

# 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

Saturnino Expósito Reyes

Universidad de La Laguna

[saturexposito@gmail.com](mailto:saturexposito@gmail.com)

## RESUMEN

Reivindicación de la obra que escribió Adorno sobre Beethoven como un texto profundo que arroja luz sobre la comprensión del pensamiento del francfortés. Se focalizará sobre el papel de las convenciones en el análisis hecho por el filósofo y cómo pueden estas representar un modelo desde el que fundamentar una filosofía del siglo XXI. Se partirá de la distinción realizada por Adorno de las distintas maneras que Beethoven, a lo largo de sus estilos de composición, elaboró para enfrentarse o, más bien, acercarse a las convenciones y las consecuencias de las mismas. Además, se ahondará en cómo el tipo de «uso» de las convenciones por parte del Beethoven tardío supuso una influencia para el pensamiento de Adorno, hasta el punto de esconder la clave del problema adorniano: la superación de la Ilustración a través de la Ilustración misma.

PALABRAS CLAVE: dialéctica negativa, estética negativa, filosofía de la música, obra tardía.

PHILOSOPHIZE FROM MUSICAL ARGUMENTS. A SPECIAL CASE:  
TH.W. ADORNO'S ANALYSIS OF THE USE OF CONVENTIONS  
IN L.V. BEETHOVEN'S COMPOSITIONS

## ABSTRACT

Claiming the monograph written by Th. Adorno on L.v. Beethoven as a profound text which may enlighten the understanding of the frankfurter's thought. To this aim, the article will focus on the role played by the conventions throughout the analysis made by the philosopher and how it could represent a model from which to build a philosophy of s. XXI. It will begin from the distinction made by Adorno on the different ways that Beethoven, throughout his composition styles, elaborated to confront or, rather, to approach the conventions and its consequences. In addition, we will delve into how the late Beethoven's "use" of conventions might have influenced the Adorno's thinking, to the point of concealing the key to the adornian problem: overcoming the Enlightenment through of the Enlightenment itself.

KEYWORDS: negative dialectic, negative aesthetic, philosophy of music, late style.



## I. INTRODUCCIÓN. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA DENTRO DEL CORPUS FILOSÓFICO DE TH.W. ADORNO

Dentro del sistema asistemático que representa el pensamiento de Adorno y del cómputo de intereses vitales que profesó, la música ocupó un lugar fundamental, 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 una «yuxtaposición no jerárquica de conceptos conectados puede hacer lugar, en sus mediaciones, para la aparición de lo diferente en el discurso»<sup>1</sup>. Pero, sin embargo, son escasos los estudios y análisis sobre su obra que hayan contemplado ese peso y lugar que poseía la música en sus pesquisas. Por lo general, se ha olvidado, o no querido ver, lo que el filósofo entendía como música. Para él, esta constituía parte del problema, parte de la barbarie, y, por lo tanto, no se encontraba en una esfera ajena a la sociedad, ni era meramente un espejo que reflejaba lo que aquella le mostraba. La música está en la sociedad y, tanto una como la otra, no podrían ser comprendida si se la amputara de esa codeterminación, y no se les prestara la debida atención a esos escritos en los que trabajó el plano musical. Por eso sus estudios no son propuestas meramente estéticas, ni tampoco estetizaciones de un pensamiento «puramente» filosófico, sino parte de su programa filosófico.

