla el oído de un infante frente a la escucha de Beethoven es paralela a aquella otra que el filósofo hace corresponder a los niños que se enfrentan a la compleja y multidimensional música de Mahler. Para él, estos no pueden llegar a entenderla, pero es precisamente debido a ese error que cometen que pueden comprenderla mejor que los adultos (*Cfr.* GS 13, 205 y s.).

Una primera convicción a tener en cuenta sobre este aspecto es acerca del empleo de la memoria. Esta facultad no podía ser utilizada de cualquier forma. Para Adorno, esta tarea de *ἀνάμνησις* no podía ejecutarse ni llevarse a cabo desde el extremo de lo docto; es decir, desde una mera realización de citas del pasado. Es más, en sus escritos musicales se pueden encontrar varios ejemplos de un erróneo acercamiento y reconstrucción del

415

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

415 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

415 / 451

pasado. El más reiterativo de todos ellos es la praxis musical de Stravinski durante su fase neoclásica, en cuya música, siempre según el frankfurtiano,

“(…) elementos que tienen su sentido en funciones precisas del contexto musical (...) [son arrancados] de estas funciones, los automatiza, deja que se congelen. (...) con sus consonancias deformadas (...) ofenden más profundamente (...). La obediencia ciega que la música autoritaria anticipa corresponde a la ceguera del propio principio autoritario. La frase que se le atribuye a Hitler de que solo se podría morir por una idea que no se comprende se colocaría como inscripción sobre la puerta del templo neoclásico” (GS 12, 189).

Aunque más central para la presente investigación es el ejemplo que encontró en el Beethoven de la *Missa solemnis*, otro ejemplo de esa «mala» praxis a la hora de relacionarse con la tradición. Según el filósofo, este parecía estar pensando en la restauración de alguna Edad de Oro, acción que según Adorno no hay que realizar, pues con ella se acabaría limitando y empobreciendo ese acto de mirar atrás, ese recuerdo de lo que no fue³⁰⁸.

Esta vuelta al pasado por la que abogan Adorno y el Beethoven propiamente tardío ha de ser lograda fijando ciertos modos de actuación que van más allá de la mera cita. Para ello, primero, esta ha de mostrar su faz crítica con el futuro. Así, lo crucial no es que se añore lo que haya tenido lugar en el pasado, sino la concepción de que el pasado se viene impidiendo y que ese impedimento queda sedimentado como recuerdo de algo que no fue. “No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado” (GS 3, 15). Esto, a su vez, se traduce finalmente en melancolía y se dirige con dolor al pasado en la medida en que allí siempre se encuentra algo que en su momento resultó ser imposible, pero que la imaginación disfruta en evocar como si hubiera sido posible.

Lo que Adorno logró ver en ese repertorio tardío de Beethoven (al contrario de lo que se le había aparecido en el intermedio) fue la sensación de que el compositor se había detenido ante toda esa apariencia de dinamismo y empuje hacia adelante que representaba su etapa anterior para echar la vista atrás, pero no con la finalidad de quedarse atónito sintiendo el vendaval del progreso en su cara, sino para escarbar entre las ruinas y volver a traer a la luz ciertos lenguajes ya olvidados, pero no sin desarrollarlos en una violenta dialéctica que le llevara más allá de una mera polarización entre extremos.

Para Adorno, el último Beethoven, con su mirada atrás, conduce ciertamente a una percepción distinta del acontecer histórico. Como el ángel de la historia no miró hacia

³⁰⁸ Véase lo explicado en el punto 4.d. Estilo tardío sin estilo tardío de Beethoven del capítulo II.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

delante en la dirección hacia la que empuja el flujo imparable del tiempo (ese fue el intermedio), sino que de espaldas al futuro quiso, en vano, detener ese flujo para intentar emular o, cuanto menos, rectificar la cadena de catástrofes de la que son testigos sus ojos.

Por medio de tal acción, el Beethoven tardío participa de una mirada micrológica que le permite separar trozos del mundo y vivencias que empiezan a desaparecer bajo el polvo que deja tras de sí el discurrir de la historia. "A través de ella [de la exigüidad] Beethoven se opone al nominalismo del progreso" (NaS, I, 1, 238). Fue consciente de que solo una cercanía extraordinaria a esos fragmentos congelaría el movimiento en que se encuentran inmersos y ofrecería una perspectiva inesperada. Es por ello que en su estilo tardío no buscara obtener desde lo más reciente las fuerzas revolucionarias ni la apertura de nuevas posibilidades de experiencia, sino que pretendiera hacerlo desde los desechos culturales, desde lo que ha envejecido; en definitiva, desde la «magia» de las cosas que han sido expulsadas del universo de la producción y del consumo. Todo ello, para hallar lo atractivo de los productos desechados. Esto explica por qué Beethoven durante su estilo tardío fijó su vista en autores considerados caducos por aquel entonces (como J. S. Bach, de quien recuperó la fuga y lo estrictamente contrapuntístico), dándole una nueva visión a esas formas que cultivaron y que en la época de Beethoven se creían obsoletas y se habían olvidado. Con este ímpetu por corregir ese olvido de las víctimas que se ha dado en el estudio de la historia, tanto el último Beethoven como Adorno, reactivaron la memoria, pues "toda cosificación es un olvido" (GS 3, 263). Respectivamente, ellos realizaron una música y una filosofía de la memoria y del recuerdo de las esperanzas truncadas.

Así, al igual que Benjamin instaba a los historiadores materialistas a que dirigieran su mirada a los desechos de la historia y a que se desmarcaran críticamente de la filosofía idealista de la historia (la cual dedica su atención a los protagonistas de la misma, a los que marchan con el espíritu de la época en la cresta de la ola histórica), el Beethoven tardío impregnó a su obra con ese empuje crítico que dirigió precisamente al referente idealista de la música: la obra de su anterior factura, el estilo heroico-patético. Tal posicionamiento crítico generaría una música (y una filosofía) según la cual lo que queda por debajo de la cresta no es una magnitud despreciable. Al contrario, tanto para el historiador materialista como para el Beethoven tardío, nada puede informar mejor sobre el proceso histórico que los desechos que este genera. Aquello que no queda subsumido y superado en la tendencia dominante es lo que, verdaderamente, muestra lo que es esta, lo que es en realidad y no en apariencia. Como *el Angelus novus*, el Beethoven tardío no

417

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

417 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

417 / 451

mira hacia el futuro para escudriñar signos que confirmen la visión global, sino que dirige su vista hacia el montón de ruinas que se van acumulando a espaldas de la historia, hacia las que señala atónito.

Que se disponga «únicamente» a señalar quiere dar a entender que la tarea tardobeethoveniana en este aspecto no es la interpretación de esas técnicas pasadas bajo el filtro de la subjetividad. Pues tal acción de filtrado subjetivo solo conseguiría la integración de lo interpretado dentro del sistema de significación dominante. Pero, al contrario, su acción fue como la de un traperero que guarda los fragmentos desechados, convirtiéndose así el Beethoven tardío en heraldo de una revolución todavía pendiente. Aquella que por fin haría justicia a las víctimas. Los ojos del ángel de la historia, al igual que los de un Beethoven ya cansado por la edad, no perciben una cadena de datos, sino “una catástrofe única, que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies”³⁰⁹. Para esa mirada, el continuo temporal, el que todo siga su curso, es la catástrofe. “Las auténticas obras de arte (...) rechazan las promesas formuladas demasiado fácilmente; rehúsan el alivio que supone el final feliz. Deben rechazarlo”³¹⁰

3. Pasado, presente y futuro

“Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo.
Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad;
toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello”.
Adorno, Th. W. (GS 12, 126)

La secuencia argumentativa que se ha realizado sobre *Beethoven. Filosofía de la música* ha conducido hasta una dialéctica entre lo pasado y lo futuro, y con ello hasta la potencia de la promesa rota y del dolor de la pérdida como fuerza motriz. En definitiva, hasta un camino desmarcado de la línea recta del progreso.

Todos estos puntos señalan hacia la idea de que esa fijación por el pasado vista en el punto anterior no era realizada con el objetivo de buscar en él la fuente y el origen de un presente constituido y vigente (aquello del pasado que se afirma victoriosamente en el presente y le sirve de legitimación), sino para romper el continuo de injusticia generado

³⁰⁹ Benjamin, W.: *Discursos interrumpidos I*. Op. Cit. P. 183.

³¹⁰ Marcuse, H.: *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 92.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

y que, a su vez, suscita sus propias víctimas. Todos estos puntos representan la lucha contra la noción de un progreso ilusorio, y contra la ciega confianza en una humanidad que se impondrá con el tiempo. Es decir, que esa fijación por el pasado surge con una intención crítica, que pretende romper el continuo para así abrir la posibilidad de un presente alternativo. Esta denuncia que lleva a cabo Adorno a través de su análisis del Beethoven tardío no se limita a reconocer el mal; pues este arte auténtico tardobeethoveniano es también una promesa de liberación. Esto es así gracias a que la caducidad percibida es el mejor antídoto para comprobar que lo que es, ciertamente, no ha sido siempre, y que entonces puede y debe ser de otra manera. Ninguna víctima debería quedar legitimada como precio anónimo de un presente o futuro supuestamente mejores. Para él, según la imagen concebida por Adorno, solo reconociendo los derechos pendientes de las víctimas es posible escapar a la lógica de dominio. Es más, precisamente este factor de fijación en técnicas pasadas y víctimas del olvido presente es lo que hace que las obras maestras de la década final de Beethoven sean tardías y estén más allá de su propio tiempo. Es lo que produce la aporía de que, por un lado, estén por delante de su época, en términos de que son una novedad audaz y asombrosa, y, por el otro, sean anteriores a ella porque describen un retorno a reinos olvidados o dejados atrás por el implacable avance de la historia.

