

LA PARTITURA COMO «ESPÍRITU SEDIMENTADO»: EN TORNO A LA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE ADORNO*

*The score as «sedimented spirit»: about Adorno's Theory of
Musical Performance*

Mário VIEIRA DE CARVALHO

Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

BIBLID [(0213-356)11,2009,143-161]

Fecha de aceptación definitiva: 22 de febrero de 2009

RESUMEN

En este artículo presentamos algunas reflexiones sobre uno de los temas más relevantes de la filosofía de la música de Th. W. Adorno: el problema de la interpretación musical y su relación con la historia.

Palabras clave: Espíritu sedimentado, teoría de la interpretación musical, historicidad.

ABSTRACT

In this article we explore some of the considerations on one of the most relevant concerns in Th. W. Adorno's philosophy of music: the problem of musical performance.

Key words: Sedimented spirit, theory of musical performance, historicity.

* Traducción de Antonio Notario.

Publicados póstumamente en 2001, los materiales encontrados en el legado de Adorno sobre la problemática de la interpretación musical están constituidos por apuntes, breves reflexiones, notas de lectura y esbozos ensayísticos que, si por un lado testimonian la densidad y profundidad de su reflexión crítica –basada en un conocimiento tan minucioso como extensivo de las partituras–, por otro muestran el estado fragmentario, quizás todavía conceptualmente exploratorio, de sus formulaciones, que pretendían delinear una teoría de la interpretación musical (*performance*). Como Adorno, autor de *Minima Moralia* y, en colaboración con Horkheimer, de *Dialéctica de la Ilustración*, siempre cultivó la productividad del fragmento en la filosofía, por oposición al *continuum* discursivo de los grandes sistemas teóricos totalizantes, haciendo coincidir de este modo el *método* con el *contenido* crítico de su pensamiento, diríase que la percepción de lo inacabado que suscita la lectura de este volumen póstumo, titulado *En torno a una Teoría de la Interpretación Musical (Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion)*, en vez de presentarse como una limitación, parece, más bien, radicalizar la interpelación teórica que él se planteó a sí mismo y que nos devuelve a nosotros, lectores, confiriéndole una energía epistemológica verdaderamente rara, que corta transversalmente diferentes esferas de la estética –en especial, claro, de la estética musical–, englobando la creación, la mediación y la recepción. Así, siendo cierto que algunos conceptos o propuestas de Adorno, en estos esbozos de una teoría de la *performance*, tienen naturalmente como telón de fondo su teoría estética y su filosofía de la música tal como son conocidas y discutidas a partir de obras publicadas hace mucho tiempo, también es cierto que, a la vez, parecen lanzar sorprendentemente nueva luz sobre esas obras y aportar nuevos argumentos para la discusión. Si la teoría de la *performance* musical de Adorno, no es comprensible, desligada de su teoría estética (inclusive en su dimensión musical), también, a partir de ahora, ésta no podrá seguir siendo estudiada sin tener en cuenta aquella.

Intentando recuperar, en mi exposición, ese espíritu adorniano de pensar en términos de *minima*, y no tanto de *maxima* teóricas, me propongo pasar revista a algunos tópicos o complejos temáticos, seguidamente enunciados, sin la preocupación de encajarlos en una tentativa de *sistematización* de la teoría estética de Adorno: I – Historia; II – La no identidad de la obra con el texto anotado; III – El sentido musical; IV – Idioma, tradición e ideología.

I HISTORIA

Al situar el problema, en el esbozo (*Entwurf*) más elaborado contenido en el volumen, Adorno comienza acentuando que «el ejecutante» se enfrenta en los textos musicales a ejecutar con cuestiones que no pueden ser resueltas, «ni por el recurso a las obras, ni por las exigencias de la propia ejecución, sino sólo por el conocimiento (*Erkenntnis*) de la relación esencial entre ambas» (esto es, entre las obras y las exigencias propias de la ejecución). O sea, en otras palabras:

— No hay texto musical alguno, ni tan siquiera el más minucioso (como los salidos de las manos de los compositores contemporáneos), tan inequívocamente legible que se desprenda de inmediato, o sin mediación (*unvermittelt*), su interpretación adecuada (*angemessene Interpretation*);

— No hay determinación o principio (*Verfügung*) del ejecutante, en cuanto al aboraje del material, que baste para conferir a la interpretación «aquel carácter de verdad que, en cuanto idea, rija necesariamente cualquier realización musical».

¿Cómo se articulan, entonces, ambos planos, teniendo en cuenta «el conocimiento de la relación esencial entre ellos»?

Es en este punto donde interviene el concepto de Historia, cuya emergencia como momento central de la teoría de la interpretación es situada por Adorno en el siglo XIX. La nueva consciencia, entonces emergente, de la «transformación histórica de la interpretación» había contribuido a consolidar la distinción entre interpretación «verdadera» y «falsa», al separar lo que parece «determinado objetivamente» por el texto musical de lo que se presenta como «arbitrario» o «exterior» a éste. En palabras de Adorno: «se reconoció la transformación histórica en cuanto tal» y ésta «fue puesta en relación con la idea de la interpretación verdadera». Adorno remite, con este propósito, al escrito de Richard Wagner *Über das Dirigieren* (*Sobre la dirección de orquesta*), «la contribución más importante que haya hecho un compositor alguna vez a la teoría de la interpretación»¹.

Lo fundamental, en el texto de Wagner, ya señalado por el biógrafo Ernest Newman², también citado por Adorno³, es el haber elevado su autor a canon de la ejecución musical correcta (*richtige Darstellung*) no sólo la creciente diferenciación subjetiva del intérprete en el curso de la era romántica, sino también la razón de ser de esa diferenciación: particularmente, las transformaciones históricas objetivas de la propia música. En la lectura de Adorno, Wagner fundamenta en la «transformación de la técnica de composición» la necesidad de la «transformación esencial» del *Vortrag* (ejecución, manera de tocar o *performance*). Una está en función de la otra. El momento destacado por Wagner (con referencia a Beethoven, pero extensible a todo el llamado clasicismo vienés) tiene su origen histórico, según Adorno, en la inclusión del *cantabile* en la composición instrumental y se realiza como «unidad en la diversidad» (*Einheit in der Mannigfaltigkeit*), es decir, en una «construcción que se constituye, a través de un proceso mediado dialécticamente, a partir de figuraciones temáticas (*thematischen Gestalten*) cualitativamente diferentes». En la descripción de Wagner el director o *Kapellmeister* de la vieja tradición barroca ignoraba esa pregnancia del *canto instrumental* por oposición a la *praxis* establecida de la *ejecución instrumental*, y de ahí el conflicto (en palabras de Adorno) entre «el crispado e inflexible batir del compás que refleja

1. ADORNO, Th. W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Hg. Henri Lonitz, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001, pp. 215-216.

2. NEWMAN, E. (1946), *The Life of Richard Wagner*, 4 vols., Londres, etc., Cambridge University Press, 1976, IV, pp. 261 y ss.