Y ya dentro de ese proyecto de elaboración de una constelación del saber entre filosofía, estética, música, sociedad..., su monografía inacabada sobre Beethoven, un libro mil veces anunciado en cartas y documentos, pero que siempre terminó aplazando sin llegar a cerrar una visión global del mismo, tendría que colocarse en un lugar más privilegiado que el que se le ha otorgado hasta la actualidad, y es que poca ha sido la atención sistemática que han suscitado sus pesquisas sobre el compositor alemán. Así, en este punto nos estamos moviendo en un tema que ha sido doblemente apartado de la raíz primaria de las líneas de investigación y convertido, por error, en un ostracismo intelectual. Puede que el motivo se deba a que un escrito monográfico sobre un artista le induzca al lector a creer que se halla frente a una obra que se limita a elaborar una mera crítica sobre ese autor en cuestión, en la que se incurra sobradamente en datos históricos y no se inmiscuya, entonces, dentro del núcleo propio del proyecto filosófico adorniano. Sin embargo, pensar eso respecto a esta obra sería incurrir en un gravísimo error, pues escarbando en cada sentencia y fragmento del mismo se puede hallar el proyecto y programa de aquella primera teoría crítica, con todo su arrojo y potencia. Adorno mismo se hizo eco de todo ese peso e importancia del pensamiento que gravita en torno a la personalidad de Beethoven en una conferencia improvisada que impartió en 1966, la cual abrió con las siguientes palabras:

---

<sup>1</sup> 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 AGÜERO, G.: *Conceptos, creencias y racionalidad*. Córdoba, Editorial Brujas, 2008, p. 291.



Cuando se ha de introducir una charla sobre el estilo tardío con un par de observaciones improvisadas sobre el estilo tardío de Beethoven, entonces uno se siente al principio un poco impertinente por la ligereza ante un objeto nada ligero<sup>2</sup>.

La profundidad y relevancia de esta monografía se puede detectar ya en su portada misma. En ella se problematiza sobre la concepción unificada de dos disciplinas que, salvo en contadas ocasiones, no han sido relacionadas debidamente. En ella, a modo de decálogo y pronunciación de principios, se puede leer como subtítulo: *Philosophie der Musik*, frase que no es gratuita, ni producto del mero azar. Con ella pasa revista sobre aquella constelación tan importante a la que nos referíamos más arriba, y nos introduce en una concepción filosófica que no va a ser ajena a la música, y viceversa. Abre el camino para un texto en el que no se van a encontrar separados los mundos de la música y de la filosofía, sino en una especie de juego dialéctico interminable, en el que uno de los pesos de la balanza no puede ser entendido sin el otro. Además, pone sobre aviso de que este libro no va a limitarse a ser una mera crítica de la obra de Beethoven, una obra ajena y autónoma del resto de escritos y pensamiento adornianos.

La envergadura y significación de este fragmentario escrito es innegable; no en vano, fueron más de tres décadas las que el francfortés pasó gestándolo, no siendo más que a través de un parto por cesárea, en la que su editor, Rolf Tiedemann, tomó el papel de partera, la única forma en la que este pudo llegar a ver la luz.

## II. UN EJEMPLO PRÁCTICO. EL ANÁLISIS DE ADORNO SOBRE EL USO DE LAS CONVENCIONES POR PARTE DE BEETHOVEN

Al adentrarse en esta obra, uno se da cuenta fácilmente de que muchos fueron los focos de interés en los que se detuvo el ojo crítico del francfortés, pero de entre todos ellos destaca uno en especial: el uso de las convenciones. Idea totalmente innovadora en su tiempo y que aún le podría sorprender a un lector no versado en la temática, pues es de amplia divulgación la concepción de Beethoven como representante de una actitud radicalmente personal, esa imagen de la que el propio compositor dejó constancia en sus cuadernos de conversación y que biografías y estudios sobre él han repetido como si se tratara de un mantra: «Quiero agarrar al destino por las fauces, seguro de que no podrá doblegarme del todo»<sup>3</sup>. De Beethoven se solía tener la imagen de un ser excepcional, una especie de titán capaz de superar cualquier fatalidad y dificultad, imagen creada por románticos alemanes, entre ellos Brentano, Hoffmann, Wagner e incluso el propio Beethoven. Pero para Adorno, al contrario de cómo la historiografía tradicional había visto al último Beethoven,

---

<sup>2</sup> ADORNO, Th.W.: *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid, Akal, 2003, p. 167.

