

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

**Alexander Kluge**, por Vanessa Vidal

---

## UT PICTURA POESIS

*Adorno, ilustración de la dialéctica*, **Artur Heras**

---

## PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

---

## TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

---

**Alexander Kluge** sobre Adorno

---

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

---

## ARTÍCULOS

---

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

---

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

---

*Au piano avec Adorno*, **Antonio Notario Ruiz**

---

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

---

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

---

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

---

## RESEÑAS

---

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

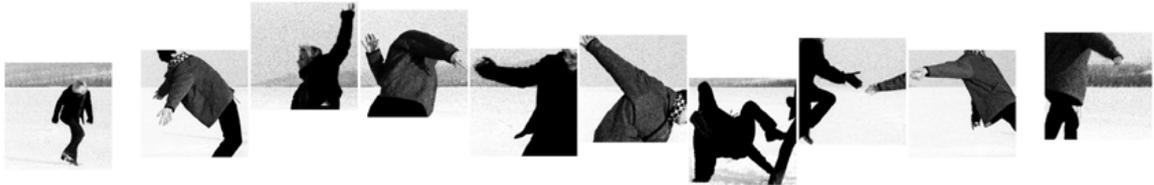


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
<b>Alexander Kluge</b> , por Vanessa Vidal .....	11-25
UT PICTURA POESIS .....	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , <b>Anacleto Ferrer</b> .....	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , <b>Artur Heras</b> .....	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de <b>Christian Peter</b> .....	44-46
PANORAMA	
<b>LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO</b> .....	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, <b>Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal</b> (Coordinadoras) .....	49-61
TEXTOS INVITADOS .....	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, <b>Michael Schwarz</b> .....	65-76
<b>Alexander Kluge</b> sobre Adorno .....	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, <b>Richard Klein</b> .....	88-108
ARTÍCULOS .....	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, <b>Sergio Sevilla Segura</b> .....	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, <b>Marina Hervás Muñoz</b> .....	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , <b>Antonio Notario Ruiz</b> .....	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, <b>Eduardo Maura</b> .....	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, <b>Antonio Flores Ledesma</b> .....	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, <b>Jordi Maiso</b> .....	189-202
RESEÑAS .....	203
Sin buck-up, <b>Manuel Molina</b> .....	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, <b>María Luisa Luceño</b> .....	214-218
Un final que no acaba, <b>Philip Muller</b> .....	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, <b>Aleix Martínez Comorera</b> .....	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, <b>Ruth Sanjuán</b> .....	225-227
Metáforas de la multitud, <b>Wenceslao García Puchades</b> .....	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, <b>Benno Herzog</b> y <b>Francesc J. Hernández</b> .....	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, <b>Irene Cárcel Ejarque</b> .....	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, <b>Everton de Oliveira Moraes</b> .....	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, <b>Albert Alcañiz</b> .....	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



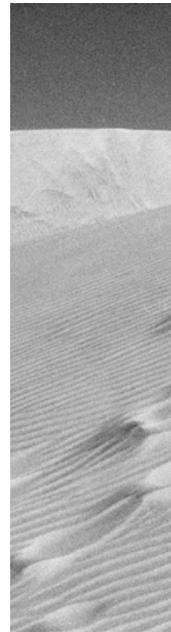
# MOOCONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)





# LOCOONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO  
ARTÍCULOS



*Au piano avec Adorno**Au piano avec Adorno*

Antonio Notario Ruiz\*

Este texto incluye contenidos multimedia  
*This text includes multimedia content***Resumen**

Adorno comenzó a componer al mismo tiempo que a escribir sus reflexiones sobre la música. Algunas de esas composiciones son para piano, un instrumento que el filósofo conocía muy bien. A través del análisis estético de algunas de sus composiciones –en especial, *P.K.B Eine kleine Kindersuite*– propongo en este ensayo una nueva aproximación a las ideas de Adorno desde la escucha de lo que dejó dicho en los pentagramas y desde la lectura de sus textos tempranos.

**Palabras clave:** Adorno, Análisis estético, Escucha, Filosofía de la música, Composiciones para piano.

**Abstract**

Adorno began to compose at the same time as to write his thought on music. Some of these compositions are for piano, an instrument that the philosopher knew very well. Through the aesthetic analysis of some of his compositions –especially *PKB Eine kleine Kindersuite*– I propose in this essay a new approach to Adorno’s ideas from listening to what he left said on the staves and from reading his early texts.

**Key words:** Adorno, Aesthetic analysis, Listening, Philosophy of music, Piano compositions

“... el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba...”  
(Luis Cernuda)

Un sonido que llena un espacio concreto: el espacio de la casa. El poeta recuerda ese sonido tanto como la casa y, por supuesto, el momento en que sucede. Es el tiempo de su infancia. Espacio, sonido y tiempo conjugados en el orden que se quiera y de muchas maneras posibles. El sonido del piano no juega un papel accesorio. Está en el mismo nivel que espacio y tiempo porque es ese sonido el que acoge al poeta, al niño que llegará a ser un poeta aunque ya desde entonces, si no antes, comenzara a sentir el mundo en torno con una sensibilidad especial. El piano, la casa y el niño, claves de recuerdos que lo son de experiencias. Sigue Cernuda mencionando ese piano y esa casa, como lo hacen otros poetas con otros instrumentos, siendo, como son, tan agudos oyentes, permanente cofradía de la escucha, como Juan Gil-Albert, José Hierro, o Francisca Aguirre. Esos mundos poéticos en torno al piano me han devuelto

\* Universidad de Salamanca, España. [anotaz@usal.es](mailto:anotaz@usal.es)  
Este trabajo se integra entre los resultados del GIR de Estética y Teoría de las Artes (GETA) perteneciente al Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, así como de los Proyectos de Investigación *Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global* (PGC2018-095875-B-I00, MICIU 2017-2020) y *El pensamiento español moderno y contemporáneo: estudio y edición de textos inéditos* (USALIB1).