3. ADORNO, Th. W., *op. cit.*, pp. 216 y ss.

rígidamente la manera de componer dominante en la era del bajo continuo», cuyas formas resultaban de la acumulación del «material idéntico», y una música que se desenvolvía como «proceso de síntesis de lo no-idéntico». Así, para Wagner, la correspondencia entre la nueva «estructura de la composición» y el *Vortrag* consistía en dejar claro «el tejido temático», en hacer que éste «se revelase según su movimiento», y eso sólo se conseguía a través del tiempo musical (*Zeitmaß*), «la categoría fundamental de la interpretación». Se trataba, pues, como subraya Adorno, de afrontar la transformación en la interpretación, no como una mera cuestión de moda, sino como una necesidad resultante de la propia objetividad de la obra: de lo que se trataba era de hacer audible el carácter de la composición (*Beschaffenheit der Komposition*) en cuanto tal, carácter al que subyacía «el texto anotado y la mera indicación del tiempo». La nueva objetividad de las obras, desde el clasicismo vienés, establece un *Vortrag* diferente del que era exigido por la objetividad de la música pre-clásica, y ese nuevo *Vortrag*, en cuanto canon de la interpretación establecido en la época de Wagner, pasaba a valer como principio general. De este modo, la relación entre «verdad de la interpretación» e «historia» era establecida por Wagner en términos que Adorno considera lapidarios: la «verdad de la interpretación» no residía en la Historia «como algo que fuese extraño a ésta y que a ésta fuese confiado»; por el contrario, la Historia es la que residía en la «verdad de la interpretación como algo que se desenvuelve según las leyes inmanentes de la propia interpretación»⁴.

La idea de que el movimiento de la Historia es inmanente a la «verdad de la interpretación» (y no algo que impone una determinada interpretación a partir del «exterior»), se fija, en Adorno, con una idea de *obra* que no reconoce a ésta su existencia en sí. *Es gibt kein an sich seiendes Werk an sich*, es decir, «no hay obra en sí que exista en sí misma» –afirma Adorno⁵ pleonásticamente– y que, continúa él, «pudiese ser comprendida diferentemente en diferentes épocas, sino colocando al mismo tiempo drásticos límites a cada una de esas concepciones». La Historia, en vez de expulsada al «exterior» de la obra, se torna inmanente a ésta: «cada obra constituye en sentido inmanente un problema» en la medida en que «hace de la Historia su sustrato esencial» (*macht Geschichte zu seinem wesentlichen Substrakt*). *Entfaltung in der Zeit* –desdoblamiento (o desarrollo) en el tiempo– he aquí la categoría que Adorno subraya en su definición de la «esencia de la obra»: no «sustrato atemporal» (*zeitloses Substraktum*), pero sí ley inmanente que la hace cambiar a lo largo del tiempo, llevando a diferentes etapas de la solución del problema que encierra. Hay, pues, para Adorno, una «historicidad interior» de las obras. Por lo tanto, ésta no podía ser obviamente separada de la Historia que les es exterior: las transformaciones en la interpretación, proyectadas del exterior (de la Historia), eran tanto testimonio de la dinámica del «contenido de las obras» (de su historicidad inmanente), como, inversamente, la dinámica del contenido de las obras, era, a su vez, testimonio de la Historia.

4. *Ibid.*, pp. 217-219.

5. *Ibid.*, p. 259.

Adorno distingue, como se ha indicado, entre interpretación verdadera (la que capta la esencia de la obra en el devenir histórico) de la interpretación falsa (la que se impone a la obra a partir del exterior, como mera contingencia, resultando de las oscilaciones del gusto [*Geschmack*] o de la moda y, por eso, *sachfremd* [extraña al objeto, a la obra interpretada]). La sumisión de la obra al gusto subjetivo del intérprete o al gusto dominante en un determinado contexto histórico-social abría camino al relativismo estético, ya criticado por Hegel, pues se asentaba en una relación arbitraria con la obra.

Así, para Adorno, si es cierto que hay transformaciones históricas en el canon de la interpretación, es cierto también que tales transformaciones sólo podrían corresponder a una interpretación verdadera si fueran determinadas por la propia historicidad inmanente de las obras, es decir, por la *Gesetzmäßigkeit* (normatividad) que se contiene en ellas. En este sentido, por tanto, la interpretación verdadera es entendida como un proceso inconcluso, pero lo es, ante todo, porque la propia obra es un proceso abierto –algo abierto (un *Unabgeschlossenes*). *Las propias obras cambian en el tiempo*, ya que cada nueva obra cambia la anterior. Esta idea de la obra de arte como *Werdendes* (algo en lo que se va volviendo), ya enunciada en *Teoría Estética*, es radicalizada aquí en cuanto a la obra musical, bajo la perspectiva de la teoría de la *performance*, sin duda en consecuencia del postulado según el cual la obra musical no es idéntica al texto anotado en la partitura (como se verá adelante). Tal radicalidad conduce a otro postulado, relacionado con aquel: el de que «el gesto inmanente de la música es siempre actualidad», o sea, «los signos musicales más antiguos son para el ahora [*Jetzt*], y no para otrora [*Damals*]»⁶.

Ambas ideas –la de la obra como algo inconcluso y la de que los signos de la escritura musical son para *el ahora*, su gesto inmanente es la actualidad– aproximan obviamente la teoría de la interpretación de Adorno a la teoría de la Historia de Walter Benjamin. La obra, ella misma un evento histórico, es, como éste, un proceso inconcluso, en el que la *chance* de lo nuevo que otrora brilló corre el riesgo de perderse en el conformismo de la tradición. Por eso, como dice Benjamin, «articular históricamente el pasado» no consiste en conocerlo «como realmente fue», sino –y esta formulación de Benjamin podía aplicarse literalmente a la teoría de la interpretación de Adorno– en intentar «ganar la transmisión [*Überlieferung*] de lo nuevo al conformismo que se pretende apoderarse de ella»⁷. En paralelo con las tentativas de revolución libertadora que se truncarán y que la Historia –la Historia de los vencedores (en la expresión de Benjamin)– da como cerradas, también cada obra de arte, si no es una obra «muerta», si no nació ya con la rigidez de las convenciones (*Totenstarre der Konventionen*), reificada (*verdinglicht*), sino, al contrario, es una obra de arte auténtica, inconformista, no académica, entonces contiene en sí misma «la dialéctica de su contemplación» (*die Dialektik seiner Betrachtung*) y, como *Unabgeschlossenes*, puede ser siempre de nuevo sustraída por la interpretación al *continuum* del academicismo, porque la propia obra, cambiando

6. *Ibid.*, p. 250.

7. BENJAMIN, W., «Über den Begriff der Geschichte», en BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, I. 2, pp. 691-704.

intrínsecamente, confiere objetividad a la interpretación⁸. En vez del mero objetivismo o del mero subjetivismo, lo que importaba era desencadenar la dialéctica sujeto-objeto, es decir, la mediación (*Vermittlung*) de uno a través del otro: la subjetividad del intérprete se apagaba en la exacta medida en que participaba en la constitución de la objetividad de la obra.