<sup>3</sup> WÜRZ, A. y SCHIMKAT, R.: *Beethoven en cartas y documentos*. Madrid, Tecnos, 1970, p. 9.



este no representó una subjetividad ciega que creara *ex nihilo* bajo el impulso de su pasión, sin tener en cuenta el material de la obra, sino todo lo contrario, a partir de una nueva concepción de racionalidad que no pretendía imponer el sujeto al material de la obra, pues vio que la violencia de la identidad se encontraba quebrantada, siendo sus ruinas las propias convenciones. Su música, para Adorno, no habla el lenguaje del individuo.

Pero ¿qué papel jugarían las convenciones dentro de ese análisis que realizó Adorno sobre la obra de Ludwig? Inicialmente, hay que advertir que estas siempre mantuvieron un rol fundamental en los análisis de Theodor sobre la obra de Beethoven, tanto de la perteneciente a su periodo intermedio como de la del tardío, pero simbolizando concepciones contrapuestas. Adorno contempló que en cada uno de esos momentos estilísticos, Beethoven entendía y se acercaba a las convenciones con un espíritu diferente. Concretamente, en su capítulo «*Spätstil Beethovens*», contenido en esa fragmentaria obra que le dedicó al compositor alemán, el francfortés observó que existen tres tipos diferentes de relación entre las convenciones y la subjetividad:

- 1) Un primer tipo lo representaría una relación en la que la subjetividad se desviara de la convención. Esta sería la visión típica y estándar que contempla que la «disarmonía» del último Beethoven se debe únicamente a factores «expresivos», tomando entonces la licencia artística como una mera «desviación» retórica de las reglas convencionales. Este modelo es, precisamente, el que a menudo se le imputa a la obra clásica de Haydn y Mozart.
- 2) Un segundo tipo de relación sería tomar la convención como algo que está siendo subjetivado. Este correspondería precisamente al «procedimiento subjetivista» que, según Adorno, se dio en los trabajos del periodo intermedio beethoveniano, como, por ejemplo en la sonata para piano n.º 23 en fa menor op. 57, conocida como *Appassionata*. El estilo heroico-patético beethoveniano mostró 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 habría lugar, o este sería escaso, para las convenciones, lo que actúa como indicador de un subjetivismo ciego, guiado únicamente por los impulsos de su propia razón. Su procedimiento «subjetivista» consistía en introducir y transformar las figuras tradicionales de acompañamiento en la dinámica subjetiva, no soportando ninguna convención y remodelando las inevitables con la impetuosidad de la expresión.

No tolerar ninguna convención, refundir las inevitables según el apremio de la expresión es la primera exigencia de cualquier procedimiento «subjetivista». Así precisamente es como el Beethoven intermedio ha introducido en la dinámica subjetiva las figuras de acompañamiento tradicionales mediante la creación de voces intermedias latentes, mediante su ritmo, su tensión y cualesquiera otros medios, 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 sustancia temática misma y, en virtud de la unicidad de ésta, las ha sustraído a la convención<sup>4</sup>.

El Beethoven intermedio tomó la convención y la llenó con subjetividad. Así, se mostró fiel a un principio axiológico que estaba naciendo por aquel entonces y que ponía el acento en la pura expresión del yo. Concretamente, a partir del *Sturm und Drang* no fue el imperio de la norma, sino el del genio y de la fuerza creadora del individuo, el que ocupó el epicentro de la nueva concepción estética, de la que desapareció lo bello natural. 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 esa libertad para el sujeto es al mismo tiempo falsedad: falta de libertad para lo otro»<sup>5</sup>. Obviamente, Adorno 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.