*Artículo recibido: 8 de septiembre de 2020; aceptado: 13 de noviembre de 2020*

a Adorno desde otro punto de escucha, pero también me han devuelto el piano mismo. Para el compositor y filósofo de Fráncfort fue sonido y punto de referencia musical central en ambas facetas de su vida.

### Estética desde el piano

El siglo nuevo estaba recién comenzado. Todavía no se percibía esa novedad más que en las cifras. Lo que no había comenzado era la fiebre celebrativa del cambio de centuria que iría imponiendo la moda un siglo después. Para Bartolomé Cristofori importaba poco, por tanto, que el calendario contara los años comenzando ya por un diecisiete. Él venía trabajando en Florencia desde mil seiscientos ochenta y ocho. Un taller humilde en la Toscana seguía siendo un taller humilde por mucho que la humanidad estuviera entrando en el Siglo de las Luces. A pesar de los encargos de la corte. Es cierto que la relativa seguridad económica, aportada por el contrato con el príncipe Fernando II de Médicis, permitía a Cristofori investigar en nuevas posibilidades sonoras. Ahora se denomina como lutería, con el halo que tiene ese nombre para una parte no pequeña del público entendido e incluso de los profesionales. Es el halo que ha conseguido el movimiento historicista para todos los productos y subproductos que vende. Hablar de un lutier ahora es garantía de que no estamos por completo en la cadena: ni en la de montaje ni en la del consumo. Alguien con la suficiente *autenticidad* como para trabajar artesanalmente en el mundo del poscapitalismo tecnológico, con el 5G llamando a nuestros dispositivos y, ahí están, mayoritariamente ellos, barnizando, encolando, lijando, como en el siglo XVII o el XVIII. Romanticismo aplicado. Uno de tantos casos. Pues sí, lo que llamaríamos lutería, que hoy tanto valoran tantas personas amantes de un solo tipo de música que creen idéntica a la de los tiempos barrocos, era un taller más donde se luchaba por sobrevivir sin más alicientes que comer cada día y conseguir clientes a quienes arreglar y mantener en buen uso los instrumentos musicales. Sin romanticismos ni halos especiales. Solo el trabajo cotidiano y los desvelos para inventar algo nuevo. No hay datos ciertos sobre el momento concreto. Pero se cita siempre la fecha de 1709 como la de la invención de una nueva posibilidad de relación técnica entre el teclado del clavicémbalo y las cuerdas. En lugar del pellizco habitual del viejo instrumento, Cristofori jugó con unos primitivos martillos que golpeaban las cuerdas. Todavía no era el piano. Era el *gravicembalo col piano e forte*.

No es fácil encontrar en la actualidad una analogía técnica que facilite la comprensión del hartazgo de los límites que imponía el clavicémbalo. Ahora somos nietos del *sustain* que, a su vez, procede también del piano: una cuerda que vibra y vibra y vibra, generando un sonido que flota a nuestro alrededor, encima de nosotros, casi se diría que dentro del oyente. No. No es fácil encontrar esa analogía tampoco del límite creativo: ¿qué más le puedo pedir a este instrumento?, se preguntarían los compositores en los albores del siglo de las Luces. Y muy pocos consiguieron un idioma pre-pianístico, no solo cembalístico. Pero era necesario el esfuerzo de Cristofori. Había un hueco en la historia para un nuevo instrumento.

Tal vez no se llegue a saber nunca el nivel de conciencia que tuvo Cristofori de la importancia que iba teniendo aquel nuevo instrumento, aunque es cierto que construyó varios más antes de fallecer en 1732. Sí se conoce la curiosidad que despertó ese nuevo mecanismo. Pero la generalización de ese nuevo instrumento no llegó hasta la segunda mitad de siglo. El XVIII, momento de tantos comienzos, también entró en la historia de la organología con el instrumento que más posibilidades polifónicas y

tímbricas ofrecía a compositores, ejecutantes e intérpretes. Aunque más que ambas, lo que atrapaba a quienes lo conocían era el aumento de las posibilidades dinámicas: ese *piano e forte* que no se podía conseguir con los instrumentos de tecla de la época. Ni el clave ni el órgano, ya vetusto para entonces, podían conseguir responder a la mayor o menor fuerza con que se pulsaran las teclas. El fluir sonoro en esos instrumentos quedaba, por tanto, en una sola banda de intensidad. Monotonía. Imposibilidad de decidir, cosa que sí podían hacer los ejecutantes de aerófonos y cordófonos contemporáneos en mayor o menor medida. Un violín o una flauta podían transitar ese mundo apasionante de la gradación de intensidades sonoras. El cembalista o el organista no. Cabía que en el teclado eclesiástico se consiguiera una registración más poderosa, más de *batalla*, con toda la trompetería. Pero el uso de esas opciones era y es limitado y no resulta tan contrastante como lo que ofrecía el instrumento que acababa de construir Cristofori. Y toda la música posterior ha sido compuesta con esa novedad dinámica incorporada a las posibilidades ya ineludibles del hacer musical. Hoy no conocemos el primer instrumento construido con los pequeños martillos, pero sí quedan algunos de 1720 que nos transportan a la estética mobiliaria que también sufrió un gran cambio con la aportación técnica de un juego de palancas –un par de fuerzas, en el fondo– que no conectaba solo los dedos del ejecutante con las cuerdas sino que, gracias a las gradaciones sonoras, llegaba a un rincón del interior del ejecutante y del oyente tan amplio, claro u oscuro como quisieran o pudieran pedirle los compositores. Con la apertura a nuevos matices dinámicos se posibilitaba un crecimiento y desarrollo muy expandido de la expresividad musical. En realidad, y aunque se diga poco, el Romanticismo empezó a ser posible el día que sonó el primer pianoforte. Pero no solo el Romanticismo. Toda una forma de cultura, de difusión musical, de composición, de recepción musical, de entretenimiento se hicieron posibles y cristalizaron en un producto histórico que cuesta imaginar desde una sociología de la música ya ajena por completo a aquellos ritos y a aquellas experiencias (Parakilas 2001).