De este modo, durante la madurez estética de Beethoven se dio una extraña y esquiva relación entre lo pasado, lo presente y lo futuro. Por un lado, que exista en ella un elemento arcaico no significa que el pasado esté *evocado* por medio de técnicas de contrapunto, modos eclesiásticos, etc., sino que está *presente* en un sentido particular. En él, los elementos actuales y pasados están unidos dialécticamente de forma negativamente complementaria, en tanto que lo nuevo sería el intento de dar respuestas a las preguntas que no se dieron en el pasado. Así, el pasado y el presente serían complementarios. Tal relación dialéctica daría como resultado que el dibujo no constelativo de la relación entre pasado, presente y futuro se volviese un factor sin importancia para el estudio, pues realizar un análisis en esos términos seguiría incurriendo en el proceso de una razón instrumental que haría de lo no idéntico lo igual. Es por este factor dialéctico que no habría mayor error a la hora de analizar esta obra tardía de Beethoven que extraer lo que es arcaico y moderno de sus últimos cuartetos y sonatas, y ponerlos en mutua oposición. La llamada vieja y nueva conciencia están inexorablemente absortas juntas como aspectos del mismo avance estilístico. Esto es justamente lo que constituye la agudeza del análisis histórico del Beethoven tardío, y lo que le permitió descubrir en los estilos barrocos y

419

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

419 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

clásicos inverosímiles fuentes de la energía revolucionaria. Ese uso del pasado por parte del Beethoven tardío para renovar el presente lo definen como un radical reaccionario y, así, una típica criatura de la revolución postrevolucionaria; en definitiva, hace de él una criatura excepcional. En él, el pasado no está encerrado como en un museo, como si se tratara de un objeto de nostalgia histórica, aparentando lo que en realidad no es.

Tal elección sitúa a su obra tardía dentro de un radical proyecto de composición muy distinto del *telos* del desarrollo que había buscado durante su periodo intermedio por medio de dejarse impregnar por el impulso hacia adelante que marca la idea de progreso. En un sentido, el estilo tardío de Beethoven está escrito después del futuro, corrigiendo el futuro utópico imaginado en el periodo heroico, ese mismo que la «*Oda de la alegría*» manifiesta a viva voz en el último movimiento de la Sinfonía nº9, y al que solamente podrían llegar unos elegidos, sepultando al resto de vidas bajo los logros de esos privilegiados. El Beethoven tardío estaría más allá de la conceptualización de la imagen positiva. Como Adorno, este practicaría un pensamiento entendido como ejercicio de lo negativo, presentándose de la misma manera que una operación paradójica; es decir, de forma ambigua, frágil, problemática y arriesgada que movilizaría esa polarización entre lo pasado y lo futuro.

Esta concepción impondría una forma de obrar en la que se debería volver a leer la historia de la modernidad a contrapelo, para así sacar a la luz lo subcutáneo y seguir trabajando sobre sus aporías, que fueron presentadas por parte de Adorno como figuras enigmáticas, y que tendrían que ser desplegadas con ayuda del método constelativo hasta alcanzar su extremo aporético, el cual haría visible y posible de recordar lo que no está a la vista: el sufrimiento pasado y la posibilidad de lo otro frente al *status quo* existente.

Todas estas posturas y maneras de trabajar convirtieron al Beethoven tardío en una figura referencial para Adorno respecto a su manera de afrontar el pasado. Una figura cuya obra ha sido analizada aquí a partir del método constelativo enunciado por Adorno, el cual ha dado como fruto un árbol de múltiples ramas que han surgido de un tronco común: el aspecto crítico de su obra tardía. Una crítica que ahora se ve (gracias a este viraje que se acaba de realizar) que está enfocada hacia el proyecto de salvar a la modernidad del callejón sin salida que representa la creciente amnesia que anida en el pensamiento identificador/instrumental y en la administración del arte por parte de la industria cultural. Adorno vio en el olvido que se articulaba en la esfera de la cultura moderna un índice evidente de su época, y en la anamnesis la única respuesta posible a la

420

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

420 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

420 / 451

crisis de la misma. Es por ello que un autor como el Beethoven tardío, con su mirada puesta en las ruinas del pasado para llevar a cabo una crítica del presente y, por lo tanto, para escribir música destinada a un futuro (un mirar atrás para ver hacia adelante), debió de dejar una profunda huella en la psique de Adorno, un pensador que centró su actividad filosófica en la idea de una sociedad libre de cualquier forma de dominio, violencia y resentimiento, además de ser uno de los pensadores que forjaron lo que se ha llegado a denominar razón anamnética³¹¹.

La forma en que el Beethoven tardío llevó a cabo todo este proceso dialéctico entre el pasado, el presente y el futuro consistió en la contraposición, en una misma pieza, de distintas técnicas propias de momentos diferentes. Así, el «dogmático» y «estricto» idioma barroco que el Beethoven tardío retomó del pasado, y que se vislumbra en su uso del contrapunto, del *cantus firmus*, de las variaciones..., es presentado de forma antitética respecto a ese otro carácter propio de su época y de la sección de Desarrollo de una forma sonata clásica, la cual aparenta ser libre. Adorno usó tal antítesis y polarización detectada en el seno de la obra tardía beethoveniana para desvelar la contingencia del Clasicismo musical dentro del relieve histórico, e indicar que, lejos de ser «natural» e «inevitable», este había desplazado y reprimido activamente al estilo previo, el cual había sucumbido ante el ritmo marcial de un carácter cada vez más patético y heroico. Así, cada uno de los estilos artísticos no sería una consecuencia lógica y racional de lo anterior, sobre el que se imponía aparentemente por «selección natural» a través de recorrer la línea histórica recta y continua del progreso.

Lejos de tal proceder, Adorno observó cómo lo «reprimido histórico» retornaba en esa vuelta que el compositor realizaba hacia el pasado y hacia las técnicas pertenecientes a momentos pretéritos. Ese giro del último Beethoven con destino al lenguaje del pasado quedó explícito, por ejemplo, en las extraordinarias series de sus movimientos fugados y variaciones que incluyó en sus sonatas y cuartetos tardíos. Asimismo, todas esas expresiones y técnicas de tiempos diferentes (tanto pasados como presentes y futuros) no eran presentadas en la obra tardobeethoveniana desde el prisma orgánico de la síntesis afirmativa, sino desde el de una tensión heterogénea e insalvable que los muestra contrarrestándose unos a otros. De este modo, el Beethoven tardío, visto

³¹¹ Cfr. Tafalla, M.: *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Op. Cit. P. 202 y ss.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

a través de las lentes del modelo adorniano, sugiere que persista el viejo paradigma, que aún seguiría en juego y no siendo superado a través de la síntesis con lo nuevo.

Tal tensión heterogénea dentro de una obra tardobeethoveniana, conecta con lo defendido en el capítulo anterior, con esa apuesta por descubrir el acontecer total en el análisis de los más pequeños elementos y en sus constelaciones. En esta descripción, esa fragmentariedad de su obra no sería vista ya como un factor peyorativo, sino como el garante de una filosofía crítica desde la música, una en la que el recuerdo, en cuanto memoria de un futuro ya pretérito (pero no acontecido por haberle sido sustraído a las víctimas), no establece un continuo histórico, sino más bien hace valer el carácter no cerrado ni finiquitado del sufrimiento pasado y las esperanzas pendientes de las víctimas de la historia. Solo desde ese futuro ya pretérito, es posible pensar que el futuro actual tenga una oportunidad de ser algo más que la consumación de la catástrofe y de la historia de una dominación. Pues solo desde el recuerdo de las esperanzas hechas añicos es posible reconocer las verdaderas dimensiones de la amenaza, y poner coto al autoengaño optimista sobre la catástrofe que se aproxima. Bajo las ruinas del pasado y las cenizas del recuerdo casi extinguido, el tiempo de la espera y del deseo ha buscado refugio frente al destino: ahí es donde se conserva el rescoldo de un futuro olvidado.

El Beethoven tardío, como el ángel de la historia o un profeta vuelto hacia el pasado, quiere abrir los ojos de la humanidad para que esta (impulsada por la nueva perspectiva en el instante en que las catástrofes del pasado se presentan súbitamente a su mirada en constelaciones con las del presente) pase a actuar contra la marca de la historia que perpetúa el horror. En ello radica el que su obra represente una crítica hacia el progreso. Justamente, en la reclamación del pasado, en esa recuperación de la polifonía de Bach (entre otros) que, a su vez, tiene en sí la semilla del futuro, del atonalismo. El último Beethoven en ese empuje hacia el futuro no se olvida del pasado, despliega las posibilidades futuras teniendo en cuenta las ruinas por las que ha caminado. Volver la mirada hacia las catástrofes pasadas, hacia las posibilidades frustradas de la humanidad es, según Benjamin y el Beethoven tardío, lo que paradójicamente abre los ojos hacia la realidad presente y libera la ceguera que impone la marcha histórica a los que quieren ir a su paso.

En este sentido, el Beethoven tardío pudo haberle mostrado a Adorno que los fragmentos y las ruinas poseen un carácter clave para el conocimiento histórico. Esto lo vería Adorno en la forma en que el compositor interactuó con el canon de la música académica. Él lo siguió a la vez que no lo dejaba intocado. Él cambió constantemente el

422

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

422 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

422 / 451

contenido y el estilo con que rellenaba dicha forma, sin ofrecer una solución definitivamente afirmativa. En ello consistió su forma de relacionar lo presente con lo pasado: en la profundización de lo que antes estaba, pero sin la pretensión de resolver esa búsqueda entre las ruinas del presente, a las cuales dejaba ser y mostraba por medio de convencionalismos desnudos que irrumpían en la forma de la pieza.

Ambos se plantaron ante tal problemática. Por ejemplo, resolver esta aporía beethoveniana de la relación entre el pasado y el futuro fue el mismo desafío que sintió Adorno a la hora de enfrentarse con el pensamiento hegeliano. Del mismo modo que Beethoven necesitó tener presentes las direcciones subterráneas que se agitaban en el fondo de la música académica del primer cuarto del siglo XIX, Adorno sintió el deseo de una recapitulación de la dialéctica hegeliana. Sin ese retorno, se hacía imposible la necesidad de establecer un enfoque global del rumbo que iban tomando las sociedades postindustriales. Esta vuelta de ambos implicaba la depuración y desbrozo de, por el lado de Beethoven, técnicas barrocas y, por el de Adorno, los conceptos hegelianos, además de los marxistas y freudianos.