3) La última de las relaciones que identifica en dicho capítulo es por la que la convención se vuelve expresión. Adorno indica que este es precisamente el tipo adecuado para hablar de la disarmonía del estilo tardío de Beethoven. Según él, Ludwig debió haber sentido la insinceridad de su obra anterior, y por ello se resistió a reconciliar en la apariencia lo que era un desgarramiento en la realidad. No evitando ahora, en su obra tardía, la convención por medio de una coerción subjetiva, sino que la hacía visible en una desnudez no disimulada ni transformada. Actuando de tal forma, las convenciones ya no estarían dominadas por la subjetividad, sino que las dejaría ser. Esta relación entre las convenciones y la subjetividad debe ser entendida como la ley formal de la que surge el contenido de sus últimas obras, siendo el poder de la subjetividad el gesto triunfal con el que se abandona a la obra. Esta subjetividad hace estallar a la obra, no para expresarse a sí misma, sino para despojarse inexpresivamente de la apariencia del arte. Ese estallido deja ruinas tras de sí, y muestra como única posibilidad para que la subjetividad pueda darse a conocer el actuar de forma cifrada desde los vacíos de los que brota. Los desgarramientos y las grietas allí contenidos, testimonio de la impotencia final del yo ante el ser, son su última obra. De ahí el exceso de materia y de convenciones ya no penetradas ni sometidas por la subjetividad, sino dejadas en su lugar, evidencia de que el sujeto ha abdicado frente a la fuerza superior de la realidad externa y se define a sí mismo reconociendo indirectamente su propia muerte. El sujeto ya solo puede expresar su propia existencia de manera indirecta a través del rostro rígido e inexpresivo de la convención. Por

---

<sup>4</sup> ADORNO, *op. cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> ADORNO, Th.W.: *Teoría Estética*. Madrid, Akal, 2004, p. 89.



ello, el lenguaje formal del Beethoven tardío, incluso allí donde se sirve de una sintaxis singular, está regado de fórmulas y locuciones de la convención.

Dentro de esta tipología de las distintas relaciones que surgen entre la convención y la subjetividad y de la acción de especificarlas en la figura de Beethoven, de las que nos interesarán la segunda y, sobre todo, la tercera, se esconde un enorme potencial teórico que está más allá de la mera crítica musical. Este contemplar y analizar la obra de Beethoven a través del microscopio de las convenciones, una orientación poco habitual, hace que la cuestión sobre él adquiera una mayor agudeza y un nuevo abanico de posibilidades. Aunque exactamente, ¿qué implicaría tal uso de las convenciones? ¿En qué consistiría esa ganancia de potencial? Según lo explicado más arriba, y siempre siguiendo a Adorno, existiría una contraposición entre la forma de actuar de Beethoven a lo largo de sus diferentes estilos de composición.

Mientras que en el estilo intermedio el papel ejercido por las convenciones fue intencionalmente evitado, este fue confrontado en el *Spätstil*, otorgándole, consecuentemente, a este último una superioridad respecto a su aproximación dialéctica a lo tradicional. ¿Qué motivó dicho cambio en el arte compositivo del alemán? ¿Por qué Beethoven sintió esa necesidad de cambiar su actitud a la hora de enfrentarse a las convenciones? Según el filósofo francfortés, este cambio de mentalidad se manifiesta por el pensamiento de la muerte, aunque matizando ciertos aspectos. Primero, la muerte solo se impondría sobre las criaturas, no sobre sus productos; por eso, la muerte no podría penetrar o aparecer inmediatamente en la obra de arte como su «objeto», sino que, en todo arte, únicamente podría hacerlo de forma quebrada; es decir, como alegoría. Con tal visión Adorno se deslinda de cualquier intento de realizar una interpretación psicológica que, al explicar la subjetividad mortal como sustancia de la obra tardía, espere poder descubrir sin ruptura la presencia de la muerte en la obra de arte. Con este énfasis en una visión de la muerte tan característica, Adorno descubre la fuerza explosiva de la subjetividad en la obra de arte tardía, pero remarcando que la potencia de esta se encuentra en la dirección opuesta hacia la que 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.

La relación de las convenciones con la subjetividad misma debe entenderse como la ley formal de la que emana el contenido de las obras tardías, en la medida en que éstas significan verdaderamente más que conmovedoras reliquias.

Pero esta ley formal se hace patente precisamente en el pensamiento sobre la muerte. Si el derecho del arte se deroga ante la realidad de la muerte, entonces ésta no puede desde luego ser asimilada inmediatamente por la obra de arte como su «objeto». Les está impuesta únicamente a las criaturas, no a las composiciones, y por eso de siempre aparece refractada en todas las artes: como alegoría. A la interpretación esto se le escapa. Al declarar a la subjetividad mortal la sustancia de la obra tardía, espera poder aprehender la muerte directamente en la obra de arte; ésta resulta engañosa corona de su metafísica. Sin duda percibe el poder subversivo en la obra de arte tardía. Pero busca en la dirección contraria a la que éste tiende; lo busca en la expresión de la subjetividad misma. Ésta, sin embargo, en cuanto mortal y en nombre de la muerte, desaparece en verdad de la obra de arte.