Adorno narró muy bien ese mundo heredado en un texto tan nostálgico como acertado en su crítica social: *A cuatro manos, una vez más*, en 1933 (Adorno 2008a: 325-328). No es difícil, por tanto, pensar en el Adorno niño al hilo del recuerdo infantil que evoca Cernuda en *Ocnos* (Cernuda 2002). Y es que las evocaciones infantiles y la infancia misma también son motivos adornianos diseminados a lo largo de sus obras en varios fragmentos. El caso es que Adorno sí conoció aquella verdadera cosmovisión que tenía en el centro un piano. Y la conoció a fondo. Así lo muestran los textos autobiográficos repartidos en todas sus obras y sus composiciones en general, en especial las pianísticas. Así también lo muestran esas fotografías tan expresivas que captaron su forma de tocar, como la que ilustra la portada del monográfico que le dedicó la editorial Text+Kritik (Metzger 1989) o la más reciente publicación de las actas del congreso celebrado en Viena en el año 2015 (Geml 2017). Es una de las imágenes más conocidas del compositor y lo presenta con sus manos en primer plano sobre el teclado de un piano que parece ser de cola. Su gesto es concentrado y, tanto por la posición de las manos como por la de los dedos, es fácil imaginar un sonido pianístico amplio y completo. La imagen es coherente con lo que se sabe de sus actividades musicales, con los cientos y miles de páginas dedicadas por él a la música, con las miles de horas que dedicó a escuchar música y también con los cientos de compases que compuso para el piano. No se centró en su carrera como compositor y hoy son pocas las personas que conocen esa faceta y menos todavía quienes la valoran en su justa medida. No era fácil

optar por la composición mientras vivía, entre otras, las tensiones entre su vocación compositiva y su voluntad filosófica. Venció la dedicación teórica y salieron ganando la estética, la filosofía y la sociología de la música. Pero perdimos mucho sin la voz musical del Adorno compositor. En este breve ensayo propongo una lectura de alguna de sus obras pianísticas. Sin pretensión de agotar todo lo que se puede decir sobre ellas, analizo algunos aspectos de cara a la escucha. Porque la mejor justicia o el mejor homenaje que se puede hacer a un compositor es escuchar sus obras. La escucha más valiosa sería la que se pudiera llevar a cabo en una sala de conciertos, en un auditorio, con buena acústica, buenos instrumentos y con la colaboración de cantantes profesionales para los *Lieder* acompañados por el piano. No es probable que se presenten muchas oportunidades para escuchar en esas óptimas condiciones las obras de Adorno. Cabe recurrir, por tanto, a una escucha que, por desgracia, cercena los armónicos naturales de los sonidos pero que, al menos, ofrece una aproximación fidedigna a las imágenes sonoras escritas en las partituras. Son las grabaciones discográficas, de gran calidad artística, de María Luisa López-Vito. Algunas grabaciones se pueden rastrear también en Internet, aunque sea más difícil confirmar tanto la calidad artística como la calidad sonora de las de Rebecca Farulli, Cesare Natoli o Stefan Schleiermacher. Los archivos sonoros que acompañan este ensayo no ofrecen la imagen sonora completa de las obras sino una aproximación analítica a algunos de sus elementos constitutivos como introducción a la escucha completa. En última instancia, Adorno era pianista y su filosofía, no solo su estética, nacen tanto de las partituras como de ese hacer concreto que pone en contacto estrecho al sujeto con el sonido a través del tacto, a través del contacto disciplinado y casi coreográfico de las yemas de los dedos con el teclado.

### **Las composiciones de Adorno para el piano**

Del total de dieciocho obras –sin contar las recogidas en el *Nachlass*, que apenas son más que apuntes y esbozos–, trece tienen al piano como protagonista único, como parte del dúo o como inspiración. Hay elementos suficientes, por lo tanto, para hablar de un pensamiento pianístico en Adorno. Ese pensamiento se ha expresado en tres dialectos: el del tonalismo clásico-romántico, el del atonalismo vienés y el de las mixturas a la manera de Alban Berg. Adorno muestra en esas obras que domina esos tres procedimientos compositivos. Sigue muy de cerca los modelos de los tres maestros vieneses pero no se puede decir que sus obras sean solo ejercicios de estilo, aunque si solo fueran eso, seguirían aportándonos información muy valiosa sobre las preocupaciones artísticas concretas que persiguieron a Adorno como compositor y como teórico. Además, se puede afirmar que Adorno habla con voz propia en todos y cada uno de los compases que escribió.

Se ha incidido en muchas ocasiones en una de las expresiones adornianas que más fortuna ha hecho: pensar con los oídos. Pero se suelen obviar dos consideraciones que propongo como fundamentales: la primera es la que pone el acento en lo que llega a esos oídos, en el objeto, por completo peculiar, de la escucha: el sonido. Adorno apenas se refiere al sonido ni en sí mismo ni como material del pensamiento compositivo aunque lo tiene muy en cuenta y las pocas alusiones concretas que se pueden encontrar en sus textos son fundamentales. Se puede decir, como en otros aspectos que destaco en este ensayo, que Adorno da por hecho que existen unas relaciones concretas entre las personas y el mundo sonoro. Pero, situado él mismo en una relación preferente con el sonido, no cuestiona nada esa relación como problema filosófico ni en alguna de sus

reflexiones pedagógicas. Tan solo en el libro sobre cine se pueden encontrar algunas preocupaciones respecto a la banda sonora más allá del protagonismo musical. Pero lo que sí se puede afirmar es que Adorno no afrontó una verdadera filosofía del sonido o una estética de lo sonoro independientemente de la vertiente musical del mismo.