Adorno trató expresamente este tema en *Tres estudios sobre Hegel*, donde se cuestionó acerca de la vigencia conceptual de la filosofía de Hegel, lo que dio como resultado una inquietante problemática. Comprobó que los conceptos de trabajo, dominación, sistema y dialéctica poseían un vigor y una actualidad incuestionable. Curiosa y «casualmente» estos fueron exactamente los mismos conceptos que trabajó en su monografía de Beethoven, pero en lugar de estar nombrados de esa manera, se encontraban, respectivamente, bajo la piel de los siguientes términos musicales: trabajo temático, tonalidad, forma sonata y desarrollo. Además, no solamente «coincidirían» ambos planteamientos en los conceptos manejados, sino que también en los dos el tema de la dialéctica pasaría a ser el punto de reflexión desde el que reconstruir ambas posturas: la reflexión del filósofo idealista y la del compositor clásico y, obviamente, la del propio Adorno. De este modo, guiado por el proceder beethoveniano, a Adorno se le hizo necesaria una incursión en los orígenes del planteamiento hegeliano.

La polarización del estilo tardío de Beethoven entre forma clásica y polifonía arcaica, en la que sintetiza forma y contrapunto dentro de un modelo antisistémico, se pudo haber convertido en prototípica para Adorno: un modelo desde donde fundamentar su propio sistema asistemático erigido también a través de una división de extremos en la que cada uno de ellos no podría entenderse sin tener en consideración al otro. En este

423

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

423 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

423 / 451

momento de una dialéctica entre el pasado y el futuro, entre lo arcaico y lo experimental, volvería a sucederse una dialéctica negativa. En este proceso de reconstrucción a partir del pasado, de recuperación de prácticas desechadas por el modo dominante de la época que llevó a cabo el último Beethoven, Adorno vio temporalizado su proyecto filosófico de la recuperación de lo particular: el cambio de dirección desde el conceptualismo hacia la no-identidad; es decir, el eje de su dialéctica negativa. Dentro de tal procedimiento, Adorno vería a la «objetividad» del material barroco como el análogo histórico del dato sensorial que es subsumido por el Concepto y que es necesario rescatar para llevar a cabo un procedimiento responsable y crítico.

Es por ello que la obra tardobeethoveniana cumpla con esa máxima adorniana que afirma que la grandeza de las obras de arte radica únicamente en su capacidad para hacer que fueran escuchadas aquellas cosas que la ideología oculta, mostrando así un arte como expresión de lo reprimido, y como contenedor en potencia de un cuestionamiento permanente del poder organizado, al mismo tiempo que origen de la esperanza de una liberación que existió. Debido a ello, dicha operación requeriría del ejercicio de una continua tensión, la ardua acción de una especie de acrobacia del espíritu que supiera aguijonearse continuamente para así reactivar el impulso hacia lo ausente. Y sería precisamente ahí donde, para Adorno, entraría en juego la utopía, pero esta vez no con una función constitutiva (tal y como había surgido en aquellos finales redondos del Beethoven intermedio), sino con una función regulativa; es decir, como una negación a someterse al poder de las ideas dominantes a las que continuamente pretende comprender.

Los dos resaltaron la negatividad como la categoría que de manera más evidente permitiría configurar en torno a sí, una filosofía y una música que se negara a ser sistemática y afirmativa. Por ello, para Adorno, la idea de la verdadera universalidad sería la utopía. En *Teoría Estética* enfatizó, una vez más, el error de la estética tradicional por exaltar la relación del todo y las partes a lo enteramente completo, a la totalidad, y elevar el triunfo de la armonía sobre lo heterogéneo como un estandarte de la positividad ilusoria, en una pretensión de atemporalidad que no es más que una abstracción mental, una ilusión de la razón para someter el tiempo a la identidad. Por ello, la filosofía no debería asumir que existe algo inmutable que pudiera ser su objeto. Para él, la verdad tan solo puede obtenerse en el conocimiento de lo temporal, de lo efímero que no cesa de transformarse. Una falsa utopía sería la que se proyecta con un programa cerrado, y sería falsa porque precisamente esos programas son los que la traicionan, pues deforman lo real para que termine coincidiendo con lo posible. La utopía sería aquello de lo que la realidad

424

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

424 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

424 / 451

carece, aquello a lo que la humanidad aspira. Es por ello que la filosofía debería transmutarse en dinámica y el porqué de que todo pensamiento de Adorno pueda ordenarse alrededor de sus negaciones, como si se tratara de una constelación abierta de momentos, dialéctica y crítica, fragmentaria y aforística, tal y como se ha realizado en el estudio de la imagen del Beethoven tardío que proyectó el filósofo, la cual se ha generado alrededor de su capacidad crítica, que acaba centrándose en una desmitificación de todo falso optimismo, desde donde, y a partir de la desolación gestada por la fragmentación y la desnudez de los adornos, reafirmó la fe en la capacidad del hombre para afrontar la posibilidad de una auténtica libertad.

4. Naturaleza adorniana de la utopía beethoveniana

“La música es el tipo de arte que está más cerca de las lágrimas y la memoria” Oscar Wilde.

El tiempo que pasó Adorno trabajando en esa monografía mil veces anunciada en cartas y mil veces postergada en la vida real son sintomáticas de que el filósofo contemplaba un complejo enigma en la figura de Beethoven. En esas fragmentarias notas en las que quedó su proyecto, la imagen que se da del estilo tardío de Beethoven es la de un exacerbado aspecto crítico que hace de contrapunto a su anterior etapa afirmativa. En este ya no existe sitio para la hegemonía de ningún polo sobre el otro, ni hay lugar para que lo sistemático, lo arquitectónico y la forma primen frente a lo dinámico, sino únicamente para la negatividad y, a partir de ahí, para una utopía entendida negativamente. Es decir, una utopía captada adornianamente, pues en ella reside lo único que puede llegar a revelar la mentira del todo, tal y como se lee en las palabras finales del segundo de esos tres estudios que Adorno le dedicó a la figura de Hegel. “El destello que revela el todo como lo no-verdadero en todos sus momentos no es otro que la utopía, la de la verdad total que aún no se ha realizado” (GS 5, 325)

Es por esta razón y empeño que una concepción de la utopía en el último Beethoven ya no pueda ser afirmativa, fruto del espíritu burgués tal y como surgió, notablemente, en las Reexposiciones de sus formas sonatas pertenecientes a su estilo intermedio. Beethoven ya no representaría más lo afirmativo, sino lo negativo y, con ello, lo eternamente utópico que tan solo podría pensarse negativamente, ya que cualquier imagen la traicionaría. Las radicales obras tardías de Beethoven constituyen un claro y

425

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

425 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

425 / 451

cercano ejemplo de esa negatividad buscada por el frankfurtiano. En ellas, la felicidad (que carece de la apariencia) solo emergería negada mediante su tendencia a la propia desintegración de la apariencia sensible que englobaría también a esa tendencia anteriormente estudiada: la forma «abierta». De este modo, las expectativas utópicas serían un mero y tenue horizonte.

Esto repercutió en el propio pensamiento del frankfurtiano, tal y como indica Juárez,

“las posibilidades de una praxis emancipadora auténtica ya no pasarían por la praxis de los sujetos adaptados y explotados. Esas posibilidades solo podrían ser evocadas por el gesto de un arte que, hundiéndose en la máxima negatividad, tomase distancia del ciego dominio y de las máscaras de la felicidad que ayudan a perpetuarlo. En tal sentido, el arte radical no se regocijaba con aquella negatividad a la que se veía arrastrado, sino que, al volverse contra la apariencia, él quería quebrar, aunque sin poder evitarla, la continuidad en lo existente de la negatividad total”³¹².

Sin embargo, esta concepción que nace en Adorno acerca de una negatividad total, no es fruto únicamente de la influencia musical tardobeethoveniana. Sería más fiel a la realidad el contemplar esa visión de la utopía por parte del Beethoven tardío como un complemento a esa otra convicción fruto de la herencia judía de la prohibición de la imaginaria.

Con ese flujo desde la herencia judaica de una ausencia de imaginaria y desde la influencia tardobeethoveniana de un impulso hacia la negatividad absoluta, Adorno se autoprescribió un pensamiento que perpetuara el carácter negativo y se negara a cumplir la promesa de felicidad. Tal negación de la felicidad sería la forma en la que, realmente, el arte podría lograr mantenerse fiel a la felicidad misma. Pues tal como indica en *Teoría Estética*, “Sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía” (GS 7, 55). Así, en Adorno y a través de estas dos fuertes influencias en su vida (la música tardobeethoveniana y la herencia judaica), la salvación estética quedó ligada a la promesa de una felicidad no aparente, a la promesa de una indecible felicidad sin imágenes.

Sin embargo, la aceptación de la afirmación frente a la utopía negativa siempre es un peligro latente. La utopía, lo posible realizable (en la medida en que es necesario creer en ella) y al mismo tiempo irrealizable (pues la utopía realizada se niega a sí misma), se

³¹² Juárez, E. A.: “El vanguardismo de lo tardío según Th. W. Adorno”. *Revista de humanidades* (Santiago) nº29, 2014. P. 93.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

ve constantemente amenazada por la regresión y el conformismo. Es por ello que la figura de Beethoven fuese tan sumamente importante y modélica, pues incluso él durante su época crítica y tardía llegó a sucumbir ante esa tentación de lo afirmativo del espíritu burgués y gestó el momento en el que más fuertemente enunció esa comunión transcendental entre «iguales». El “Abrazaos millones” en el que Adorno ve como parte del mismo sueño y de la misma barbarie que dio lugar a Auschwitz. “Hitler y la *Novena sinfonía*: abrazaos millones” (NaS, I, 1, 120).

Mantenerse fiel al precepto negativo fue la única manera, según Adorno, de seguir manteniendo la esperanza en la reconciliación y de conservar el valor para la trascendencia sin traicionarla. Su negativa a invocar lo finito como infinito, la mentira como verdad, lo falso como Dios, no tiene la consecuencia de cancelar el movimiento hacia lo trascendente, ni de permitir ir más allá de lo existente, sino todo lo contrario, pues más bien lo impulsa incesantemente. Según Adorno, el motivo temático de la salvación. Como en la religión judía, él ligó la esperanza de modo exclusivo a la prohibición de invocar como dios a lo falso, como infinito a lo finito, como verdad a la mentira. La dialéctica negativa no hace sino acoger en su seno y movilizar productivamente tanto los sufrimientos como las fantasías y anhelos de lo otro, porque su meta (a diferencia de la dialéctica idealista) no es la identidad absoluta entre identidad y no-identidad, sino la liberación de lo no-idéntico. Solo la dialéctica negativa inauguraría verdaderamente la multiplicidad de lo diferente, que representa la idea de la reconciliación. Esto es así porque la dialéctica negativa no elimina ni subsume lo singular, los momentos singulares ni los detalles.