El poder de la subjetividad en las obras de arte tardías es el gesto colérico con que abandona las obras de arte. Las subvierte no para expresarse, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte. De las obras sólo deja tras de sí ruinas y se comunica, como con cifras, únicamente gracias a las oquedades por las que se sale. Herida de muerte, la mano magistral libera las masas de material que antes formó; las grietas y hendiduras en éstas, testimonio de la finita impotencia del yo ante lo-que-es, son su última obra<sup>6</sup>.

Con este patrón y esquema de acción, Adorno está apostando por una contemplación exenta de violencia, de la que procede todo el gozo de la verdad, y que se halla sujeta a la condición de que el contemplador no haga suyo el objeto. Acción que se puede resumir con la siguiente sentencia: se trata de la proximidad de la distancia.

Adorno sostuvo que la subjetividad tiende a desaparecer de la obra de arte, no a exprimir el propio decline. En este proceso, las roturas y los saltos formales se convertirían en el testimonio de la debilidad de ese sujeto, que tiende a forcejear la exterioridad renegando el principio mismo de la obra. De este modo, en el último Beethoven, las convenciones se vuelven expresivas justamente en la desnuda representación de ellas mismas. Este último estilo de Beethoven que habitualmente ha sido caricaturizado como heterogéneo, desunido e innatural, es descrito por Adorno de esa misma forma, pero para vincularlo con la debilidad de lo subjetivo, con su tendencia a desaparecer y mostrar las convenciones desnudas. De este modo, esta lectura del papel de lo tradicional 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. Así, esa heterogeneidad con la que se ha catalogado a la última obra de Beethoven sería debida al aumento que realiza de la pluralidad de reglas clásicas, a las que vuelve más duras a la escucha, convirtiendo, consecuentemente, esa heterogeneidad beethoveniana no en un fenómeno superficial, tal y como se había tomado previamente a Adorno, sino como un principio gubernamental, pues él no subsumió las convenciones dentro de una voz unificada que redujera la riqueza del material que empleaba. Porque él, en vez de hablar a través de esas convenciones, las dejó permanecer libremente con el fin de descubrir expresiones en ellas. Para Adorno en eso consistía el modelo del último estilo; por lo tanto, que esa heterogeneidad fuera entendida en términos de simples rúbricas tales como «disociación» o «abstracción» constituía un modo completamente erróneo de acercarse a él, pues, en ese caso, estas conformarían perezosas adscripciones de «desunidad», incapaces de elaborar una estructura teórica que aclarase criterios de «unidad».

Según Adorno, la finalidad que Beethoven se dictó con esta acción fue purificar la retórica de la apariencia de su dominio subjetivo y, consecuentemente, la búsqueda de una retórica liberada, absuelta de la dinámica, que hablase por sí misma, tarea que únicamente puede llegar a realizar en el momento en que justamente la subjetividad, huyendo, pasa a través de ella y la ilumina inesperadamente con su

---

<sup>6</sup> ADORNO, *op. cit.*, p. 115 y ss.