Entretanto, al conceptualizar la obra como un proceso abierto (*Unabgeschlossenes*), cuya historicidad intrínseca determina su transformación objetiva a lo largo del tiempo y, consiguientemente, al afirmar drásticamente que «no hay obra en sí que exista en sí misma», Adorno se distancia claramente de la ontología de Heidegger. El «estar-ahí» (*Dasein*) de la obra, «lo que en ella hay de cosa» (*Dinghaftes*), su carácter de «tierra» (*Erde*) donde se oculta el «mundo» (*Welt*) que en ella entró en el momento de la creación, excluye efectivamente la idea de una transformación intrínseca: lo que hay es una tensión entre ocultación (*Verbergung*) y desvelamiento (*Unverborgenheit*) nunca resuelta. Así, en la concepción de Heidegger⁹ de la obra como «cosa» o «ente» (*Ding = res = ens = ein Seiendes*) y, por tanto, como algo concluido, lo que puede ser descubierto, descifrado, comprendido en la obra, lo que puede ser «desvelado», no resulta de una alteración objetiva que se operase en ella en condiciones históricas diferentes de aquellas en que nació, al contrario, se ofrece apenas como diversidad de facetas reveladas al receptor o intérprete. Para Heidegger¹⁰, «el arte es histórico», pero lo es tan sólo, o como objeto de la Historia –en el sentido de las transformaciones o de las diferentes perspectivas por las que pasó a lo largo de las épocas–, o como fundador de Historia –en el sentido en que, al acontecer, el arte es inaugural, hace que la Historia comience o recomience.

También respecto a este punto, está menos claro en qué difiere Adorno, por ejemplo, de Gadamer, que postula la «absoluta simultaneidad» o, mejor dicho, la «absoluta coincidencia temporal» (*absolute Gleichzeitigkeit*), entre la obra y quien respectivamente la contempla, la cual (coincidencia temporal) permanecería intocable, por más que la conciencia histórica aumentase. La «realidad de la obra» y su «fuerza declarativa» (*Aussagekraft*) no se dejaba confinar al «horizonte histórico originario», en el cual el observador era efectivamente coetáneo (*gleichzeitig*) del creador. Por el contrario, lo que Gadamer entiende como propio de la «experiencia artística» (*Erfahrung der Kunst*) es que «la obra de arte tiene siempre su propia actualidad, que sólo muy limitadamente conserva en sí misma su origen histórico y, sobre todo, que es expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de una obra pensaba realmente»¹¹. La producción de sentido se desvía, por tanto, del autor al receptor u observador. En una formulación más radical del propio Gadamer¹², «la obra de arte

8. ADORNO, Th. W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001, p. 285.

9. HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 12.

10. *Ibid.*, pp. 79 y ss.

11. GADAMER, H.-G. (1964), «Ästhetik und Hermeneutik», en GRONDIN, J. (ed.), *Gadamer Lesebuch*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1997, p. 1.

12. *Ibid.*, p. 6.

que dice alguna cosa nos confronta con nosotros mismos» (*Das Kunstwerk, das etwas sagt, konfrontiert uns mit uns selbst*).

Sin embargo, cuando Gadamer aborda la problemática de la interpretación de textos, que es, a este respecto relevante, en la medida en que la interpretación musical, en cuanto *performance*, presupone el momento de la interpretación, en cuanto lectura de la música anotada (que Adorno, además, llama constantemente «texto musical»), deja claro que su concepto de «experiencia artística» difiere de su concepto de «interpretación» de un texto. Cuando se trata de saber lo que está realmente en un texto (*was eigentlich dasteht*) nos encontramos, según Gadamer¹³ con la cuestión fundamental de la hermenéutica: ¿la interpretación consiste en «atribución» (*Einlegen*) de sentido, o en «busca» (*Finden*) de sentido? La respuesta es que incluso el abordaje más preconceptual y apriorístico, en la exacta medida en que se propone esclarecer el sentido de un texto, tiene siempre éste necesariamente como punto de referencia (*Bezugspunkt*) frente a lo que pueda tener de dudoso, arbitrario o simplemente de diversidad de posibilidades de interpretación. Aquí es donde interviene el concepto dialógico de la «fusión de horizontes» (*Horizontverschmelzung*) –momento de la disolución de la tensión (*Spannung*) entre el «horizonte del texto» y el «horizonte del lector»: «los horizontes separados, tal como los puntos de vista diversos, son absorbidos unos por los otros» (*Die getrennten Horizonte wie die verschiedenen Standpunkte gehen ineinander auf*). Pero, si en los textos no literarios esta operación que hace posible la comprensión implica algo como la «desaparición» del texto, ya en los textos literarios estos sólo existen (*da sind*) cuando se regresa siempre de nuevo realmente a ellos –porque, en palabras de Gadamer¹⁴– el texto literario «ejerce una función normativa, que no remite, ni a un discurso originario ni a la intención del autor del discurso, antes emerge del propio texto», sorprendiendo eventualmente al propio autor. En otra formulación, referida al concepto de «creación» o «forma» (*Gebilde*), aplicado a las diferentes artes, Gadamer¹⁵ precisa su idea diciendo que

en el significado indefinido de «Gebilde» está implícito que algo no es comprendido con relación a su planeado cierre [*auf sein vorgeplantes Fertigsein hin*], pero sí que se constituye como desde dentro [*von innen heraus*] en una configuración propia [*zu einer eigenen Gestalt*] y es tal vez comprendido en su formación continuada [*in weiterer Bildung*].

En suma: si en alguna de estas ideas –principalmente, la de que «la obra de arte tiene siempre su propia actualidad» y la de que el texto que es objeto de interpretación ejerce una función normativa– parece haber alguna convergencia de Gadamer con Adorno, inmediatamente se desmiente –a mi modo de ver– en cuanto al concepto de historicidad intrínseca al texto musical y co-determinante de la transformación del canon de la interpretación. Aquí, lo que separa a ambos es, una vez más, la ontología

13. GADAMER, H.-G. (1983), «Text und Interpretation», en GRONDIN, J. (ed.), *Gadamer Lesebuch*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1997, pp. 339 y ss.

14. *Ibid.*, p. 352.

15. *Ibid.*, p. 358.

–ya que, para Gadamer¹⁶, «Naturaleza» y «Arte» tienen en comun el estar ambas caracterizadas por su «unidad orgánica» («como si no estuviese hecha por alguien»), en cuanto Adorno nunca aceptaría, por ser contrario a su tesis de la historicidad, el postulado del arte como *segunda naturaleza*.

Sin embargo, el concepto de historicidad interna a la obra, propuesto por Adorno, sólo se hace verdaderamente comprensible cuando se atiende a la especificidad del texto musical anotado y a los desafíos que propone al intérprete, tal como Adorno la caracteriza. Y esto nos lleva al segundo tópico.