Precisamente, en este eterno «hoy no» que representa su utopía radica la mayor riqueza de la negatividad adorniana. Para él, la utopía no debe convertirse nunca en una propuesta afirmativa, en la imagen de una sociedad perfecta, pues el pretendido contenido utópico, una vez traducido en imágenes afirmativas, caería bajo el poder del principio de identidad y dejaría de ser una figura crítica para convertirse en una imagen cosificada que atrapa la mirada en un ídolo al que adorar; en definitiva, para convertirse en veneno. Una utopía afirmativa se atrofiaría en una figura dogmática y autoritaria de la cual desaparecerían, a la vez, la esperanza y la crítica.

“Lo que se siente como utopía es algo negativo frente lo existente, y es obediente a lo existente. Una de las principales antinomias actuales es que el arte debe y quiere ser utopía, (...) pero que para no traicionar a la utopía, este no debe ser utopía en apariencia y consuelo. Si la utopía del arte se cumpliera, ese sería el fin de los tiempos del arte. Hegel fue el primero

427

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

427 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

427 / 451

en darse cuenta de que está implícito en su concepto. Que su profecía no se haya cumplido tiene su razón paradójica en su optimismo de la historia. Traicionó la utopía construyendo lo existente como si fuera la idea absoluta. Contra la doctrina de Hegel de que el espíritu del mundo está más allá de la forma del arte, se afirma su otra doctrina que asigna al arte en la existencia contradictoria que persevera contra toda filosofía afirmativa. (...) El arte, como la teoría, no puede concretar la utopía; ni siquiera negativamente. Lo nuevo del criptograma es la imagen de la caída; solo a través de su negatividad absoluta el arte expresa lo indecible, la utopía" (GS 7, 55).

Justamente, en el carácter utópico de Beethoven es en lo que consistió ese enigma que Adorno no se dispuso a cerrar ni a desentrañar afirmativamente.

Esa negatividad del último Beethoven es lo que lo relaciona con la utopía entendida adornianamente y, también, con el orden existente captado como lo falso, y, por tanto, con aquello que cabe criticar. Es por ello que, según él, esta obra tardía, como todo arte auténtico, posea un doble carácter. Por un lado, es un hecho social, y por el otro utópico. Lo que se quiere indicar con esta afirmación dual, es que Adorno no pudo concebir lo utópico en el último Beethoven como algo separado del orden falso, como algo parecido a un punto de vista absoluto, opuesto. La utopía es la negación de lo existente y, por tanto, a la vez depende de ello. Así que este sigue actuando desde una polarización de extremos y desde una actuación que lleva a cabo en la lejanía, tal y como sucedió ya con lo subjetivo. Es por ello que en todo momento se haya presentado al último Beethoven como contrapuesto al intermedio, al positivo y, consecuentemente, cómplice con la falsa realidad. Esta contraposición entre ambos formaría una constelación que no debería ser quebrantada. Y de hecho probablemente ahí esté la causa de la existencia de ese «estilo tardío sin estilo tardío», que su enigma recaiga en la prohibición de ponerle imagen a la utopía, de afirmarla, de afirmar positivamente la obra del tercer Beethoven.

Esta concepción del tercer Beethoven que realizó Adorno está estrechamente relacionada con su convicción de que todo arte verdadero contenía un momento utópico que señalaba una futura transformación social y política que, a su vez, apunta hacia la necesidad de aprender a *leerla* e interrogarse acerca de las relaciones que vinculan su estructura y su coherencia interna con la ideología y el poder sojuzgador.

Así, el último Beethoven, entendido como utopía, sería una rebeldía abierta en contra de todo lo «indispensable» del tiempo presente. Por su carácter utópico, es portador de un corazón en el que late el impulso transformador hacia un mañana que podría amanecer con los vivos colores de lo deseado. Por ello, en sus escritos, Adorno lo presentó

428

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

428 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

428 / 451

de la misma forma con la que hablaba de la utopía: como imaginación de lo ausente que desafia en su negatividad toda certeza sobre la verdad de lo existente y sacude la lógica de la racionalidad del poder.

Este carácter utópico y negativo impreso en el ADN del Beethoven tardío es el motivo de que su música no pueda ser concebida con aquellos finales afirmativos que había compuesto en su estilo intermedio. Este cambio de actitud, sobre todo ante la comprensión de la Reexposición y de los *Finale*, Adorno lo interpretó como una Historia que ya no podría ser concebida como una marcha triunfal del Espíritu, pues ahora comprendía que lo establecido posee el poder de ocultar aquello que fue oprimido y se perdió. Tal fue el testigo que Adorno tomó del Beethoven tardío. Aunque lo adornó, eso sí, con un cariz más oscuro si cabe. A las injusticias que sufrieron los maltratados hay que añadirle la eliminación de las huellas que puedan recordar dichas injusticias. La Historia sería, ante todo, la del sufrimiento, la de la descomposición y del desmoronamiento.

Este factor utópico da como resultado que la gran potencia que se esconde en todo este análisis que Adorno realizó sobre la obra de Beethoven, incurra en un camino, en un qué pero no en un cómo, en una dialéctica auténticamente negativa en la que prima ese aspecto no afirmativo. Adorno lo dejó bien claro a lo largo de su monografía: no es que se debiese componer como Beethoven (pues esa práctica musical ya no mantendría un referente de denuncia en una sociedad actual, pues ha sido inevitablemente subsumida por el mercado), sino que se debe mantener su actitud. Esta guarda en su interior la referencia y el prototipo en el que debe fijarse toda filosofía que pretenda ser negativa y crítica, pues la presencia de la tradición en el arte avanzado no supondría remitirse a los materiales del pasado, sino que, al contrario, cada época debería crear sus propios modelos y representarlos a través de estructuras que jueguen con la forma «abierta», tal y como realizó el Beethoven tardío (sin perder la subjetividad ni el factor dialéctico, tal y como sucedió, según Adorno, con la nueva música y su envejecimiento) (Cfr. GS 14, 143-167). Porque la historicidad de las formas artísticas impide retomar el pasado, y porque retomar a formas del pasado no es superar las debilidades del presente.

429

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

429 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

429 / 451

5. Resumen

A lo largo de todo este análisis que Adorno realizó sobre la obra tardía de Beethoven, lo que estaba intentando realizar este era erigir una filosofía que se fundara desde la memoria, no solamente una filosofía de la música (tal y como reza su proyecto de monografía), sino una filosofía que cayera en la esencialidad de prestarle atención al pasado y, con ello, a la facultad de la memoria. Ello en vista a no solo permanecer vuelto hacia lo pretérito para contemplar sus injusticias, sino también para hallar en él motivos para la esperanza. Para Adorno, la mirada melancólica del autor alegórico es el índice de un cambio de perspectiva necesario. El duelo por aquello que desaparece, por aquello que no llegó a realizarse preserva paradójicamente una idea de felicidad sin menoscabo que permite conservar la distancia frente a lo dado, frente al *statu quo*. “A la filosofía, para enfrentarse a la desesperación, solo le queda responsabilizarse, intentar ver a todas las cosas como se representan desde el punto de vista de la salvación desde sí mismos” (GS 4, 283).

La filosofía de la memoria es planteada como una vuelta hacia atrás, sin retirar la mirada del pasado a la vez que es capaz de orientar el futuro. La memoria del pasado revela que este no ha concluido, que su potencial no se ha agotado. El pasado sigue vivo y esperando porque sus sueños no se han realizado todavía, porque está preñado de posibilidades. La nostalgia que sus vías muertas despiertan se transforma en esperanza de futuro porque nutren la confianza en un futuro diferente que realice lo que el pasado no llegó a ser. En el juego dialéctico y paradójico según el cual la restitución del pasado se orientaba hacia la expectativa de un futuro utópico se conjugaba, a la vez, con uno en el que la angustia y el desencanto abrían paso a la esperanza y a la ilusión. En la tensión entre el pasado y el futuro, entre lo real y lo posible, las reflexiones de Adorno y del Beethoven tardío no expresaron el regocijo ante la decadencia o el ensimismamiento en el pesimismo, sino la confianza en la ampliación de los horizontes y en la configuración de una sociedad racional. Es por ello que la memoria no se limite únicamente a criticar o compadecerse, sino que recupere cuanto ha sido sometido por la razón totalitaria. Si todo dominio consiste en el olvido de lo dominado, la memoria se convierte en la única capaz de vencerlo. Es la memoria la que puede reconstruir lo que el totalitarismo destruyó, rescatando el recuerdo de cada uno de los individuos que sufrieron la violencia. Así pues, una filosofía y una música que se antojen críticas deben ir en busca de argumentos, ideas y posibilidades entre todo lo desechado y arrinconado por la sociedad, pero no tan solo

430

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

430 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

430 / 451

para criticarla, sino también para reconstruirla. El Adorno vuelto hacia atrás no hace más que buscar motivos de esperanza para el porvenir. Aprendió de Benjamin (y ¿por qué no? del Beethoven tardío también) que las fuerzas para construir el futuro proceden del pasado.

Esto último es posible gracias a la problemática entre lo nuevo y la tradición, entre el pasado y el futuro, que es posible alimentarla gracias al mantenimiento de una visión crítica. Pues la fijación por el pasado es debido a que el objetivo es potenciar el futuro a partir de lo aplastado por la incesante rueda del progreso, en un intento de romper ese continuo y abrir así la posibilidad de un presente alternativo al que ha dado lugar la ideología del dominio.