La segunda consideración es este “pensar con los dedos” o, si se prefiere, “pensar desde el piano”, que propongo como, al menos, complemento de otras muchas lecturas posibles de Adorno. Entre las muchas formas de estar en el mundo, de relacionarse con creencias, ideas, objetos, personas e incluso con uno mismo, la del instrumentista musical en general –y la del pianista en particular– tiene características propias muy definitorias. Esas características, individualizadas, claro, nacen de experiencias y vivencias marcadas por la presencia física del instrumento, por su sonido, por el juego con las teclas y en muchos casos con la voz cantada y con otros instrumentos, por la interacción más o menos profunda y erudita con música anotada en alguna de las variedades posibles, por la familiaridad adquirida en un proceso lento con repertorios variados, por la pertenencia a una comunidad invisible de instrumentistas y músicos que utilizan los mismos códigos y con los que se puede compartir un tipo de experiencias y expectativas restringidas a ese grupo y compartibles a través de la escucha con el resto de las personas. Por la posibilidad, en definitiva, de desarrollar una competencias auditivas, cognitivas, psicomotrices específicas que abren, a su vez, otros posibles desarrollos artísticos, creativos, científicos y sociales. Quien tiene la oportunidad de comprender la vida desde las cuerdas de un violonchelo, de un violín, las llaves de un oboe o un clarinete, las cuerdas de una guitarra o las teclas de un piano, accede a un tipo de experiencias que está marcado por esa relación física con el sonido a través de un instrumento musical que, literalmente se toca y con el que se interactúa corporal e intelectualmente. Adorno, pianista, aunque conociera también el violín y la viola, pensó desde ese espacio físico que es un piano, desde ese mundo sonoro que nace de golpear sus cuerdas, desde el uso de las manos y de los dedos para conseguir ese juego físico de palancas. Por eso, en este ensayo, además de citar algunos de sus textos, tomo en consideración solo algunas de las obras compuestas por Adorno para el piano: las piezas del volumen *Klavierstücke* (Adorno 2001), aunque sin presentar el análisis exhaustivo de las mismas. Son las siguientes:

*Klavierstück* (1920), con ciento cincuenta compases, finalizada el 19 del mes de noviembre;

*Klavierstück* (1921), con cuarenta y cuatro compases, finalizada el 2 del mes de septiembre;

*Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss* (1924), la primera con cuarenta y dos compases, finalizada el día 12 del mes de febrero; la segunda con cuarenta y cinco compases, finalizada el 4 del mes de marzo; y la tercera, con cincuenta compases, finalizada el 17 de abril respectivamente.

*P.K.B Eine kleine Kindersuite* (1933):

1.- *Klein-Gavlin kann nur “Ich auch sagen”*, de doce compases, finalizada el 23 de noviembre;

2.- *Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr*, de trece compases, finalizada el 24 de noviembre;

3.- *Beiß dem Ted sein Öhrchen ab* (Basso ostinato), de veintidós compases, finalizada el 24 de noviembre;

4.- *Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)*, de ochenta y

un compases, finalizadas entre el 6 y el 15 de diciembre:

Var. 1 (...und auf dem Bauch);

Var. 2 (*Ländler*);

Var. 3 (*Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde*);

Var. 4 (*Auch Brahms besucht das P. K. B*);

Var. 5 (*Bewegte Gruppenszene*);

Var. 6 *Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys*;

Var. 7 *Herztöne*;

Var. 8 *Kanon des Friedens im P.K.B*;

Coda (*Gavlins Epilog*).

*Drei kurze Klavierstücke* (1934, 1945), de 16 compases la primera, finalizada el 14 de marzo de mil novecientos treinta y cuatro; dieciséis compases la segunda, finalizada el 14 de febrero del mismo año y la tercera de veinticuatro compases, sin indicación de fecha.

*Drei Klavierstücke* (1927, 1945):

1. *Adagietto. Hommage à Bizet*, de treinta y seis compases, finalizada nueve de mayo de mil novecientos veintisiete;

2. *Die böhmischen Terzen*, de treinta y siete compases, finalizada el treinta y uno de octubre de mil novecientos cuarenta y cinco, y

3. *Valsette*, de veinte compases, sin indicación de fecha de finalización.

En un primer momento, como indicaba anteriormente, ante las obras de Adorno como ante las de cualquier otro compositor, lo primero que cabe hacer es escucharlas, sin más. Una escucha pausada, detenida, con plena concentración en lo que está sonando, sin distracción alguna. Esa escucha, que en este caso no lleva mucho tiempo, dada la brevedad de las obras, puede ser repetida para familiarizarse con las peculiaridades de las sonoridades adornianas. Incluso es recomendable repetir la audición de aquel o aquellos fragmentos que más interés despierten. En los casos en que sea posible, pero siempre en un segundo momento, se procedería a la lectura de las partituras, aunque no se debe olvidar que, para Adorno, la escritura musical suponía una represión del sentir musical, aunque asumiendo que no se hubiera producido el desarrollo histórico sin ella. Ese nivel auditivo de recepción es, sin duda, una experiencia artística que cierra el diálogo iniciado por el compositor al proponernos un determinado texto sonoro. Cada persona escucha desde un cúmulo de experiencias previas que permite integrar la nueva obra escuchada en una verdadera constelación. Las obras de Adorno, como muestran las diferentes interpretaciones, son muy heterogéneas y cada una de ellas requiere una escucha diferente: desde las más comprometidas con la complejidad hasta las que parecen –solo parecen– más fáciles.