II LA NO IDENTIDAD ENTRE LA OBRA MUSICAL Y LA PARTITURA O TEXTO ANOTADO

Ya en su célebre ensayo de 1951 –*Defensa de Bach contra sus admiradores*– Adorno se oponía a la orientación que entonces hacía escuela en la interpretación de la música antigua y que postulaba una actitud llamada *objetiva* en cuanto al texto anotado. La tentativa de recuperación de las prácticas antiguas de ejecución, con la intención de hacer oír las obras como habrían sonado en su respectiva época, surgirá entonces, de hecho, bajo la influencia de una idea moderna –la modernidad stravinskiana y anti-romántica del *objetivismo* musical, según la cual no hay que buscar en las notas nada más que lo que está escrito y basta tocarlas correctamente para realizar la obra. Adorno, sin embargo, afirmaba: «Nunca y en pasaje alguno [*an keiner Stelle*] el texto musical anotado es idéntico a la obra; al contrario es siempre necesario captar, en la fidelidad [*Treue*] al texto, aquello que oculta dentro de sí. Sin tal dialéctica, la fidelidad se transforma en traición». Por eso, continúa, nunca encontrará el sentido musical (*musikalischen Sinn*) la interpretación que no cuide de éste, por considerar que «se revelaría a partir de sí mismo» (*aus sich heraus sich offenbare*), en vez de considerarlo «algo que todavía tiene que constituirse a sí mismo»¹⁷.

Adorno se sirve de la comparación entre música y poesía para precisar la cuestión. La poesía permitía la interpretación o *performance*, pero no carecía de ella en absoluto, en la medida en que, en cuanto campo de intenciones, era ya portadora, dentro de sí misma, de su forma de ser sensorialmente captable (*sinnliches Soseins*) y se desenvolvía a través de la dinámica histórica en la tensión entre el fenómeno lingüístico y lo que este daba a entender (*Gemeinten*) (Adorno remite aquí a la noción de *Art des Meinens*, de Walter Benjamin). En contrapartida, la música, como paradójico lenguaje sígnico de lo no intencional, precisaba de algo fuera de ella –de la interpretación (*performance*)– que convirtiese (*einlösen*) los signos, sin contenido sacrificando (*verraten*) lo no-intencional al engaño de los significados (*Trug von Bedeutungen*)¹⁸. La «zona de indefinición»

16. GADAMER, H.-G. (1992), «Wort und Bild — so wahr, so seiend», en GRONDIN, J. (ed.), *Gadamer Lesebuch*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1997, p. 395.

17. ADORNO, Th. W. (1951), «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt», en ADORNO, Th. W. (1998), *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. X/1, pp. 149 y ss..

18. ADORNO, Th. W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001, p. 238.

de la notación musical no tenía que ver, ni con la idea trivial de lo que está muerto o vivo en arte, ni mucho menos con la busca de la «intención» del compositor, pero sí con la relación objetiva entre música y escritura. En sentido estricto, *la música sólo se constituía verdaderamente como texto* a través de la interpretación¹⁹, y, por eso, era certera la expresión del sentido común, según la cual tocar es «*bacer* música» (*Musik machen*)²⁰.

Si el texto musical anotado, la escritura musical, sitúa la cuestión de la interpretación como problema, es porque el texto anotado tiene carácter enigmático: es, al mismo tiempo, «enigma irresoluble» y «principio de la resolución del enigma» –en la expresión de Adorno. Hay que sumergirse (*Versenkung*) en el texto anotado para conquistar el conocimiento susceptible de transformar la *indefinición* que es esencial al texto anotado en una *definición* que le es igualmente esencial, legitimada en la objetividad de la obra²¹. Así, por un lado, la obra no se confunde con el texto anotado, pero, por otro lado, es portadora de una *objetividad* que permite legitimar la *definición* del texto anotado. *Objetividad*, como ya vimos, no significa, por tanto, reificación en lo estático o inmutable, significa al contrario que el reconocimiento de la historicidad intrínseca a la obra no abre las puertas al mero relativismo del «gusto», de la «moda» o del *Zeitgeist*. Es en el ámbito de estas coordenadas –enigma del texto anotado, dialéctica de su indefinición/definición, objetividad de la obra y su historicidad intrínseca– donde la interpretación como problema es analizada por Adorno.

A propósito del paralelismo entre escritura musical y escritura del lenguaje, Adorno subraya que sólo en este plano, como escritura, música y lenguaje son commensurables, teniendo en común principalmente el ser ambas sistemas de signos. No obstante, la notación musical no está configurada en complejos que, como las palabras, significasen cosas u objetos. Hasta se puede hablar metafóricamente de frases y períodos musicales –pero, según Adorno, la escritura musical es una escritura no intencional, como una «nomenclatura opaca», y la unidad de sentido en que la música se mueve no tiene nada en común con la «intencionalidad». La música es, pues, en su definición, «un lenguaje no intencional» (*eine intentionslose Sprache*). Y, precisamente por eso, el carácter significativo de su escritura –la diferencia entre signo y designado– se radicaliza en una ruptura cualitativa²².

Pero si así es, y sí, sin embargo, la escritura musical no queda detrás de la escritura del lenguaje hablado en lo que respecta a la articulación y consecuencia lógica, hay que buscar el origen de la escritura musical en otro elemento que el intencional. Ese elemento es, para Adorno, el mimético. A partir de una indagación histórica, Adorno²³ afirma que no puede haber dudas de que «la música, como lenguaje, es la única de todas las artes que realiza la pura objetivación del impulso mimético, tanto libre de la

19. *Ibid.*, p. 239.

20. *Ibid.*, p. 242.

21. *Ibid.*, p. 241.

22. *Ibid.*, pp. 221 y s.

23. *Ibid.*, p. 224.

concreción [*Gegenständlichkeit*] como de la significación»; en este sentido, «no sería otra cosa sino el gesto elevado a ley», gesto «encima del mundo corporal» y, al mismo tiempo, «gesto sensorial». Con su desarrollo como arte autónoma, la música habría, por tanto, «expulsado a la periferia» o incluso transformado en tabú el elemento mimético. Pero el rastro de éste continuaría presente allí donde precisamente la música se sometió al imperativo de su concretización como objeto (*Vergegenständlichung*), o sea, en la notación. Así, para Adorno, los signos musicales, tomados de la ambigüedad (*Vieldeutigkeit*) y de la transitoriedad (*Vergänglichkeit*) del gesto, son «imágenes de gestos» (*Bilder von Gesten*), y la notación habría surgido para fijar «la *praxis* mimética» cuando la memoria de ésta «ya comenzaba a desaparecer» de las prácticas musicales. Tomando como ejemplo el aprendizaje y el ejercicio de habla infantil así como las músicas de tradición oral, Adorno²⁴ observa que «cuando el pasado perdura, en vez de quedar atrás como algo que nos es extraño (*Entfremdetes*)», es precisamente su transformación lo que garantiza «su actualidad» o presencia. Por el contrario, si ha cristalizado en algo siempre idéntico, como una cosa (*dinghaft*), entonces es porque está virtualmente olvidado, pues «toda reificación [*Verdinglichung*] remite a algo olvidado [*auf ein Vergessen hinausläuft*]». En este sentido –y he aquí una fórmula dialéctica típica de Adorno!– «la notación sólo es soporte del recuerdo o de la memoria» en cuanto enemigo de lo olvidado, sólo lo recupera «a través del aniquilamiento». En vez de la necesidad de *aide mémoire*, la notación habría nacido, pues, de la perturbación de las relaciones naturales que, en cierto sentido, preceden a la constitución de la memoria y a su falibilidad, cuando *el ahora y lo anterior* todavía no se habían separado rígidamente.