intención; musicalmente esto sería representado por los numerosos *crescendi* y *diminuendi* que aparecen en esas últimas obras que, aparentemente independientes de la construcción musical, la sacuden con frecuencia. El último Beethoven no recoge en imágenes el paisaje, ahora abandonado y alienado, sino que lo irradia con el fuego que inflama la subjetividad, mientras que esta rebota al golpear sobre las paredes de la obra. Su subjetividad en la obra tardía ya no tendría 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, sino que ahora serían reflejados como extremos opuestos que forman un auténtico paisaje apocalíptico y volcánico. Adorno, lejos de concebir el arte, en general, y la música, en particular, como el pasivo reflejo de un estado de hecho, forzó la aparición de todo cuanto se quedó bajo la superficie, en las cunetas o márgenes de la historia, resistiendo así la opresión de la fachada, no garantizando ni reflejando, en su relación dialéctica con la realidad, la paz y el orden. En definitiva, no ofreciendo un fruto maduro, perfectamente redondo y brillante que deslumbrase solo con verlo, sino dándole cabida a que la música pueda 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. En el caso particular del Beethoven tardío, estos polos serían, por un lado, la convención desnuda, que tomaría el papel de lo universal; y, por el otro, las cesuras e interrupciones súbitas, que sería esa subjetividad entendida a la manera tardía, la tocada por la mano de la muerte, que surge como inesperados *crescendo* y *diminuendo*, como bruscas apariciones en la objetividad y no como una fuerza que la configura, como un dominio de la materia. Para Adorno, esa distancia que libera al individuo fue también un espacio para la posibilidad y la esperanza, desde el cual imaginar que la realidad podía ser diferente. Es decir, distanciarse de forma enfática del mundo empírico que es lo otro anuncia que ese mismo mundo tiene que ser de otra manera.

Desde este contexto, se entiende bien por qué lo convencional adquirió en esta fase una importancia expresiva inaudita. En el 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. Intacta, 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 del yo, que ahora actuaba produciendo más estremecimiento que cualquier osadía personal. En el mundo del Beethoven tardío, lo convencional, el cliché se convirtió en algo peculiarmente provocativo, 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.

Si, como se ha visto, en el segundo periodo su actitud había consistido en implicar las convenciones en la dinámica subjetiva y transformarlas, el tardío se comportó de un modo radicalmente diverso: no mezcló las convenciones dentro de una voz unificada que redujera la riqueza del material que empleaba. En vez de



hablar a través de estas convenciones, él las dejó permanecer libremente con el fin de descubrir expresiones dentro de ellas.

Como ejemplo de una manera de afrontar la convención se podría fijar la mirada sobre el trino, la técnica musical más convencional imaginable, y que rehizo a su propia imagen. Concretamente, cuando se habla de trino se está indicando un adorno musical que simplemente consiste en una rápida alternancia entre dos notas adyacentes, por lo general a un semitono o un tono de distancia. Para observar el uso de esta técnica en las composiciones tardías de Beethoven, es inevitable poner en el punto de mira sus últimas tres sonatas, que fueron compuestas «sobre» la idea de un trino, que somete todo aspecto de la estructura y narrativa de las piezas, característica totalmente impensable en el paradigma estilístico al que se remonta y recuerda: el Barroco. En cada una de estas tres sonatas tardías, el trino le ofrece a Beethoven una óptima fusión entre la convención y la idea, entre lo estilizado y lo natural. Esto se debe a que un trino es a la vez una forma de estilo convencionalizada, que recuerda a la estética barroca, y un aspecto idealizado del contorno natural. Esta doble característica del trino lo posibilita para que pueda alzar su sombra «sobre» 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.

Concretamente, en la sonata para piano n.º 30 en mi mayor, 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 a que la idea estructuradora de la obra sea el paréntesis. Por su lado, en la Sonata para piano n.º 31 en la bemol mayor, op. 110, los trinos son significativos para sus contornos y por eso ejemplifican la idea de oscilación. Y, por último, en la sonata para piano n.º 32 en do menor, op. 111, los trinos simbolizan impulsos de tiempo no acentuados y procesos de reducción. En cada una de estas sonatas, el trino es presentado como una superficie de contacto entre la convención y el contorno natural, es un índice alegórico de una idea. Es más, como signo dinámico, el oscilante trino es un vehículo perfecto para la mutabilidad de los ciclos de Beethoven, ciclos que siempre finalizan al darles la vuelta a los términos que motivaron su apertura. De estas conclusiones se ve la potencialidad del trino, cómo de un tipo de adorno musical, que además es el que mejor podría encajar en una visión de cliché, Beethoven saca un auténtico abanico de tratamientos que son diversos. La mutabilidad de la idea de trino es por sí misma 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. Convencionalmente, los trinos señalan el fin de la *cadenza*, y el advenimiento del *ritornello* orquestal de cierre, pero en estas sonatas tardías de Beethoven, estos actúan de una forma contraria. Si nos atenemos al pasaje de la op. 109 que va del compás 153 hasta el 188 del 3.º movimiento, en la variación VI, se observa que los trinos preceden a la *cadenza*, y continúan tras ella, hasta la reexposición del tema que originó la variación (compás 188). 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, en estos escasos 35 compases de la obra:



- 1) Entre los compases 153 y 164, los trinos cumplen el papel de ser parte del propio tema.

Musical score for measures 153-164. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with trills (tr) and triplets (3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 164 is circled in red.

- 2) Entre los compases 165 y 168, y tras esa faceta en la que se mostraban como parte del tema, los trinos son empleados ahora como presagio de la *cadenza*.

Musical score for measures 165-168. The right hand continues the melodic line with trills (tr) and triplets (3). The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth notes and chords. Measure 167 is circled in red.

- 3) Entre los compases 169 y 187, y tras presagiar la *cadenza*, pasan a ser parte de la *cadenza* misma.

Musical score for measures 169-187. The right hand features a melodic line with trills (tr) and triplets (3). The left hand features a complex accompaniment with sixteenth notes and chords. Measure 169 is circled in red. The piece concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking and a final chord.

4) Y en el compás 187 culminan este paso por las distintas fases de su ser, presagiando, precisamente, el tema inicial, como si se tratara de un *da capo*.

The image contains two musical excerpts from Beethoven's Klaviersonaten, Band II. The top excerpt, labeled '180', shows measures 180-187. It features a piano accompaniment of sixteenth notes in the left hand and a melody of quarter notes in the right hand. The dynamics are marked 'piu anim.' and 'pp'. The bottom excerpt, labeled '188', shows measures 188-195. It features a piano accompaniment of quarter notes in the left hand and a melody of eighth notes in the right hand. The dynamics are marked 'cresc.' and 'p'. Both excerpts are in G major and 2/4 time.

Extractos de L.v. Beethoven, op. 109<sup>7</sup>.

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.

Como ya se ha indicado, en cada una de esas tres sonatas tardías a las que nos referíamos más arriba, el trino le ofrece a Beethoven una óptima fusión entre la convención y la idea, entre lo estilizado y lo natural. Pero fue sobre todo el de la op. 111, que entra en compás 106 del *Arietta*, justo después de la cuarta variación, sobre el que Adorno dejó explícita su opinión acerca de la relación de estos con la convención. Además, en medio de este juego de trinos «surge» la quinta de las variaciones, en mi bemol, 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 en el bajo el tema principal, en la tónica do mayor. Su visión acerca de este pasaje es ilustrada en la lectura de Wendell Kretzschmar de la novela *Doktor Faustus* de Mann. No hay que olvidar que el filósofo ayudó al escritor a confeccionar los borradores de estas líneas, y que en él se basó para darle vida al personaje de Kretzschmar, quien en dicho discurso retoma lo expuesto por Adorno y 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*.

<sup>7</sup> BEETHOVEN, L.V.: *Klaviersonaten, Band II*. [música impresa]: para piano. G. Henle Verlag, Munich, 1967. 1 partitura, pp. 288-290.

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!<sup>8</sup>.

Con ese imperativo que Kretzschmar grita a viva voz: «Fíjense cómo lo convencional se impone», está indicando que Beethoven objetivó los trinos como la «idea» de su *Arietta*. La convención no es dejada intocada. En esta frase musical los trinos no funcionan convencionalmente, no están empleados como auxiliares para resoluciones, tal y como los emplea 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 va a venir después; en cambio, la *Arietta* libera los trinos y los expresa como finales en sí mismos.