Una vez escuchadas las obras cabe volver a la relación de las mismas y plantearse algunas preguntas. ¿Se puede comentar algo ya solo con la lectura de los títulos y dedicatorias de estas obras? Lo primero que puede señalarse es la red de referencias histórico-musicales que se encuentran en ese nivel. La primera obra en la que reparar es la dedicada a Maria Proelss (1890-1962), pianista y pintora a la que Adorno admiraba y a quien dedicó también un breve texto en mil novecientos sesenta y dos (Adorno 2014: 449-450). Esta obra está compuesta con anterioridad a su trabajo como alumno con Alban Berg y, hasta cierto punto, es resultado de las enseñanzas de su anterior

profesor de composición, Bernhard Sekles. Está distribuida en tres movimientos muy contrastantes, sin rastro de tonalidad, lo que indica claramente que Adorno ya conocía los procedimientos compositivos que estaban al margen de la armonía funcional tonal. En este enlace (▶Audic1) se puede escuchar la melodía del primer movimiento:<sup>1</sup>



Melodía del Primer movimiento. *Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss* (1924)

Como resulta claro en la escucha, se trata de una melodía muy quebrada, no lírica ni convencional, que adopta la gesticulación dodecafónica aunque de forma heterodoxa. Desde el punto de vista pianístico, esta obra plantea una elevada exigencia técnica que en algunos pasajes alcanza un límite accesible a pocos pianistas. Si en el primer movimiento esa dificultad proviene de los acompañamientos arpegiados y del cruce de manos obligado, en el segundo movimiento, más breve pero más rápido, la dificultad procede de las estructuras rítmicas y de las combinaciones de compases con acentuaciones que chocan entre sí, no lejos de los planteamientos de algunas obras pianísticas de Bartók. Se trata de combinaciones y yuxtaposiciones de compases de acentuación en tres, cinco o siete partes. El tercer movimiento es el más lento y no menos difícil técnicamente pero sí algo más lírico aunque con estructuras armónicas muy densas. En este enlace (▶Audic2) se puede escuchar la melodía inicial del tercer movimiento y en este otro (▶Audic3) una parte de su textura armónica:



Armonía del Tercer movimiento de *Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss* (1924)

1 Todas las grabaciones se han realizado por el autor del artículo en el piano Steinway & Sons, tipo C, que se encuentra en el Teatro Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca, con la colaboración inestimable de Claudia Hernández Pedraz y Francisco José Lago Mestre.

No cabe duda de que la calidad pianística de la dedicataria y “su profunda afinidad con lo oscuro y laberíntico” (Adorno 2014: 449) estaban presentes en las elecciones de Adorno al adoptar una textura tan compleja. Los tres movimientos presentan estructuras muy elaboradas con gestos de repetición de algunos motivos y de desarrollo de otros. Es una pieza que, en mi opinión, podría formar parte de los repertorios concertísticos habituales de Nueva Música e incluso estar presente entre las obras interpretadas por estudiantes de piano.

Después de esta intensa pieza, reclamo la atención sobre la referencia explícita a tres compositores y otras dos, una muy clara y otra más velada a otros dos compositores. Las de los tres compositores son: la de Johannes Brahms en la cuarta Variación de la *Kindersuite*; la de Claude Debussy, en la sexta Variación de la *Kindersuite* y la de Georges Bizet en la primera de las *Tres piezas* de mil novecientos veintisiete. No citado explícitamente pero sí con una alusión muy clara está presente Richard Wagner en la tercera Variación de la *Kindersuite* a través de *Tristán e Isolda*. Y muy difícil para el profano en música, y sobre todo en Adorno, es la última cita, la de la pieza que cierra este breve corpus pianístico: *Valsette*, así, en francés, para aludir al otro gran compositor francés de la primera mitad del siglo, a Maurice Ravel. ¿Qué sentido tiene esta breve relación de referencias? Lo primero que se puede afirmar es la coherencia completa entre estas presencias y las ideas que expone Adorno en sus escritos. Casi se puede decir que esta elección de referencias es una muestra de la filosofía de la historia de la música culta occidental tal como la entiende Adorno. Aunque él reservaba un lugar muy especial para Beethoven en su programa filosófico y se consideraba a sí mismo explícitamente vinculado con la Escuela de Viena (Adorno 1990: 10), los compositores que elige en sus obras son los que han planteado problemas cruciales para el desarrollo de la creación musical, que también a él le preocupan como compositor. No a todos ha dedicado la misma cantidad de artículos o de referencias en sus ensayos musicales o en *Teoría estética*, pero lo cuantitativo no debe despistar sobre la importancia de esas presencias ni considerarlas anecdóticas. Sin entrar en cuestiones musicológicas o de técnica musical, comento a continuación algunos aspectos relevantes tanto de los fragmentos dedicados a estos cinco compositores como del porqué de su presencia en las composiciones adornianas.

La presencia de Wagner es insoslayable y apenas requiere justificación. No hay escritor, filósofo o músico desde finales del siglo XIX hasta casi la mitad del XX que pueda evitar confrontarse con sus ideas y sus obras. Adorno no lo evita y le dedica una compleja monografía (Adorno 2008: 13-144). Wagner está en la historia de la música como punto de referencia no solo por la postura que se adopte frente a sus textos y sus obras, sino porque nada volvió a ser igual después de su impronta tanto en el mundo musical que cantaba y escribía en alemán como en el resto de las tradiciones occidentales. Independientemente de la opinión que merezca el sujeto empírico Wagner, su aportación a la historia de la música es central para entender las vanguardias. Wagner aparece en esta historia de amor de cuento infantil en que Adorno transmuta a los dos protagonistas en *Tristán e Isolda*, aunque sea irónicamente. Son apenas ocho compases, como en el resto de las variaciones, en los que Adorno evoca más el carácter del dúo romántico que el procedimiento wagneriano, aunque sí utiliza una armonía muy alejada de la tonalidad de Sol Mayor en que está escrita la obra. En el siguiente enlace (▶Audic4) se puede escuchar el tema de las Variaciones solo:

4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

Munter

Var. 1 (...und auf dem Bauch)

### Tema de las Variaciones de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

En este otro, el tema con su acompañamiento (▶Audic5). El tema no es otro que el de la canción infantil alemana *Der Kuckuck und der Esel* ligeramente adaptado por Adorno, pero limitándose a una armonización escolástica, como un ejercicio elemental de lenguaje tonal. Por el contrario, como se puede comprobar, en la variación wagneriana, Adorno evita cadenciar y evita los grados tonales de Sol Mayor hasta la segunda mitad del compás final, rehuendo así que el acento rítmico recaiga sobre el acorde de tónica. En este enlace se puede escuchar el proceso armónico de esta variación que aparece recuadrado en rojo en la siguiente figura (▶Audic6) y en este otro, la Variación III completa (▶Audic7):

Zeit lassen

Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)

Etwas gedehnt

### Variación III de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

El cambio de organización métrica de la melodía y el plan armónico cromático confieren a esta variación un carácter menos apacible que en el tema inicial, cargándolo de un patetismo tan profundo como permite el carácter infantil de la pieza.

¿Por qué Adorno invita a Brahms a *visitar* también esta suite infantil? No es una visita cualquiera, además, es la Variación posterior a la cita de Wagner y es un fragmento que capta perfectamente la clave del decir pianístico del compositor hamburgués. Adorno cita explícitamente el nombre de Brahms pero muchos aficionados y los músicos profesionales también, reconocerán en esos ocho compases lo que Adorno consigue atrapar: el gesto básico de la música de Brahms: el rechazo del consuelo tonal tal y como se había heredado, que en sus obras no se alcanza ya mecánicamente

a pesar de la finalización en un acorde perfecto mayor o menor. Ese acorde llega muy tarde y muy ‘desactivado’ respecto a la función consoladora. Aparte de menciones esporádicas, Brahms aparece solo en un fragmento del volumen dieciocho de las Obras Completas precisamente del año 1934 (Adorno 2011: 208-211) ¿Casualidad? Es un texto breve en medio de otros muchos dedicados a diferentes compositores, entre los que predominan los contemporáneos y los maestros vieneses. Brahms es, más o de otra forma que la tradición wagneriana, uno de los pilares de una reconsideración del discurso musical que conduce a las diferentes propuestas vanguardistas. Para no extenderme: Brahms es un preciosista que trabaja en los detalles armónicos, melódicos y rítmicos más sencillos de forma que el todo no aparente resentirse pero dejando numerosos detalles de ruptura y de novedad diseminados a lo largo de sus obras. En ese sentido se puede hablar de un parentesco entre Brahms y Debussy o el propio Alban Berg por la atención al detalle, por el cuestionamiento de las relaciones entre notas en las melodías y entre acordes que ven oscurecidas sus funciones tonales sin dejar de tenerlas. Visto así, como un verdadero precursor, como un investigador de novedades musicales fragmentarias, cobra todo el sentido esa invitación a Brahms a visitar la íntima suite en que Adorno homenajea también su propia infancia. Como sucede habitualmente en la forma *Tema con Variaciones*, hay una, al menos, compuesta en el modo menor del tono principal. En este caso es la dedicada a Brahms, que está escrita, por tanto, en Sol menor. Además de esa modificación, Adorno traslada el tema a la mano izquierda y desplaza la acentuación al sincopado iniciándolo en la última parte del compás. De esta forma, mientras que el tema tal y como lo presenta Adorno tiene carácter tético, en esta variación es anacrúsico. Así suena el tema, recuadrado en rojo en la siguiente figura en modo menor y variado rítmicamente (►Audioc8) Y así suena la estructura armónica recuadrada en rectángulos verticales (►Audioc9):

Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)  
 Minore  
 mp  
 poco marcato  
 35  
 40

#### Variación IV de P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

Quedan dos presencias explícitas de compositores que, además, por su nacionalidad, coinciden con el título de la última pieza de la edición de López-Vito: se trata de Bizet, de Debussy y el ya mencionado *Valsette*. Aquí está, además, la clave del título de este ensayo, guiño a los conocedores de la tradición gala tan bien estudiada e interpretada por la pianista Marguerite Long, que dedicó a varios de los compositores franceses tres estudios sobre su obra pianística con un título estable, “Au piano avec...” Debussy, Fauré y Ravel (Long 1960; 1963; 1971). Adorno conoce muy bien la música francesa y lo demuestra en las breves ocasiones en que la convierte en protagonista de sus textos y en estas referencias y citas musicales. Pero hay más que solo una cuestión de erudición

musical. Con Debussy sucede algo similar a lo que he comentado con respecto a Brahms. Su presencia explícita en los artículos y ensayos de Adorno es muy reducida, pero en todos los casos muestra conocer muy bien todo lo que dijo musicalmente el autor de *Pélleas et Melisande*, tanto en sus compases como en sus textos. No solo muestra su admiración por su valía como compositor –algo que también hace Adorno con Stravinsky– sino que en algunos de los momentos de las obras de Debussy encuentra respuestas ciertas a los problemas que tenía planteada la música en la primera mitad del siglo XX. No es, por tanto, el Debussy más tópicamente impresionista el que más le interesa. Al contrario, frente a esa vulgarización del impresionismo que subraya su parentesco con el movimiento pictórico homónimo, Adorno encuentra planteados en Debussy dos problemas, al menos, que le ocupan también en sus composiciones: el del estatuto del sonido, obviamente musical, en las nuevas obras y el de la nueva forma de concebir el tiempo, es decir, la nueva temporalidad posible una vez rotos los cauces temporales asociados con los moldes clásico-románticos.