En una página brillante de sociología de la música, Adorno²⁵ defiende la tesis de que esa perturbación está ligada a la emergencia de relaciones sociales de dominación que se manifiestan tanto en la regulación del tiempo como en un sistema de categorías preestablecido. Lo que se habría conseguido con la notación, desde sus orígenes –es decir, desde mucho antes de alcanzar, con ella, la total objetivación y, por tanto, la autonomía de la escritura (*Verselbständigung des Gebildes*) respecto a la *praxis*–, habría sido menos la conservación de lo que habría todavía tan presente o actual (*Gegenwärtigen*) en la tradición que el propósito de disciplinar la práctica musical tradicional. La disciplina pretendía impedir que la comunidad (*Gemeinde*), es decir, la masa dominada (*unterworfenen Masse*), modificase en favor de su propia necesidad de expresión (*Ausdrucksbedürfnis*) lo que era transmitido por la tradición (*das Überlieferte*), y la fuerza a la mera repetición de lo transmitido (*zwangshafter Wiederholung*), diríase como escuela de obediencia. En la visión de Adorno²⁶, la notación es, por consiguiente, una síntesis de elementos divergentes, mas al mismo tiempo indisolublemente interrelacionados: por un lado, hay en ella el rastro de la esencia mímica de la música; por otro lado, hay también en ella desde el inicio un elemento anti-mímico, que Adorno define como a la vez significativo y racional.

24. *Ibid.*, p. 225.

25. *Ibid.*, p. 226.

26. *Ibid.*, p. 226.

En una tentativa de encuadrar esta homología que Adorno observa entre lo anti-mímico y lo significativo o lo racional, tal vez debiese ser recordado el ensayo de Rousseau sobre el origen del lenguaje y otras obras anteriores, en la misma línea de pensamiento, principalmente de Du Bos (1719) y Batteux (1746), en las cuales el lenguaje de los sonidos y el lenguaje de los gestos eran equiparados al «diccionario de la simple naturaleza», al tiempo que el lenguaje hablado era considerado un producto de la «sociedad» y de sus convenciones. Así, se podría afirmar que todavía hoy, en el acto de la comunicación hablada, el uso de las palabras, es decir, de los signos convencionales, pertenece a la esfera de la significación y de lo racional, en cuanto a las entonaciones, la melodía del habla, las alteraciones fisionómicas y gestuales, como comportamientos mímicos, pertenecen sobre todo a la esfera de los sentimientos y de las emociones, de la expresividad individual o del grupo, rastro de formas de comunicación arcaicas entre «seres humanos en estado de naturaleza», o sea, todavía no disciplinados por el contrato social. En el mismo sentido, Knepler (1977), en sus investigaciones sobre los orígenes de la música, formula la hipótesis de un sistema de comunicación acústica indiferenciado que, en el proceso de la antropogénesis, se habría escindido entre dos sistemas autónomos: el del lenguaje hablado y el de la música. La propia música, sin embargo, desde que está organizada en un sistema y representada por signos anotados, tiende a perder su espontaneidad mímica para ganar en significación y racionalidad (trazos que la aproximan al lenguaje hablado) y tal es justamente lo que Adorno diagnostica en su tesis sobre los orígenes de la notación: diagnostica esa pérdida y esa ganancia –determinados por el proceso de racionalización o desencantamiento del mundo (*Entzauberung der Welt*) tanto como por las normas y convenciones de significación consiguientes, ligadas a los mecanismos de dominación de la sociedad y de la naturaleza.

Esta idea de pérdida es acentuada por Adorno en otros pasajes, que aclaran la dialéctica que él busca captar y que es de importancia fundamental para la problemática de la interpretación:

- La notación expropia la memoria, en la medida en que la auxilia: constituye el primer paso para su [de la memoria] socialización [*Vergesellschaftung*];
- La notación quiere que la música sea olvidada, para fijarla y grabarla en la memoria: se trata de transformarla en la repetición idéntica, en la reificación del gesto...²⁷;
- A la eternización de la música por la escritura pertenece un momento mortal: lo que ella [la escritura] detiene [*hält*], se vuelve simultáneamente irrecuperable²⁸.

Esta es la contradicción que lleva a Adorno a hablar de la interpretación musical como utopía: «a través de la absoluta disponibilidad [*Verfügung*]» por medio de la notación «recuperar lo que precisamente por vía de la disponibilización [*Verfügen*] se tornó irrecuperable». Toda la interpretación musical era, pues, una *recherche du temps*

27. *Ibid.*, p. 227.

28. *Ibid.*, p. 228.

perdu –y aquí residía «la clave para la dialéctica de la música» hasta el punto de «su propia liquidación». Se trataba de comprender que «la música sólo se puede desarrollar en el sentido de la autonomía y de toda su gama expresiva [*all ibrem Ausdruck*] a través de su mediación gráfica», mas, por otro lado, la mediación gráfica o notación, al tornar la música «practicable y disponible», al mismo tiempo «la reifica». La escritura musical surge así como el «Organon de la dominación musical de la naturaleza [*musikalische Naturbeherrschung*]» del cual, por tanto, no hay cómo escapar: sólo en su seno –en el seno de la dominación musical de la naturaleza– puede «madurar» (*heranreifen*) la «libertad», es decir, la «subjetividad musical», entendida como «separación de la comunidad inconsciente» (*Trennung von der bewußtlosen Gemeinschaft*), o, en otras palabras, del «inconsciente colectivo»²⁹. Para ilustrar ese «impulso» de dominación de la naturaleza, ligado a la notación, que marca toda la historia de la música europea, Adorno pone como ejemplo, entre otros, la intención de Schönberg de crear una nueva notación, específica del dodecafonismo –dodecafonismo que, como técnica de composición que reducía «a un común denominador todas las dimensiones musicales», ya era, sólo por sí, en palabras de Adorno, «el extremo de la dominación musical de la naturaleza»³⁰.

El desarrollo de la notación en la tradición europea sirve, además, a Adorno para refinar su punto de vista en cuanto a la paradoja que es inherente a la escritura musical y constituye «su secreto». Igual que Riemann, Adorno subraya la «visualización» (*Anschaulichkeit*) proporcionada por la notación musical moderna, heredada de la antigua notación neumática: esa visualización estaría ligada a la idea del gesto musical (en el tiempo) que se deja describir en el espacio, a través de la escritura; aquí residiría justamente el elemento (no intencional) mimético de la escritura. Pero si así es, entonces la paradoja, según Adorno, se hace evidente: el elemento de la notación que es el «objetivante, regulador de la tradición y, en cierto sentido, enemigo de la expresión» (*Ausdrucksfeindlich*) es aquel sobre el que se asienta la *mimesis* en cuanto «copia ópticamente solidificada [*optisch erstarrten Abbild*] de los gestos musicales»; inversamente, la «concreción musical» [*musikalische Konkretion*] propiamente dicha (en la cual revive de hecho «el impulso mimético en cuanto tal») es absorbida por la escritura justamente a través de su segundo elemento, que es el abstracto-significativo, es decir, a través del momento «lógico-constructivo». De ahí la «dialéctica de expresión y construcción» inherente a toda composición y a toda interpretación³¹.