Es por tal conceptualización sobre lo pasado que lo nuevo no debe negar propiamente a lo anterior. Lo nuevo se dice siempre en relación con lo antiguo. Lo nuevo, en la propuesta de Adorno, no es una categoría subjetiva, no es fruto de la intencionalidad del artista, al menos fundamentalmente. En eso es en lo consistiría lo nuevo desde un lenguaje del estilo intermedio beethoveniano. En cambio, ese nuevo tendría un cariz diferente, el cual procedería de la pugna entre lo objetivo y lo subjetivo, tal y como sucede en la obra tardía de Beethoven. Del mismo modo, habría que situar en lo antiguo la fuerza que impulsa hacia lo nuevo. Y aunque no deja de ser una traición, el desplazamiento antinómico de lo nuevo respecto del pasado permite que este se realice en cuanto tal al refugiarse en lo nuevo no como continuidad, sino en tanto que ruptura. La aparición de lo nuevo no suprime lo antiguo. El pasado y el futuro se hallan codeterminados y solamente es posible en el seno de esta relación hallar su significado. Por ello, el valor que se atribuye a la tradición determina el sentido de lo nuevo y viceversa.

Mantenerse fiel a este precepto negativo y de no superación fue la manera en que Adorno pudo seguir manteniendo la esperanza en una utopía sin llegar a traicionarla. Su aspecto crítico que lleva a la negativa de invocar lo finito como infinito y la mentira como verdad es precisamente lo que permite que exista esperanza. El no olvido de lo sepultado por la historia permite imaginar que el futuro puede llegar a ser diferente, pero no por medio de una mera cita de lo pasado, pues en esta ecuación lo nuevo también juega un papel importante. Lo nuevo es precisamente lo que permite ir más allá de una imitación (*mimesis*) respecto a las formas del pasado y proyectarse con los medios de la abstracción hacia formas todavía indeterminadas y abiertas. En lo nuevo se produce una síntesis entre mimesis y racionalidad en la que la razón se hace imitativa, pero sin recaer en el mecanismo de la imitación del abstraccionismo normativo.

431

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

431 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

431 / 451

Conclusión:

“¿Debe ser así? Así debe ser”³¹³. L. v. Beethoven.

A lo largo de la presente investigación se ha logrado demostrar y cumplir los objetivos planteados al comienzo de la misma. Por un lado, acerca del papel que jugó, en general, la música en el pensamiento adorniano (objetivo general nº1), se han ofrecido tanto datos biográficos como intelectuales y sistémicos sobre el vínculo que Adorno estableció entre estos dos distintos campos de la actividad humana. A lo largo de todo el escrito, se han seguido las huellas y trazas que Adorno dejó documentadas en ese análisis suyo de la obra de Beethoven y en la experiencia estética que obtuvo de esa música, en la que se ha querido ver la semilla y el núcleo de su propio pensamiento: la dialéctica negativa. Esto ha sido posible gracias al seguimiento de una de sus máximas a la hora de enfrentarse a su obra filosófica: «pensar con los oídos» (Cfr. GS 10.1, 11), tal y como él predicaba que realizaba su actividad filosófica.

Todo este vínculo del pensamiento adorniano con la música se ha centrado, además, en una figura fundamental para él y el canon de la música occidental: L. v. Beethoven. Sobre él se ha dado en todo momento datos fehacientes que, además, han sido acompañados con las analogías elaboradas por el propio pensamiento de Adorno. Todo ello con la finalidad de lograr desentrañar el papel de la imagen de Beethoven en la filosofía del frankfurtiano (objetivo específico nº1). En la figura de este compositor vio la posibilidad y capacidad de realizar un proyecto interdisciplinar entre la música y la filosofía que no culminara en una mera síntesis entre ambas disciplinas, sino en una filosofía «auxiliada» por análisis musicológicos, y en una estética musical impregnada por el espíritu dialéctico-crítico.

Esta siempre fue, desde el principio, una de las grandes metas presente en este trabajo: llegar al pensamiento de Adorno desde un análisis musicológico de su visión de Beethoven y viceversa. Pues, y tal como él mismo afirmaba, actualmente no se puede componer como Beethoven, pero, en cambio, sí se debe pensar como él componía. Su pensamiento tiene un potencial que no hay que dejar escapar. Su importancia no recae únicamente en *qué* se dice, sino en *cómo*. Es decir, en el estilo de composición, el cual proporciona ya bastante: la forma como filosofía, basamento desde donde podría comenzar a edificarse una filosofía del siglo XXI. Si esto es algo más que una audaz

³¹³ La famosa decisión difícil del cuarteto tardío, Op. 135.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 3551973	Código de verificación: w5FPQF+2
Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

analogía, debería significar que el pensamiento es capaz de generar un estilo en el que puede hacerse cargo de lo ausente; es decir, en el que puede disponer sin violencia de la alteridad imprevisible y hacer elocuente lo que apenas se deja nombrar.

Para conseguir todo esto era obvio que se tenía que lograr explicar ese análisis que Adorno realizó sobre la figura de Beethoven (objetivo general nº2). Para ello, Adorno problematizó sobre la filiación de la música beethoveniana con el pensamiento de Hegel, aunque ese proceso tuvo que ser dividido en dos momentos que distaban en su acercamiento al pensador: Primero, el característico al Beethoven inicial e intermedio como una analogía de la lógica hegeliana y valedor del Absoluto. Segundo, el característico al Beethoven tardío, como crítica de todo lo que representaba su obra anterior, y, por lo tanto, entonces, como censura hacia ese Absoluto al que Adorno calificaba como lo falso y aparente.

A partir de tal distinción se edificó todo el entramado de esta tesis que se centra en la antinomia de esos estilos que, a su vez, ha sido focalizada en serias inquietudes que asaltaron a Adorno y, según su interpretación, al Beethoven tardío (la relación dialéctica, los binomios sujeto/objeto, todo/parte, pasado/futuro, sociedad/autonomía, etc.).

Sin embargo, todo este proceso y análisis se hizo siempre con la vista puesta en el posible peso que las enunciaciones filosóficas de Adorno pudieran haber ejercido sobre su propio análisis de la obra de Beethoven (objetivo específico nº2). Es decir, preguntarse en qué medida adoptó su pensamiento a su propia manera de escuchar a Beethoven, a todo aquello que había observado en él; y entonces, si, en realidad, lo que observó venía ya dictado por su propia filosofía. Para acometer tal objetivo, se tuvo, en definitiva, que aprehender el patrón de la dialéctica y de la constelación conceptual que se forma alrededor de los dos grandes protagonistas de la presente tesis. Para ello, el contenido elaborado en este estudio se articuló no solamente en un análisis interpretativo y explicativo de la teoría filosófica musical propuesta por Adorno, ni tampoco en una mera observación técnica musical del método compositivo de Beethoven. Al contrario, el contenido expuesto se preocupa de integrar ambos paneles a las argumentaciones, para así evidenciar la influencia existente entre la filosofía y la música, y consecuentemente, alcanzar a cumplir la reclamación realizada por Urbaneck en su monográfico Adorno/Beethoven: "Una lectura actualizada del fragmentario libro de Beethoven[, ya

433

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

433 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

433 / 451

que] podría, espero, usarse para agregar algunos fundamentos estabilizadores a la construcción extensa de la estética [musical]³¹⁴.

En todo este esquema de la relación de Adorno con la música y Beethoven se procedió siempre de un viraje que partía de lo general para llegar a puntos más específicos. Esto se realizó así para sonsacar de su análisis sobre Beethoven el germen de su propio pensamiento. De este modo, se pretendía cerrar el círculo y volver sobre la idea inicial con la que se abrió el presente trabajo: el autorretrato filosófico que hizo de sí mismo Adorno, presentándose como un filósofo que piensa desde las orejas. Sentencia que, sin ser del todo falsa, sí que se muestra un tanto acrítica con la forma de actuar del filósofo de Frankfurt, pues (aunque sí que es cierto que le otorgó una importancia enorme a la música y a lo captado por sus oídos) esa escucha estructurada de la que habla en varios de sus escritos y que llevaba a cabo a la hora de realizar sus propios análisis, se encuentra a su vez también subsumida por un aspecto primariamente racional, en el sentido de que se ayuda de ella para llevar a cabo juicios valorativos. Por lo tanto, sería más fiel a su manera de actuar la enunciación de la misma de una forma más compleja y paradójica, añadiéndole una coetilla que complete y contemple también el otro lado de la misma moneda y que no lleve a presentar a Adorno únicamente como un pensador desde las orejas, sino, además, como un oyente desde sus pensamientos y, por qué no, prejuicios pues (como se ha indicado ya), aunque haya realizado los análisis más sistemáticos y preclaros a la música desde el campo de la filosofía en toda la historia desde su fundación hasta prácticamente la actualidad, también es verdad que estos no estaban libres de partidismo y de un pensamiento germanocentrista y elitista sobre la música. Ello es lo que motiva, precisamente, que en sus análisis sucumban personalidades y estilos musicales que no entraran en el ámbito de su sistema o, por qué no, que no hubieran pertenecido a ese ambiente familiar y académico (L. v. Beethoven, F. Schubert, A. Berg, A. Schönberg...) en el que, desde la niñez, Adorno fue formándose como filósofo. Tal partidismo es el que impulsó su análisis hacia la meta de presentar al último Beethoven como el modelo para una obra de arte auténtica; es decir, revolucionario (representando la carencia de libertad imperante y denunciando la realidad establecida) para así lograr abrir "un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y

³¹⁴ Urbaneck, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven – Fragmente*. Op. cit. P. 8.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

[descubrir] el horizonte de cambio³¹⁵, pues el potencial del arte estriba en su relación con la praxis.