Como se indica en el título, el modelo debussysta por el que opta Adorno es el de algunos *Preludios* y *Estudios* del compositor francés, especialmente el del décimo segundo Preludio, titulado *Fuegos artificiales*: arpeggios rotos y expandidos por todo el teclado, como juegos acuáticos o los mencionados fuegos. Un flujo continuo que se detiene brevemente en las notas que evocan el tema aunque desde el tercer compás de la Variación –el quincuagésimo cuarto del total– el tema está diluido por completo en la corriente de fusas que asciende y desciende por el teclado.



Variación Debussy de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

La última presencia explícita es la de Georges Bizet. Por una parte, decir Bizet es decir Nietzsche, al menos el Nietzsche postwagneriano y es mencionar también al compositor de óperas que supo decir musicalmente con más verdad compositiva frente al dominio wagneriano sin caer en los, para Adorno, errores del verismo italiano. Bizet, con recursos compositivos muy sencillos, mira de frente a la realidad personal y social y no pretende ni edulcorarla ni ocultarla. Lo muestra muy claramente Adorno en su ensayo sobre la ópera *Carmen*, tal vez discutible desde otros puntos de vista más actuales, pero muy acertado por lo que se refiere a lo musical (Adorno 2008: 305-314), aunque no me puedo detener ahora en el mismo a pesar de su vigencia. Adorno no solo lo cita, sino que plantea un fragmento completo como homenaje al compositor de la *Suite Arlesiana*. Bizet muestra con su forma de componer que el progreso musical no es lineal ni se puede considerar sin atender a los detalles de las obras. Y, algo fundamental para Adorno, Bizet demuestra una habilidad especial para el trabajo con textos y el pensamiento operístico y escénico. El homenaje de Adorno a Bizet es una pieza de 36 compases, con un contenido tonal apuntado varias veces aunque desdibujado politonalmente. Hay dos motivos líricos que se pueden escuchar en estos enlaces (▶Audic10 y ▶Audic11):

## 1. - Adagietto. Homenaje à Bizet

Très calme et doux  
pp

Bizet

Motivo 1 del Homenaje a Bizet

pp

mp

mf

Motivo 2 del Homenaje a Bizet

Ambos motivos son contrastantes casi en función de pregunta y respuesta, ambos anacrúsicos, muy líricos y cantables por una soprano y un bajo, sin duda. Para representar la presencia de Bizet Adorno opta por un motivo muy breve y sencillo que aparece recuadrado en la siguiente figura:

poco a poco accelerando

pp

cresc

Motivo Bizet

Estructuralmente es una pieza muy clara, con los dos motivos casi temáticos escuchados, un breve desarrollo y una re-exposición variada que conduce al final de la pieza sin una cadencia contundente aunque con un claro reposo en la tónica de la obra, Fa Mayor:

Très calme et doux  
pp

Bizet

Últimos compases del Homenaje a Bizet

Por último, en esta breve colección de piezas para piano, aparece, sin mencionar su nombre –según mi interpretación– el compositor que, salvo Alban Berg, más sedujo musicalmente a Adorno. Al menos así entiendo el *Valsette* final: como un homenaje al autor de las dos relecturas más profundas de la forma ternaria más vinculada a la burguesía decimonónica y a una sociología esteticista de la música: Maurice Ravel (Adorno 2008: 69-74; 2011: 286-287). Fue él quien recurrió a la forma ternaria del vals para ilustrar musicalmente la imposibilidad de la continuidad del estado de cosas sin más. Frente a los cientos de vales que inundaban los salones aristocráticos y burgueses anulando el griterío del sufrimiento de tantos, vales que empujaban a una danza ritualizada y a una exaltación paralela del orden tonal y del orden social, Ravel hace saltar por los aires ambos en *Valses nobles et sentimentals* (1911) y *La Valse* (1919-20). Adorno admiraba en Ravel tanto su forma de decir musical en cuanto a la técnica y los procedimientos compositivos como en cuanto al gesto, a la fisonomía de su música. Además, Ravel guarda un hueco muy serio para la evocación de lo infantil en su música y para la música infantil. Muchas de sus obras parecen surgir de un recuerdo similar al de Cernuda. Adorno se despide en este breve valsecito no apto para salones ni rituales burgueses, gesto francés de saludo al compositor admirado, de sabiduría compositiva y de crítica social.

### **A manera de coda**

A diferencia de lo que he presentado en otros ensayos, este está marcado por los versos de Cernuda o Gil-Albert tanto como por los propios textos y las obras musicales de Adorno. En los versos de uno y otro encuentro un latido de experiencias comunes a las del compositor francfortiano. Diría, entonces, que hay algo de poético en lo que ensayo. Como punto de partida al menos. Se trata de experiencias sonoras y musicales, vivencias ligadas al piano por varias vías: como oyentes, como ejecutantes, como compositores, como memoriosos. Basta haber pulsado una tecla con curiosidad una vez para poder hablar de un momento único en el que el sonido pareció nacer de un gesto. No es preciso más. Un dedo o varios. Un sonido o una melodía medio esbozada, un acorde mal pronunciado. El resto es recuerdo, memoria de una forma de estar en el mundo que solo es posible ante la presentación organizada de sonidos musicales. Que esa forma de estar es un estado especial lo atestiguan, precisamente, los poemas de Gil-Albert o de Cernuda y de tantos y tantas poetas. De otra forma, los textos de Adorno. Hay, sin embargo, un punto en el que Adorno podría haber atraído a ambos poetas: una de sus composiciones, con la que dialogo en este artículo, la *Kindersuite*. Es una composición que presenta múltiples irisaciones: para quien hace filosofía de la música, para quien hace musicología, para el poeta, para pianistas o quienes hayan estudiado alguna vez un poco de piano. Desde el título mismo se inscribe en una tradición larga de escenas infantiles llevadas al teclado. Desde Schumann a Bartók, desde Chaikovskii hasta Ravel, desde Musorgskii hasta Katchaturian.