La racionalización, que corresponde, en la notación, al desenvolvimiento del elemento abstracto-significativo, que permitirá fijar exactamente las alturas y las duraciones de los sonidos, en orden al preciso control de las estructuras polifónicas y armónicas, representa, en la perspectiva de Adorno, la irrupción de lo intencional en la notación. El proceso no ha sido casual, sino una consecuencia de la cristianización de la música. Ya Max Weber veía en la intelectualización de la música erudita europea –principalmente en su estructura de comunicación típica de *Darbietungsmusik* (escucha

29. *Ibid.*, p. 228.

30. *Ibid.*, p. 229.

31. *Ibid.*, p. 233.

pasiva, en silencio y en inmovilidad, como en la misa)– una consecuencia de la expulsión del cuerpo de la liturgia, realizada por el cristianismo; pero, en el planteamiento de Adorno, ese efecto de la racionalización, que lleva a la separación del «espíritu» (*Geist*) del contexto de una experiencia musical sincrética, donde también había sonido, gesto y movimiento, es explicado como consecuencia del rechazo o extinción de lo gestual en la escritura que sería por naturaleza no-intencional: «La escritura gestual, diríase, evoca la música en su espontaneidad [*Unmittelbarkeit*], como naturaleza, la convoca a una presencia efímera y no se preocupa con su duración». Por el contrario, «en la intención lo que está en causa es la eternidad: [la intención] mata la música como fenómeno natural, para conservarla, fragmentada, como espíritu». De este modo, continúa Adorno, «la supervivencia de la música en su duración presupone la liquidación [*Abtötung*] de su Aquí y Ahora» y, en la escritura, la «abolición» (*Bann*) de la representación mímica de ese Aquí y Ahora. La espiritualización de la música (*Beseelung*) estaría entonces ligada a los dispositivos de significación musical introducidos en la notación, que la aproximaban al lenguaje hablado, pero a costa de su propia homogeneidad como música³². Dialécticamente el momento expresivo, en la escritura musical, estaba tan indisolublemente ligado (*verschränkt*) a aquel otro momento que inmediatamente se le oponía –el de la significación (*Bedeutend*)– que eso convertía la racionalización de la escritura musical, así caracterizada, en órgano de la subjetividad. Pero nunca sería posible, a través de la escritura musical, la significación pura, que correspondiese a la resolución de la tensión entre lo inequívoco (*Eindeutigkeit*) y lo espontáneo (*Unmittelbarkeit*). En la duplicidad de la escritura musical, con su momento mimético (no-intencional), y su momento abstracto-significativo (intencional), residía, pues, el problema de la interpretación en el sentido más riguroso del término: fidelidad gestual-óptica (*bildlich*) de la escritura que contenga necesariamente algo de la rigidez de los signos lingüísticos, así como la indicación de ejecución (*Vortrag*) más rígida y rigurosa que contenga necesariamente algo de ambiguo³³. Este doble carácter de la música como mímica y lenguaje determinaba, en suma, la propia *necesidad* de la interpretación musical –cuya misión era resolver la interrogación que podía ser formulada en los siguientes términos: «¿Como puede la mímica convertirse en lenguaje e, inversamente, el signo transformarse en imagen?»³⁴

Esta es la pregunta que nos lleva al tercer tópico.

III EL SENTIDO MUSICAL

Nachahmung (imitación) es el punto de partida para captar el sentido musical. Si es cierto que, por un lado, la escritura musical imita la música y, por otro lado, sólo consigue realizar esa imitación a través del apoyo (*Anlehnung*) en la intención lingüística

32. *Ibid.*, p. 235.

33. *Ibid.*, p. 235 y ss.

34. *Ibid.*, p. 238.

(estatuyendo un sistema sígnico), entonces cabe, a su vez, a la interpretación imitar la escritura para poder realizarla. Pero esa imitación de la escritura no es alcanzada de una forma espontánea o inmediata; al contrario, lo es sólo mediatamente, gracias a la lectura de los signos, es decir, por mediación de la intencionalidad. (Adorno recuerda aquí que el carácter doble de la música implica: a) que la escritura musical no es puramente mimética; b) que su concreción figurativa la fuerza irresistiblemente a lo significativo; c) que, por tanto, en ella, lo gestual [mimético] se funde con lo significativo y, simultáneamente, procede de ello).

Nótese que –y esto es una prevención importante hecha por Adorno–, cuando se trata de descodificar o descifrar el «sentido» de la música, esta expresión –«sentido»– tiene un valor meramente metafórico: no se trata de *sentido* como resultado de relaciones sintácticas o sintagmáticas de signos singulares, como en el lenguaje. No es ese tipo de descodificación de los momentos intencionales singulares de la música (los signos de la escritura musical) que nos puede dar el *sentido* de la música. El sentido de la música corresponde más bien, como subraya Adorno, al gesto global a restituir a partir de la escritura. Así, la descodificación o resolución (*Auflösung*) de los signos musicales, en vez de dar el *sentido* de la música, proporciona los elementos a partir de los cuales se une (*zusammenschießt*) la imitación de la música –así como, si partimos de la otra dimensión de la escritura, la mímico-gestual, será de la unión, en una correcta secuencia, de las ocurrencias mímicas y movimientos singulares (*einzelnen Mienen und Bewegungen*) de donde nazca «la expresión del todo», que es como quien dice «la forma musical»³⁵.

Confrontada, por consiguiente, con el desafío de ser la copia de un original inexistente –subrayo bien: copia de un original inexistente (por eso se trata de hacer música: *machen* o *nachmachen*)– la idea de la interpretación musical ha de perseguir, como copia, los dos polos del texto anotado: respectivamente el signo (*Zeichen*) y la figura o gesto (*Bild*), que están de tal modo interrelacionados que sólo nos podemos asegurar de uno a través del otro. Exagerando para explicar mejor su idea, Adorno define la escritura musical más avanzada, en los últimos siglos de la música europea, como lenguaje sígnico (*Zeichensprache*) en lo singular (o particular) y lenguaje gestual (o figurativa) (*Bildersprache*) en el todo. Cada nota e indicación expresiva ha de ser traducida en representación mental (*Vorstellung*) y realizada sonoramente como parte integrante de la imitación del gesto de la escritura (*Schriftbild*) en su totalidad³⁶. Nótese que en el propio carácter gestual o figurativo (*Bildcharakter*) de la escritura musical, que equivale a la espacialización (*Verräumlichung*) del curso del tiempo (*Zeitverlauf*), se contiene la negación de la *mimesis* originaria: la espacialización del gesto, su eternización (*Verewigung*) a través de la figura, desemboca, finalmente, en la negación del gesto, en su espiritualización (*Vergeistigung*) –y tal es el sentido en que, en otra ocasión, Adorno habla de la partitura como «espíritu sedimentado». «En la medida en que, a través de su fijación figurativa, es relacionado con los otros, a través de la simultaneidad, cada gesto

35. *Ibid.*, p. 242.