Sin embargo, y en contra de la hipótesis inicialmente planteada, se ha llegado a la conclusión de que en tal actividad dual es imposible discernir en qué consiste el trabajo de cada uno de esos polos (música y filosofía) pues son inseparables. Es imposible saber dónde acaba una y comienza la otra. Aunque, en realidad, esa tarea importa poco. Lo verdaderamente relevante e interesante es mostrar cómo, en el pensamiento de Adorno, los mundos de la música y de la filosofía son iluminados el uno por el otro en una polarización en la que es imposible distinguir los límites de cada una de sus esferas de acción. Esa ha sido la finalidad que aquí se ha seguido, aunque centrada enteramente en la figura que el filósofo dibujó acerca de la imagen de Beethoven. Se ha tratado de descifrar lo que Adorno pudo ver en la obra del compositor nacido en Bonn, de seguir su discurso y razonamiento para así lograr observar en qué medida lo adoptó para sí, centrado sobre todo en el espíritu crítico enfocado al racionalismo. En este periplo en el que ha consistido la presente investigación, se han establecido ciertas similitudes entre ambos espíritus críticos, siendo la mayor su empeño en no suavizar las tensiones. Al igual que Adorno criticó de Hegel que redujera la negación a mero instrumento para un fin que era su contrario: la identidad (es decir, que resolviera el movimiento entre tesis y antítesis en la síntesis, superando así la negación), el tercer Beethoven surgido del análisis adorniano criticó a su obra anterior por volverse un velo más de la apariencia. Eso mismo fue lo que encontró en la experiencia musical del Beethoven tardío, quien, para el filósofo, debió sospechar de la unidad entre lo subjetivo y lo objetivo y de la totalidad generada por el movimiento. En definitiva, de todo lo que le había conferido autenticidad a su obra anterior. Y por eso, siempre según Adorno, este Beethoven se rebeló contra lo afirmativo, contra esa identidad que resolvía el movimiento entre la tesis y la antítesis.

Con tal esfuerzo, Adorno presentó a un Beethoven tardío que vivió en un mundo sin certezas, las cuales intentaba superar (no por medio de una poderosa subjetividad que redujera el objeto a sí misma) a través de las convenciones; es decir, partiendo del objeto, presentando lo material y convencional desnudamente, sin llevar a cabo una elaboración subjetiva. Adorno presenta a esta obra tardobeethoveniana como un proceso y una ignición entre los extremos que ya no soportan ningún centro seguro; es decir, de la misma

³¹⁵ Marcuse, H.: *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Op. cit. P. 54.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

forma en que presenta su labor filosófica, empeñada en no dejar descanso ni paz a su lector.

Sin embargo, pueden surgir dudas (y seguramente hayan aparecido) sobre la naturaleza de esas similitudes entre Adorno y el Beethoven tardío explicadas a lo largo del escrito. Tal problemática se debe a que esta podría poseer dos motivaciones diferenciadas: Por un lado, esas similitudes entre el filósofo y el compositor podrían deberse a la irresistible atracción de la prosa adorniana, en la que se interpretaría a Beethoven a través de lo que el filósofo quería ver en él. Pero, por el otro, podría haberse dado el caso diametralmente contrario: que fuera el pensamiento de Adorno el que se hubiera visto duramente influenciado por la fuerte personalidad del compositor alemán.

Es decir, en realidad, ¿la obra de Beethoven representa todo eso que Adorno dijo sobre ella?, o ¿es forzada a moverse en medio del *maremagnum* adorniano, por esas aguas siempre inquietas que son sus escritos, que nunca hallan una calma en el horizonte donde poder adormecerse uno con el mecer de su tranquila corriente? ¿Sería su lectura de Beethoven una representación de su propio pensamiento? ¿Beethoven se plantearía a sí mismo todas esas dudas que le otorgó Adorno?; o, al igual que el lector, ¿este es imbuido en un lenguaje que poco tiene que ver con él, en una forzada interpretación que lo esconde tras una máscara?

Responder objetivamente a estas cuestiones que subrepticamente recorren lo largo y ancho del presente trabajo es prácticamente imposible. Sin embargo, y por qué no, tomando una actitud dialéctica-paradójica típicamente adorniana, se podría afirmar que su pensamiento es producto del envite entre música y filosofía que desde pequeño experimentó en su mundo, que más tarde sería proyectado sobre sus análisis musicales. En Adorno música y filosofía no pueden ser separados. No se puede extraer al filósofo de sus análisis musicales, ni al músico de su pensamiento teórico, pues ambos son en su relación, no por separado. Así que, sea cual sea la respuesta a estas preguntas, la misma importa poco. Cualquier respuesta, ya sea negativa o afirmativa, dejaría patente la relación entre estos dos aspectos de la cultura tal y como se explica en la introducción. Tanto la filosofía como la música y, más concretamente, tanto Adorno como Beethoven, quedarían imbuidos en una relación como la que existe entre lo subjetivo y lo objetivo, donde no quedarían bien dibujados los límites de cada uno, y en la que tanto uno como otro podrían actuar de sujeto u objeto (como fuente o destino) dependiendo del momento.

Es más, cualquiera que fuera la respuesta, esta sería fiel al pensamiento adorniano: Una respuesta negativa podría parecer que iría en contra de todo lo dicho hasta el

436

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

436 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

436 / 451

momento, pero paradójicamente casaría tanto como una afirmativa, pues estaría acorde con la primacía del objeto por la que abogó Adorno, que pone de manifiesto que lo importante en el arte es el producto, que gracias a su ley inmanente impone determinados rasgos al autor (el órgano del arte) sin que él reflexione propiamente sobre ellos, siendo la obra mejor cuanto más se entregue el artista a ella. “Casi nunca la imaginación de los artistas ha abrazado completamente lo que produjeron” (GS 7, 63), dejó escrito manifestando el mayor peso de las exigencias de la obra que la intención del artista. Además, para Adorno, como se ha visto, el autor también es afectado por lo enigmático de la obra. Este no posee la solución final al enigma que la obra representa. El carácter de enigma es eterno, no puede ser resuelto pues hay una tensión entre ocultación y desvelamiento nunca solventada. Y si esto es así para el propio autor, entonces todas esas afirmaciones sobre Beethoven que se puedan hacer siglos después de su desaparición son contestaciones desde un momento concreto de la historia que poco tiene que ver con la apariencia de verdad. Lo que hace Adorno es teórica, su construcción no es un suponer que ha conseguido una réplica de la cosa real que ha intentado, habiendo conseguido poco más que una copia domesticada y etiquetada, una apariencia. La localización de los escritos de Adorno en teoría es un espacio donde puede construir su desmitificante dialéctica negativa.

Sobre este respecto, se pueden recordar y extrapolar aquellas palabras que Heidegger escribió en defensa de sus interpretaciones:

“Hay interminables objeciones contra la arbitrariedad de mis interpretaciones. La presente obra puede muy bien servir a tales objeciones. En efecto, los historiadores de la filosofía tienen razón cuando enfocan su crítica contra quienes tratan de exponer un diálogo de pensamientos entre pensadores. Pues un diálogo de esta clase, a diferencia de los métodos propios de la filosofía histórica, se halla bajo muy diversas leyes. Son leyes más vulnerables. En los diálogos el peligro de errar es mayor, los defectos más frecuentes”³¹⁶.

Al levantar un diálogo con el objeto de estudio, las interpretaciones de Adorno no versan únicamente de uno de los lados del binomio. En sus comentarios (o más que sea el que realizó sobre Beethoven), tanto el sujeto que analiza como el objeto de su análisis tiene peso en la balanza, tanto uno como el otro es influido a la vez que influye en un alarde más de pensamiento dialéctico por parte del pensador.

³¹⁶ Heidegger, M.: *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1993. P. 10.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Con este procedimiento dialécticamente negativo, Adorno estaría apuntando hacia la tarea de una búsqueda de la musicalidad que pueda habitar en la filosofía. Él no ha sido el único que ha detectado esta urgencia en dar un giro musical sobre la racionalidad. También, aunque más actualmente y con un enfoque más místico que el que ofreciera Adorno, el filósofo español Eugenio Trías en sus también obras tardías *El canto de las sirenas: argumentos musicales* y *La imaginación sonora* planteó la necesidad de efectuar un giro musical en la filosofía del siglo XXI en virtud del cual el pensamiento deje de tener su centro de gravedad en el lenguaje para pasar a tenerlo en argumentos musicales. Él trató de hacer una exploración por caminos que permitieran pensar, comprender y conocer a través de recursos sensoriales y emotivos, entre los cuales, a la música le concedió un privilegio especial, y a la que presentó como una *gnosis* sensorial.

“La música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan solo una de las formas del sistema de las «bellas artes» que se fue constituyendo a mediados del siglo XVIII. La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento -sensible, emotivo- con capacidad de proporcionar salud: un «conocimiento que salva» (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa), y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino.

La música nos acompaña, al modo de Orfeo, en la travesía infernal, y permite reintegrarnos en el cerco del aparecer, o elevarnos a una vida nueva en prosecución del cortejo de los dioses astrales, como se especifica en el *Fedro*. Facilita el vuelo místico hacia esas esferas superiores, donde las sirenas, de las que se habla en la *Odisea*, truecan su naturaleza mortífera -de hechiceras que sumergen en el olvido a los navegantes, impidiéndoles la memoria de su patria originaria- en otra modalidad de *éthos*: asumen el carácter de iniciadoras al misterio³¹⁷.

Con esta unión entre un sustantivo y un adjetivo con una naturaleza casi contradictoria entre ambos: por un lado, el término *gnosis* (*γνώσις*), nombre común griego para el conocimiento y, por el otro, sensorial, para vincularlo expresamente con lo sensible, con las sensaciones producidas por los sentidos, Trías generó un concepto dialéctico al estilo de Adorno. Con tal construcción dejó patente la captación de la necesidad de un camino dialéctico a la hora de emprender la andadura por la senda de una racionalidad que contemple tanto el campo filosófico como el musical.

Y es que este inquirir sobre ese plano musical del que podría impregnarse la racionalidad es un camino que se va percibiendo como necesario de explorar. No en vano,

³¹⁷ Trías, E.: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Op. cit. P. 801.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

el siglo XIX marcó el nacimiento de la musicología como nueva disciplina (eso sí, con medios excesivamente objetivistas) gracias a los esfuerzos de H. Riemann y G. Adler entre otros, a pesar de que ya se llevara milenios hablando sobre música. Y también, no en vano, el mismo siglo fue escenario de filósofos en los que lo musical se constató como un factor sumamente central: A. Schopenhauer, F. Schelling y F. Nietzsche. De hecho, este último llegó a afirmar sobre sí mismo, no sin un desmesurado y exacerbado ego (posiblemente contagiado por la figura de Wagner), que “quizá no haya habido otro filósofo más musical que yo, con tal grado y tal fundamento”³¹⁸. Precisamente, la base sobre la que afianzó tal afirmación fue que, según él, la música no constituía una mera manifestación estética, sino un programa filosófico.