A manera de coda –por ser coherente con la estructura musical que utilizó Adorno– se puede afirmar que lo que encierran los compases compuestos por él pocos meses después de la victoria del nazismo es la despedida de un mundo que se desvanecía, sin duda, pero también algo más. Ese ensamblaje perfecto de ideas musicales e impresiones íntimas son la confesión de una intimidad con la música que ha servido como fundamento de una estética muy exigente. Las falacias que se vierten tantas veces sobre Adorno y que pretenden presentar a los compositores de música nueva

como incapaces de componer verdaderamente por ignorancia o más en concreto, la del autor de *Dialéctica Negativa* como compositor frustrado, naufragan en este puñado de compases que, además de su calidad técnica compositiva, manifiestan la continuidad y coherencia completa con lo que Adorno está escribiendo ya entonces en sus múltiples facetas intelectuales. De esta forma, para quienes puedan asumir una de las vías de pensamiento que propone Adorno en *El fiel correpetidor*, queda la posibilidad de escuchar esta *Kindersuite* que se ha ido glosando en este breve ensayo en relación con los textos de la época. Pero cabe también, sin más, acercarse al otro Adorno, o, mejor dicho, a la intimidad musical de Adorno. Esa intimidad que dialoga con Debussy en los compases de la suite, con Ravel en diversos textos y en un breve vals y con el espíritu de las *Kinderszenen* o del *Album für die Jugend de Schumann*, una de sus obras instrumentales de resonancias pianísticas. La imposibilidad de la filosofía de la música de Adorno es la imposibilidad de prescindir de esa parte de la herencia personal, de la vivencia íntima de la música que, de fondo, siempre resuena como sufrimiento por una pérdida, por un paraíso imposible de alcanzar, por un viaje doloroso comenzado inexorablemente en alguna rotonda del tiempo.

Esta breve suite condensa algunos aspectos centrales en la filosofía musical adorniana mostrando no solo la completa coherencia y consistencia de la misma sino su vertiente en la praxis musical. Se confundiría quien la entendiera como un ejercicio solo de nostalgia, de melancolía, de fondo subjetivo romántico no superado. Es cierto, sí, que todo ello se encuentra en esos ciento y poco compases, pero no hay que dejarse engañar por la aparente sencillez sonora de la obra. A la manera de Eisler –o Eisler a la manera de Adorno– el compromiso estético no aparece envuelto en un código ascético y repelente. Adorno evita por completo el posible masoquismo del degustador de arte contemporáneo que se fustiga con obras desagradables como muestra de su superioridad estética, de su refinamiento modernista o posmodernista. Adorno ha adoptado formas clásicas incluso con referentes explícitos en los títulos de algunos de los fragmentos. Aunque en el análisis nos hubiéramos limitado a los que cita explícitamente –Brahms, Bizet y Debussy– ya se podría hablar de una filosofía de la música que tiene su núcleo en la constatación de la importancia de la transformación mínima como eje del desarrollo musical. ¿O es casual que sea Brahms el protagonista de uno de los ensayos más lúcidos de Schönberg en *El estilo y la idea* (Schönberg 2004: 63-100)? Que Adorno hable poco de Debussy en sus textos no quiere decir ni que lo conociera poco ni que no le interesara o, ni mucho menos, que condene o desprecie sus procedimientos compositivos. Tal vez lo que no le perdona sea su padrinazgo de Stravinski efectivo en lo personal y rastreado en lo musical. Pero Debussy solo y en continuidad problemática con Ravel aporta muchos elementos críticos a la modernidad musical. Algunos están emparentados con el viejo Brahms, tan oscurecido para el público por los genios decimonónicos más agradables a la escucha –como Chopin– o más circenses en su despliegue de medios compositivos –como Liszt–.

En el piano, con Adorno, se encuentra, por tanto, un acceso sonoro diferente a sus textos teóricos, un corpus compositivo no desdeñable, un intento muy serio de poner en compases lo que está diciendo en textos. Con Adorno en el piano es posible escuchar fragmentos de Teoría Crítica y sentirse acogido en un tiempo de otros que, en alguna manera, es también el nuestro.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1990. *Alban Berg. El maestro de la transición íntima*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2003. *Beethoven. Filosofía de la música*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Tres Cantos: Akal.
- . 2008. *Escritos Musicales, I-III*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schenkloth. Obra Completa 16. Tres Cantos: Akal.
- . 2008a. *Escritos Musicales, IV*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 17. Tres Cantos: Akal.
- . 2011. *Escritos Musicales, V*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 18. Tres Cantos: Akal.
- . 2014. *Escritos Musicales, VI*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Obra Completa 19. Tres Cantos: Akal.
- . 2003. *Filosofía de la Nueva Música*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 12. Tres Cantos: Akal.
- . 2008b. “Ensayo sobre Wagner” en *Monografías musicales*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 12. Tres Cantos: Akal.
- . 2001. *Klavierstücke*, Hg. María Luis López-Vito, München: Text+Kritik.
- Cernuda, L. 2002. *Ocnos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Geml, Gabriele und Lie, Han-Gyeol (Hg.). 2017, “*Durchaus rhapsodisch*”. Stuttgart: Metzler.
- Long, Marguerite 1960. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Billaudot.
- . 1963. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris: Billaudot.
- . 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: Billaudot.
- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, R. 1989. *Theodor W. Adorno. Der Komponist*. Musik-Konzepte 63/64, München: Text+Kritik.
- Parakilas, J. 2001. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. Yale University Press.
- Schönberg, A. 2004. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books.





EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