36. *Ibid.*, p. 243.

musical cesa, en cierto sentido, de ser gesto musical» y «se hace concreto [gegenständlich], espiritual», portador del «principio organizativo», del principio de la «dominación de la naturaleza»³⁷.

Particularmente interesante a este respecto es la relación que Adorno³⁸ establece con la preocupación del *Urtext*, que remonta a la época romántica. Al contrario de la actitud filológica, que procura en la superficie de la partitura autógrafa recuperar la escritura original del compositor, pero recuperarla precisamente en el sentido de fijar con rigor lo que en ella hay de intencional, de signico, Adorno se interesa sobre todo por lo que la caligrafía musical puede revelar en cuanto a la dimensión gestual-figurativa de la música, en cuanto a su elemento mímico, que, en gran medida, se pierde con la transposición a los signos diríase reificados y normalizados de la edición impresa. Cualquier músico queda profundamente impresionado cuando se le entrega, por primera vez, por ejemplo, uno de los autógrafos de Beethoven. Es como si en esos trazos de escritura musical —dice Adorno— «los sentimientos imitados por la música» (*die von der Musik nachgebildeten Regungen*) fuesen ellos mismos «imitados, como si en ellos apareciesen todo el reír y el llorar, toda la afirmación (*Setzen*) y toda la negación», de los cuales en el texto impreso sólo se entrevé la más leve sombra. Esto siempre, claro, en la dialéctica de lo mímico y de lo significativo, puesto que —cito— «la música es la imaginación errante del espíritu por lo no-intencional (*Einbildung des Geistes ins Intentionslose*), que lo concilia (*versöhnt*) al recordarle fielmente su propio origen corporal»³⁹. Está aquí latente, claro, la tesis esencial de la *Dialéctica de la Ilustración*: la razón que se niega a sí misma es la razón fría (*kalte Vernunft*) y teleológica, que postula la escisión entre cuerpo y espíritu, la razón que recalca las pulsiones de la naturaleza inherentes al ser humano como condición de la dominación de la naturaleza exterior, pero que, a su vez, revierte, por vía de esta, en anulación de la autonomía de la subjetividad. La música sería la *chance* de la reconciliación del ser humano consigo mismo y con la naturaleza —tal vez realización suprema de la «inteligencia emocional» de la que habla Antonio Damasio y que es precisamente lo contrario de la «razón fría».

Todo esto converge en la «insuficiencia» de la escritura musical, prisionera de esa paradoja de ser «signo lingüístico de lo no-lingüístico», «significante (*Bedeutungsträger*) de lo no-conceptual», «concretización de lo inconcreto», «fijación de lo no-fijable», y que hace de ella, en palabras de Adorno (que remiten, una vez más, a la *Dialéctica de la Ilustración*), la «cicatriz» (*Wundmal*) que da testimonio de la violencia que el impulso (mimético), que todavía sobrevive así, sufrió debido a su «incondicional entrelazamiento» (*Verflechtung*) con el proceso de civilización —y, por eso, sólo conservada, finalmente, como antídoto contra la petrificación del mundo (*Verfestigung der Welt*)⁴⁰. Se contiene en lo reificado de la escritura musical el gesto de lo no-reificable, y se conserva en ella, finalmente, como algo reificado, el antídoto contra la reificación del

37. *Ibid.*, p. 245.

38. *Ibid.*, p. 246.

39. *Ibid.*, pp. 246 y ss.

40. *Ibid.*, p. 249.

mundo —he ahí la paradoja en que reside, para Adorno, el origen de la historicidad, de la transformación en el tiempo intrínseca a la *objetividad* de las obras musicales.

La interpretación como problema capta esa historicidad al captar y procurar resolver la paradoja ínsita en el doble carácter de la escritura musical. Pero, ¿cómo se resolverá? Transformando los signos en imitación (*Nachahmung*), y el gesto o figuración en conocimiento (*Erkenntnis*)⁴¹. No se trata, pues, como vimos, de postular la adaptación de la obra a la contingencia del curso de la Historia, pero sin la existencia en la propia obra del canon de la interpretación, de las leyes inmanentes (*Gesetzmäßigkeit*) que rigen la interpretación.

Sin embargo, la clave de la interpretación verdadera depende todavía de un tercer elemento —el idiomático— uno de los *media* de manifestación de la obra, más allá de los anteriormente mencionados. Es la relación entre esos tres *media*⁴² —respectivamente, el significativo, el mimético y el idiomático— la que torna transparente el desarrollo de las obras en el tiempo histórico y se torna transparente a través de ese desarrollo.

IV IDIOMA, TRADICIÓN E IDEOLOGÍA

El elemento idiomático está ligado al texto notado en la exacta medida en que es omitido en éste. Es todo aquello, sea significativo, sea mimético, que, por ser obvio en la *praxis* musical, está ausente de la notación. Se encuentra íntimamente ligado a la *Spielweise* o manera de ejecutar dominante (en el contexto en que la obra nace o es realizada) bien como la propia subjetividad del intérprete que la ejecuta, con su estilo personal de ejecución. Diríase que el idioma es el contexto que sustenta la obra en el momento histórico en que surge y/o en el que es interpretada. De ese contexto forman parte las prácticas e ideas preestablecidas, una determinada cultura de la escucha y de la ejecución musical, «las maneras de tocar y frasear dominantes» (según la expresión exacta de Adorno), por *analogía* con las cuales está garantizado el carácter *no-problemático* de la cuestión de saber cómo debe ser comprendido tal o cual elemento anotado, lo contenido en los signos de la escritura, aunque representado en ellos de una forma inequívoca. Este sería el nivel de la interpretación al que Adorno llama de una espontaneidad meramente aparente, y que lleva, ciertamente, la marca de la ingenuidad (*naïve*).

Para comprender mejor la perspectiva de Adorno, se puede decir quizás, a este respecto, que el elemento idiomático (al que Adorno también llama, algunas veces, *tonsprachlich*, es decir, sonoro-lingüístico) refleja la ideología dominante en el medio musical, recupera las evidencias no cuestionadas (no problematizadas y, por eso, evidencias) en cuanto a la forma de leer las señales, de reproducirlas en la realización musical. Ese contexto que sustenta la obra tiende a transformarse en falsa conciencia o ideología en cuanto al canon de la interpretación. Incorporado, en cuanto tal, por la tradición, nos reconduce al comentario de Mahler, citado por Adorno en varias

41. *Ibid.*, p. 250.

42. *Ibid.*, p. 263.

ocasiones: *Tradition ist Schlamperei* («tradición y descuido, dejadez, abandono» o «tradición y fanfarria»). Por eso, Adorno⁴³ afirma que tal elemento es aquel que es criticado por la Historia, entendiéndose entonces la Historia como el momento en que la verdad contenida en la objetividad de la obra, que es una objetividad dinámica, conquista la tradición ideológica que la oculta o distorsiona.