Sin embargo, debido a la discrepancia entre la longitud de esta problemática y la del presente trabajo, es imposible abordar profundamente esta raíz de un germen de una racionalidad que implemente la esfera musical en su ADN, pero es un tema relevante y una línea de investigación que queda abierta para futuros estudios. De momento, solo cabe señalar lo primordial que ciertos autores han ido viendo en una actuación respecto a lo que sería un pensamiento musical, entre los que Theodor Adorno constituiría el ápex y cuyo análisis de Beethoven, por todas las características que se han ido estudiando en el presente escrito, marca las pautas para encaminarse por dicha senda.

³¹⁸ Extracto de una carta de 1887 a Herman Levi. Citado por Matamor, B.: *Nietzsche y la música*. Madrid: Fórcola, 2015. P. 147.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

Bibliografía

1. Escritos de Adorno:

-Adorno, Th. W.: *Gesammelte Schriften*, 20 vols, Adorno, G. y Tiedemann, R. (eds). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 y ss.

- GS 1 *Philosophische Frühschriften*.
- GS 2 *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*.
- GS 3 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*.
- GS 4 *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*.
- GS 5 *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie – Drei Studien zu Hegel*.
- GS 6 *Negative Dialektik – Jargon der Eigentlichkeit*.
- GS 7 *Ästhetische Theorie*.
- GS 8 *Soziologische Schriften I*.
- GS 9.1 *Soziologische Schriften II 1. Hälfte*.
- GS 9.2 *Soziologische Schriften II 2. Hälfte*.
- GS 10.1 *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*
- GS 10.2 *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte- Kritische Modelle*.
- GS 11 *Noten zur Literatur*.
- GS 12 *Philosophie der neuen Musik*.
- GS 13 *Die musikalischen Monographien. Versuch über Wagner – Mahler – Berg*.
- GS 14 *Dissonanzen – Einleitung in die Musiksoziologie*.
- GS 15 *Kompositionen für den Film – Der getreue Korrepetitor*.
- GS 16 *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren – Quasi una fantasia*.
- GS 17 *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux – Improptus*.
- GS 18 *Musikalische Schriften V*.
- GS 19 *Musikalische Schriften VI*.
- GS 20.1 *Vermischte Schriften I*.
- GS 20.2 *Vermischte Schriften II*

-Adorno, Th.W.: *Nachgelassene Schriften*, Tiedermann, R. (ed.), Frankfurt-Berlin: Suhrkamp, 1993 y ss.

Sección I. Fragment gebliebene Schriften

- 1 *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, 1994.
- 2 *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 2001.
- 3 *Current of Music. Element of a Radio Theory*, 2006.

Sección IV. Vorlesungen

- Band 1: *Erkenntnistheorie* (1957/58)
- Band 2: *Einführung in die Dialektik* (1958)
- Band 3: *Ästhetik* (1958/59)
- Band 4: *Kants »Kritik der reinen Vernunft«*
- Band 5: *Einleitung in die Philosophie* (1959/60)
- Band 6: *Philosophie und Soziologie* (1960)

440

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

440 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 07/10/2021 11:12:24
--	----------------------------

440 / 451

- Band 7: *Ontologie und Dialektik* (1960/61)
Band 8: *Ästhetik* (1961/62)
Band 9: *Philosophische Terminologie* (1962/63)
Band 10: *Probleme der Moralphilosophie* (1963)
Band 11: *Fragen der Dialektik* (1963/64)
Band 12: *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (1964/65)
Band 13: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/65)
Band 14: *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965)
Band 15: *Einleitung in die Soziologie* (1968)
Band 16: *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung* (1965/66)
Band 17: *Kranichsteiner Vorlesungen*
Band 18: *Stichworte und Stenogramm*

1.1. Traducciones de la obra de Adorno:

-Adorno, Th. W.: *Obras completas*. Trad. A. Brotons Muñoz, A. Gómez Schneekloth, J. Chamorro Mielke, J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2003 y ss.

1. *Escritos filosóficos tempranos*
2. *Kierkegaard. Construcción de lo estético.*
3. *Dialéctica de la Ilustración.*
4. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada.*
5. *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento.*
Tres estudios sobre Hegel.
6. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad.*
7. *Teoría estética.*
8. *Escritos sociológicos I*
9. *Escritos sociológicos II (2 vols.).*
10. *Crítica de la cultura y sociedad (2 vols.)*
11. *Notas sobre literatura.*
12. *Filosofía de la nueva música.*
13. *Monografías musicales:*
Wagner
Mahler
Berg
14. *Disonancias.*
Introducción a la sociología de la música.
15. *Composición para el cine. El fiel correpetidor*
16. *Escritos musicales I-III.*
17. *Escritos musicales IV*
18. *Escritos musicales V*
19. *Escritos musicales VI*
20. *Miscelánea (2 vols).*

441

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

441 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

1.2. Otras traducciones:

- Adorno Th. W.: *Beethoven. Filosofía de la música: fragmentos y textos*. Madrid: Akal, 2003.
- _____: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973.
- _____: *Impromptus: serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia, 1985.
- _____: *Reacción y progreso: y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- _____: *Sobre música*. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____: *Alban Berg: el maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza, D.L., 1990.
- _____: *Mahler: una fisiognómica musical*. Barcelona: Península, 1987.
- _____: *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Taurus, 1991.
- _____: *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1969.
- _____: *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994.
- _____: *Epistemología y ciencias sociales*. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____: *Minima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001.
- _____: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Th. W. y Horkheimer M.: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.
- Adorno Th. W. y Eisler, H.: *El cine y la música*. Madrid: Editorial fundamentos, 1976.

2. Estudios sobre Adorno:

- Armendáriz, D.: *Un modelo para la filosofía desde la música: la interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2003.
- Buck-Morss, S.: *The origin of the negative dialectics: Th. Adorno, W. Benjamin and the Frankfurt institute*. Hassocks: Harvester press., 1977

442

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

442 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

442 / 451

- _____: *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981.
- Cabot, M. (Ed): *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*. Palma: Universitat de las Illas Balears, 2007.
- _____: "La crítica de Adorno a la cultura de masas". En *Constelaciones* nº3, diciembre de 2011. P. 130-147.
- Charry, M.: "Totalidad y dialéctica. El concepto de totalidad en Adorno y Hegel". *Estudios de Filosofía*, nº 56, 2017. P. 119-135.
- Claussen, D.: *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Expósito Reyes, S.: "Filosofar desde argumentos musicales. Un caso particular: el análisis de Th. W. Adorno sobre el uso de las convenciones en la obra de L.V. Beethoven". *Revista de filosofía Laguna*, nº 42, 2018. P. 81-94.
- Fernández Orrico, J.: *Th. W. Adorno: Mimesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*. Valencia: Diputación de Valencia, 2004.
- Franceschetti, M.: *L'argomentazione musicale in Th. W. Adorno. L'analisi del linguaggio musicale in Beethoven*.
- García Alonso, R.: *La Estética en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid,
- Geyer, Carl F.: *Teoría crítica, Max Horkheimer, y Theodor W. Adorno*. Barcelona: Alfa, 1985.
- Gómez, V.: *El pensamiento estético de Th. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gómez, V. Y Wellmer, A.: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. Adorno*. Valencia: Universitat, 1994.
- González González, N.: *Miradas a contraluz: (consideraciones sobre la estética musical de Th. W. Adorno)* Tesina, director Pompeyo Pérez Díaz. La Laguna : [s.n.], 2003.
- Gradoli, F.: *Il Beethoven di Adorno. Un confronto con il romanticismo, con Fichte ed Hegel*. Tesis, directora Anna giannatiempo. Università degli Studi di Perugia, 2003.
- Herrera Guevara, A.: *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno: cómo leer a Kierkegaard y Adorno*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Innerarity, D.: "Figuras del fracaso en el último Beethoven". Zaragoza: Anuario Filosófico, Universidad de Zaragoza, 1996 (29), 71-87

443

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

443 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

443 / 451

-Jameson, F.: *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.

-Jay, M.: *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

-Jiménez, M.: *Th. Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.

-Juárez, E. A.: "La tarea de la filosofía como interpretación del presente histórico. La Dialéctica de la Ilustración en el marco de los escritos de juventud de Adorno". En G. Agüero: *Conceptos, creencias y racionalidad*. Córdoba: Editorial Brujas, 2008.

-_____ : "El vanguardismo de lo tardío según Theodor W. Adorno". *Revista de Humanidades n°29* [en línea] 2014, (Enero-Junio): [Fecha de consulta: 12 de mayo de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321231285003>>

-Kim, Sung-Joong: *Beyond new historicism: the problem of subjectivity in Adorno, Beethoven and Wordsworth*. [Tesis]. Lincoln: University of Nebraska, 2002.

-Klein, R., Kreuzer, J. & Müller-Doohm, S.: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Verlag, 2011.

-López Álvarez, P.: *Espacios de negación: el legado crítico de Adorno y Horkheimer*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L., 2000.

-Maiso, J.: "Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n° 65, 2015.

-Mandado Gutierrez, R. E.: *Theodor W. Adorno (1903-1969)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1994

-Menke, Ch.: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997.

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

-Muñoz, B.: *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos, 2000.

-Nicholsen, Sh. W.: *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

-Notario Ruiz, A.: "Escuchar las músicas de Adorno". Cáceres, *Pliegos de Yuste*, n°7-8, 2008.

-_____ (ed.): "Variaciones sobre Th. W. Adorno", N° 11 de Azafea. *Revista de Filosofía*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

-Quintana, M. M.: "Las extraordinarias variaciones del Opus 111. Motivos adornianos en torno al estilo tardío de Beethoven". Revista de Filosofía y Teoría Política, 40: Departamento de Filosofía, Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

-Rodríguez Legendre, F.: *Filosofía, sociología y composición musical en Theodor W. Adorno*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2015.

-Romero Moreno, J. M.: *Hacia una hermenéutica dialéctica: W. Benjamin, Th. W. Adorno y F. Jameson*. Madrid: Síntesis, D.L., 2005.

-Schwarzböck, S.: *Adorno y lo político*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.

-Spitzer, M.: *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style*. Indiana: Indiana University Press., 2006.

-Subotnik, R. R.: "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition", *Revista del Instituto Superior de Música*, nº12. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, 2009.