Extracto de la *Arietta* de la op.111. de L.v. Beethoven Cc. 106-119<sup>9</sup>

### III. UN PROYECTO DE FILOSOFÍA PARA EL SIGLO XXI

A partir de esa concepción de la convención, Adorno no solo renovó la cuestión acerca del último Beethoven y expuso la tensión existente entre los planteamientos del Beethoven intermedio y los del tardío, sino que también ofreció un posible esquema de acción no fijo ni positivamente dictado, desde el cual edificar una filosofía crítica que contemplara los argumentos musicales, y entonces estuvie-

<sup>8</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*. Barcelona, Edhasa, 1978, p. 64.

<sup>9</sup> BEETHOVEN, L.V.: *Op. cit.*, p. 325.

ra enclavada en aquella constelación que no deja huérfano a ninguno de esos dos mundos que, a lo largo de toda su obra, se hallan en una continua e inquebrantable codeterminación: la música y la filosofía.

Esta unión dialéctica, que no fusión ni síntesis, pues no se convierten en una unicidad, cumple los parámetros de una dialéctica negativa, en la que la filosofía debe rehusar a la seguridad de los sistemas y abismarse en el objeto, entregarse al vértigo que producía lo que carecía de fundamento. Para Adorno, ese vértigo que invade al espíritu cuando se mueve sin las muletas de los esquemas ni la falsa seguridad de lo sancionado es el mismo índice de verdad; una verdad que no puede cerrarse con facilidad, que no puede ser el resultado de una sencilla y repetida operación de lógica dialéctica por la cual lo distinto termina siendo lo mismo. La verdad siempre se abre en una variedad de posibilidades que a su vez remiten a otras.

Esta misma situación la comprendió el último Beethoven, para quien no existían ya esos apoyos que tuvieron los compositores anteriores, e incluso también su propia obra anterior, pero para quien, paradójicamente, las convenciones jugaron un rol sumamente importante. Su propuesta no equivalió al invento de nuevas formas musicales, sino a seguir el canon de la música clásica, pero cambiando constantemente el contenido y el estilo con que llenaba dicha forma. Ese fue, precisa y exactamente, el mismo desafío que Adorno sintió al enfrentarse con el pensamiento hegeliano y el fracaso de la Ilustración. El tipo de «uso» de las convenciones por parte del Beethoven tardío pudo suponer una influencia para el propio pensamiento del filósofo alemán, hasta el punto de esconder la clave de su problema: la superación de la Ilustración a través de la Ilustración misma.

No hay que olvidar que, para él, aquellos últimos trabajos ofrecieron una crítica filosófica y musical de la Ilustración, y que las convenciones habían dibujado el espacio en donde podía moverse, al no basarse ya en una poderosa subjetividad que redujera el objeto a ella misma, sino partiendo del objeto mismo, presentando lo material y convencional desnudamente, sin una elaboración subjetiva. Así, Beethoven debió entender la prioridad de lo objetivo un siglo antes que Adorno.

Pero ¿cómo pueden llegar a representar estas un modelo desde el cual fundamentar una filosofía del siglo XXI?, uno como el que buscó el filósofo catalán Eugenio Trías en las codas filosóficas de sus dos obras tardías *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora*, donde planteó la necesidad de efectuar un giro musical en la filosofía en virtud del cual el pensamiento dejara de tener su centro de gravedad en el lenguaje para pasar a tenerlo en argumentos musicales. No hay que menospreciar ni pasar de puntillas por encima de esta visión, y más sabiendo que Trías fue un filósofo que se autodenominó «exorcista ilustrado», por su empeño de despertar a la razón de su luminoso sueño, y realizar una reformulación de ella como razón fronteriza. 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* sensual.

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 misterio<sup>10</sup>.

En su propuesta filosófica se puede detectar, entre líneas, una convicción relativa a la hermandad entre música y filosofía. No en vano, su admirado filósofo siempre fue Nietzsche, quien con el lenguaje, los pensamientos y los conceptos, también quiso hacer música; y cuyas obras hay que solfearlas para realizar una lectura responsable de las mismas.

RECIBIDO: septiembre 2017, ACEPTADO: noviembre 2017



---

<sup>10</sup> TRÍAS, E.: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Círculo de lectores, 2007, p. 801.