Mientras el elemento idiomático es efímero, el elemento significativo (sínico) de la notación es, en cierto modo, constante. Aunque se admita que las alturas y las duraciones de los sonidos cambian en su valor absoluto de época en época, esas alteraciones no afectan las relaciones del sistema sínico. El dinamismo de la obra, su historicidad intrínseca, sólo se manifiesta a través de la relación de este elemento —el significativo— como los otros dos (respectivamente, el mimético y el idiomático), relación marcada por la negatividad, porque pone en causa la absoluta univocidad de los signos, y porque el vacío de la significación es rellenado por la variabilidad del elemento idiomático y por la indagación del elemento mimético. En el proceso dialéctico del desenvolvimiento histórico de las obras en conformidad con las leyes que lo rigen, el elemento significativo equivale, así, para Adorno, a «la identidad de lo no-idéntico».

El elemento idiomático es, por contraste, el elemento efímero, desde luego por un motivo pragmático: es el que no es registrado, en cuanto tal, en el texto anotado. Sin embargo, siendo exterior al texto, es el único medio de realizar el texto de modo que este produzca sentido. En la medida en que la sociedad y las prácticas musicales cambian, este es el elemento que se pierde irrecuperablemente, ya que escapa a la codificación. Abandonado por el sentido que le es atribuido desde el exterior, el texto anotado se vuelve problemático. Desprovisto así el texto anotado de las mediaciones que lo transcienden, la posibilidad de reconstruir el «gesto» de la música (su elemento mimético) sólo puede nacer de la inmanencia del texto: como si el momento mimético del texto anotado emergiese con la muerte del elemento idiomático, o como si la representación del gesto musical sólo pudiese manifestarse con la desaparición de los gestos en que esa representación hace su aparición. En otras palabras: la dinámica (*Entfaltung*) de la obra consistiría en la reconstrucción del elemento idiomático a partir de la inmanencia del texto y esa reconstrucción equivaldría a la realización del impulso mimético sepultado en el gesto o la imagen figurados (en aquello que, en el texto anotado, sobrevive a la escritura neumática). Pero tal reconstrucción sólo era posible a través del análisis.

El comentario de Mahler —«tradición y fanfarria»— capta entonces, según Adorno, precisamente el instante en que el momento del lenguaje sonoro se muestra problemático y ha de ser substituido por el analítico-constructivo. El cual, a su vez, implica la recuperación del impulso mimético, del gesto de la obra musical en su conjunto. Como ya se ha indicado, el elemento significativo-constructivo nos lleva al elemento mimético y éste a aquél. En síntesis: «tradición y fanfarria», en tanto que la *verdad dinámica* de la obra es distorsionada por el elemento idiomático cristalizado o *reificado* en la tradición, como cuando, en las realizaciones historicistas de la música antigua, se niega

43. *Ibid.*, p. 264.

precisamente la historia, al pretender cortar con la tradición y, en este caso a través de la investigación histórico-musicológica, recuperar antiguas prácticas de ejecución, «reconstruir el antiguo ideal de ejecución»⁴⁴, en suma, hacer revivir el *idioma* dominante en el contexto en que nació la obra. Tal programa restauracionista es también un programa de restauración ideológica, que niega la tentativa de captación de la *verdad* de la obra, en tres sentidos posibles:

- O, en su versión objetivista, confunde el texto anotado con la obra, acabando por reflejar, en el fondo, la ideología de la propia contemporaneidad del intérprete actual (por ejemplo, la influencia del objetivismo stravinskiano aplicado a la interpretación de Bach).
- O, en su versión historicista moderna, corre el riesgo de violentar o anular la verdad de la obra por la conformación de la lectura del texto a las convenciones de la época del compositor; liquidando la crítica inmanente del material, es decir, lo nuevo o lo no-idéntico resultantes de la dialéctica sujeto-objeto que dio origen a la obra –como Adorno ya había dado a entender en su texto de 1951 *Defensa de Bach contra sus admiradores*, cuando afirmaba: «dicen Bach, pero están pensando en Telemann», quiere decir que no captan lo que en Bach es la «verdad dinámica» que proyecta sus obras en el futuro, en vez de la mera reproducción de convenciones o ideología dominantes en el contexto en que el compositor vivió y trabajó. Bach no sería reducible al estilo de su época, ya que la interpretación verdadera «liquida el estilo». Por tanto, no basta la realización de lo que reveló el análisis (la «fría razón» según la musicología).
- O todavía, en su versión historicista postmoderna, esencialmente subjetivista, que es la defendida por Harnoncourt (en un texto de 1995: *Was ist Wahrheit?*), abre camino al relativismo estético, en la medida en que la única instancia de legitimación pasa a ser considerada la convicción íntima del intérprete. Le cabe asumir el riesgo de la interpretación que él entiende como «la más musical» y exponerla al juicio de la crítica y del público.

A la luz de las tesis de Adorno, captar el sentido musical de la obra, como condición de la *verdad de la interpretación*, implica la negativa de cualquiera de estos caminos. Ya se trate de una obra del pasado, arrancada a su contexto originario, ya se trate de una obra actual, coetánea del intérprete, este sólo podrá escapar al elemento idiomático como ideología, si la noción brechtiana de *Verfremdung*, convocada por el propio Adorno, es uno de los momentos por que se rige el abordaje de la obra. Sólo a través de la *Verfremdung* (del extrañamiento, de la distancia crítica) el momento de la *Erkenntnis*, del conocimiento –el momento analítico-constructivo, permite acceder a la objetividad de la obra y reconocer en ella lo *no-idéntico*, su *singularidad* (y no su mera pertenencia a una época o un estilo)– podrá entrar en una relación dialéctica con la subjetividad del intérprete, principalmente con la dimensión de lo idiomático que es inherente a su individuación como intérprete, su *singularidad* como intérprete, en una palabra, lo que también lo distingue de la tradición idiomática en que se formó y que

44. *Ibid.*, p. 260.

es dominante en las prácticas musicales de su tiempo. La interpretación objetiva del sentido es mediada (*vermittelt*) por la subjetividad del intérprete, carece de la *Erfahrung* (experiencia, vivencia) subjetiva de la obra en la totalidad de las relaciones que la constituye. La clave de la verdad de la interpretación residiría, en fin, en esta dialéctica sujeto-objeto, en el plano del abordaje de la obra por el intérprete, como condición de la captación –diríase– de otra manifestación de la dialéctica sujeto-objeto: la que estuviese en el origen de la obra como *Werdendes*, como algo inconcluso (*Unabgeschlossenes*) y portador de una historicidad inmanente. La misión de la interpretación consistiría en realizar esa historicidad inmanente de la composición, contra la tradición que la oculta: presupone la capacidad de dominar el análisis (el elemento constructivo-significativo), a pesar del elemento idiomático, y la capacidad de intuir (experimentar) el elemento mimético, a pesar del análisis; presupone, finalmente, la capacidad de captar los elementos musicales en su antítesis. Tal como Walter Benjamin propone la reapertura del proceso de la Historia, «cepillándola a contrapelo», así también, para Adorno, la obra, como *inconclusa*, sólo puede ser redescubierta en su verdad, en su singularidad, cuando el intérprete la realiza a contrapelo. A contrapelo de la razón fría del análisis musicológico, de la falsa consciencia del idioma o del estilo como ideología, y del *continuum* de la tradición musical como academicismo.