-Swinkin, J.: "The Middle Style/Late Style Dialectic: Problematizing Adorno's Theory of Beethoven". *The Journal of Musicology*, California: University of California, 2013, Vol. 30, Issue 3, pp. 287-329.

-Tafalla, M.: *Theodor W. Adorno: una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003.

-Urbanek, N.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven – Fragmente*. Bielefeld: Verlag, 2010.

-Vilar, G.: *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000

-Witkin, R. W.: *Adorno on music*. New York: Routledge, 2000

-Zamora, J. A.: *Theodor W. Adorno: pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta, D.L., 2004.

-Zurletti, S.: "Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno". *Azafea. Rev. filos.* 15, 2013.

-_____ : "El diablo con gafas de pasta". *Azafea. Rev. filos.* 11, 2009, Págs. 119-141.

3. Escritos de Beethoven:

-Beethoven, L. v. (1770-1827): *Cuadernos de conversaciones*. Castellón: Ellago, 2003.

445

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

445 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

445 / 451

- _____: Wallace, L.: *Beethoven's letters 1790-1826. Vol. 2.* Project Gutenberg Ebook: 2004.

- Würz A. y Schimkat, R. (ed.): *Beethoven en cartas y documentos.* Madrid: Tecnos, 1970.

3.1. Partituras:

- _____: *Complete piano sonatas in two volumes, Vol II.* [música impresa]: para piano. Milán: Curci, 1949. 1 partitura.

- _____: *Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene. Serie 1. Symphonien.* [música impresa]: para gran orquesta. Breitkopf und Härtel, Leipzig. 1 partitura.

- _____: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6.* [música impresa]: para cuarteto de cuerda. New York: Dover Publications, 1970. 1 partitura.

- _____: *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16.* [música impresa]: para piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura.

- _____: Beethoven L. v.: *Klaviersonaten, Band II.* [música impresa]: para piano. G. Henle Verlag, Munich, 1967. 1 partitura.

4. Estudios sobre Beethoven:

- Arnold, D.: *The Beethoven companion.* Londres: Faber Paperbacks, 1973

- Boucourechliev, A.: *Beethoven.* Barcelona: Antoni Bosch, D.L., 1980.

- Chua, D. K. L.: "Beethoven's Other Humanism". *Journal Of The American Musicological Society*, 2009, v. 62 n. 3, pág. 571-645.

- _____: "Believing in Beethoven". *Music Analysis*, Vol. 19, No. 3 (Oct., 2000).

- _____: *The "Galitzin" Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130.* New Jersey: Princeton University press, 1995.

- Coindreau, P.: "Les dix-sept quatuors de Beethoven". París: Editions de la *schola cantorum*, 1900.

- Cooper, B.: *Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 2008.

446

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

446 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

446 / 451

-Dahlhaus, C.: *Ludwig Van Beethoven. Approaches to his music*. New York: Oxford University press., 1991.

-DeNora, T.: *Beethoven and the Construction of Genius. Musical politics in Vienna, 1972-1803*. California: University of California, 1995.

-Gallego, A.: *Conciertos del sábado. Ciclo Beethoven: integral de los cuartetos de cuerda*. Madrid, Fundación Juan March: 2003.

-Geiringer, K.: "The Structure of Beethoven's «Diabelli Variations»". *Musical Quarterly*. Vol. 50, No. 4 (Oct., 1964).

-George, Ch. T.: "The Eroica Riddle: Did Napoleon Remain Beethoven's "Hero?"". *Napoleonic Scholarship: The journal of the international Napoleonic society*. Vol.1. number 2. December 1998.

-Kerman, J.: *The Beethoven quartets*. New York: Alfred A. Knopf, 1967

-Kinderman, W.: "The Evolution and Structure of Beethoven's «Diabelli» Variations". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 35, No. 2 (Summer, 1982).

- _____: *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

-Lang, Ph.: *The Creative World of Beethoven*. New York: Norton, 1971.

-Metzger, H. K. y Riehn, R.: *Beethoven: el problema de la interpretación*. Huelva: Idea Books, D.L., 2003.

-Poggi, A. y Vallora, E.: *Beethoven. Repertorio completo*. Madrid: Cátedra, 1995.

-Rosen, Ch.: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 2016.

-Simpson R.: *Las sinfonías de Beethoven*. Huelva: Idea Books, 2004.

-Solomon, M.: *Beethoven*. México: Javier Vergara Editor, 1984.

- _____: *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. California: University of California Press, 2003.

- _____: "Beethoven's Ninth Symphony: The Sense of an Ending". *Critical Inquiry*. 17 (1991).

-Sonneck, O. G. [ed.]: *Beethoven: Impressions By His Contemporaries*. New York: Schirmer, 1926.

-Swafford, J.: *Beethoven. Tormento y triunfo*. Barcelona: Acantilado, 2017.

447

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

447 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

447 / 451

5. Bibliografía complementaria:

- Bas, J.: *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1975.
- Benhabib, S.: *Critique, norm and utopia. A study of the foundations of critical theory*. Columbia: Columbia university press., 1986.
- Benjamin, W.: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1993.
- _____: *Obras. Libro I/ vol.I*. Madrid: Abada editores, 2006.
- _____: *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Bloch, E.: *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1982.
- Brendel, A.: *Alfred Brendel On Music. His collected essays*. Chicago: A capella, 2001.
- Bubner, R.: *La filosofía alemana contemporánea*. Madrid: Catedra, 1984
- Buck-Morss, S.: *Dialéctica de la mirada: W. Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995.
- Bürger, P.: *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996
- _____: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Caplin, W. E.: *Classical form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxfordshire: Oxford University Press, 1998.
- Casini, C.: *El arte de escuchar música*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Chailley, J.: *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza, 1991.
- Cook, N.: *De Madonna al canto gregoriano. Una breve introducción a la música*. Madrid: Alianza, 2001.
- Dahlhaus, C.: *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge: University Press, 1983.
- _____: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Danto, A.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Del Campo, D.: *Haydn*. Barcelona: Península, 1999.
- Dorian, F.: *Historia de la ejecución musical*. Madrid: Taurus, 1986

448

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

448 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

448 / 451

- Eagleton, T: *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- Einstein, A.: *Mozart*. Madrid: Espasa, 2000.
- Estrada J. A.: *Por una ética sin teología*. Madrid: Trotta, 2004.
- Fubini, E.: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____: *El romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- _____: *La estética musical desde la antigüedad hasta el S. XX*. Madrid: Alianza, 1988.
- García Bacca, J. D.: *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Goethe, J. W. v.: *Poesía y verdad*. Libro VII. Barcelona: Alba, 1999.
- Grout, D. Y Palisca, C.: *Historia de la música occidental II*. Madrid: Alianza música.
- Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____: *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada editores, 2010
- _____: *Filosofía real*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2006.
- Hernández-Pacheco, J.: *Corrientes actuales de la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Horkheimer, M.: *Eclipse of reason*. New York: Oxford university Press, 1947.
- Huxley, A.: *Contrapunto*. Barcelona. Edhasa. 1986.
- Innerarity, D.: *La filosofía como una de las bellas artes*. Barcelona: Ariel, 1995.
- _____: *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Jay, M.: *La imaginación dialéctica: historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus, 1984.
- Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Kühn, C.: *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- Lang, Ph.: *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Editorial debate, 1998.
- León Tello, F. J.: *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus, 1988.

449

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

449 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

449 / 451

-Malabou, C.: *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Lanús: Editorial Palinodia; Ediciones La Cebra, 2013.

-Mann, Th.: *Los orígenes del doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid: Alianza, 1988.

-_____ : *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Barcelona, Edhasa, 1998,

-Marcuse, H.: *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

-_____ : *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

-Meyer, L. B.: *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley, L. A.: University of California Press, 1973.

-Mozart, W. A.: *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart. (1679- 1791)*. New York: Hurd & Houghton, 1866.

-Pestelli, G.: *Historia de la música, 7. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986.

-Plantinga, L. L.: *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.

-Robertson, A. y Stevens, D.: *Historia general de la música III. Del Clasicismo al S. XX*. Madrid: Ediciones Istmo, 1980.

-Rosen, Ch.: *Formas de sonata*. Huelva: Idea books, 2004.

-_____ : *El estilo clásico, Mozart, Haydn, Beethoven*. Madrid: Alianza, 2003

-_____ : *The frontiers of meaning. Three informal lectures on music*. London: Redwood books, 1998.

-_____ : *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University press., 1995.

-Rowell, L.: *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa, 1996.

-Rushton, J.: *Música clásica*. Barcelona: Destino, 1998.

-Sachs, C.: *The rise of music in the ancient world east and west*. New York: W. W. Norton, 1943.

-Sadie, S.: *Guía akal de la música*. Madrid: Akal, 2000

450

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

450 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

450 / 451

- Said, E. W.: *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. Barcelona: Debate, 2007.
- _____: *On Late Style. Music and Literature against the grain*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2006
- _____: *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Debate, 2010
- San Agustín: *Enarraciones sobre los Salmos (I)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1964.
- Schlegel, F.: *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot ediciones, 2009.
- Swarowsky, H.: *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical, 1989.
- Taruskin, R.: *The Oxford History of Western Music*, vol 2, Oxford University Press, 2004.
- Tovey, D. F.: *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, Oxford University Press, 1944.
- Tranchefort. F-R.: *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza, 2005.
- Trías, E.: *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de lectores, 2007.
- _____: *La imaginación sonora*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.
- Triay, J. P.: *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008.
- Valls Gorina, M.: *Para entender la música*. Madrid: Alianza, 2003.
- VVAA.: *Historia general de la música. Vol. III*. Madrid: Istmo, 2000.
- Zamacois, J.: *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1975.

451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3551973 Código de verificación: w5FPQF+2

Firmado por: SATURNINO EXPOSITO REYES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 21/06/2021 19:13:43
Vicente Hernández Pedrero UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:38:03
Chaxiraxi María Escuela Cruz UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	21/06/2021 19:40:26

451 / 451

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 3885257 Código de verificación: 8S7Vg0Tq

Firmado por: María de las Maravillas Aguiar Aguiar
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 07/10/2021 11:12:24

451 / 451