

BEETHOVEN Y LA TEORÍA DE LA ESCUCHA
RESPONSABLE EN LA FILOSOFÍA DE TH. W. ADORNO*

Beethoven and the theory of «responsible audition» in Adorno's Philosophy

Sara ZURLETTI

Conservatorio «Fausto Torrefranca» - Vibo Valentia

BIBLID [(0213-356)15,2013,113-126]

Recibido: 20 de marzo de 2013

Aceptado: 27 de mayo de 2013

RESUMEN

Este ensayo se ocupa, en primer lugar, sobre las características del estilo filosófico de Adorno: su filosofía es contraria a la idea de sistema, pero no por eso es asistemática. El discurso está centrado en la obra *Beethoven. Philosophie der Musik*, que Adorno dejó incompleta. A pesar de no haber podido completarla, se comprueba claramente cómo su filosofía de la música está centrada en la figura de Beethoven y en particular sobre su periodo medio. El pensamiento de Adorno se apoya en una filosofía de la historia musical para la que la evolución de la música tiene una dirección predeterminada que lleva necesariamente desde Bach, a través de Beethoven, hasta Schönberg. Beethoven representa el centro de la filosofía de la música adorniana porque exalta al máximo el carácter «lingüístico» del sentido musical, en el sentido de una dialéctica entre la individualidad expresiva y la universalidad de las convenciones musicales. La «teoría de la escucha responsable», como única modalidad de escucha adecuada, es aplicada por Adorno a las sinfonías del periodo central. En ellas actúa un esquematismo de cuño kantiano. Se muestra

* Traducido del original italiano por Jorge Sánchez Iglesias (Universidad de Salamanca).

aquí una ejemplificación de la escucha responsable con un breve análisis de la forma en que, para Adorno, el primer movimiento de la *Sinfonía «Eroica»* de Beethoven debería ser escuchado.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, Beethoven, audición responsable.

ABSTRACT

The essay analyses at first the peculiarities of Adorno's philosophical style: its philosophy is antisystematic but not unsystematic. The centre of the matter is the *Beethoven. Philosophie der Musik*, which has remained unfinished. Although Adorno couldn't finish it, he clearly express there his philosophy of music, which has Beethoven at his centre, particularly his second period. The essay shows that Adorno's philosophy is based on a philosophy of musical history, which asserts that musical evolution has a predetermined direction, going from Bach through Beethoven, up to Schönberg. Beethoven is the centre of Adorno's philosophy of music because the «language character» of musical sense –as a dialectic between individuality of expression and universality of conventions– is at the most in Beethoven's compositions. Adorno's theory of «responsible audition» –for the philosopher the only adequate listening attitude– is applicable only to Beethoven's central period symphonies. During the «responsible audition» takes place a schematism of kantian type. The essay gives an exemple of the «responsible audition»: it shows how the first movement of the «Eroica» *Symphony* should be listened and understood according to Adorno's theories.

Key words: Theodor W. Adorno, Beethoven, responsible audition.

Cuando Adorno decide dedicar a Beethoven una monografía, es decir, un estudio sistemático que organice las reflexiones y las observaciones puntuales realizadas durante toda su existencia, ya es demasiado tarde. «Beethoven. Filosofía de la música»¹, publicado póstumamente en 1993, ha quedado como un imponente volumen que reúne escritos orgánicos, como el dedicado por Adorno en los años 30 al estilo tardío beethoveniano, pero ante todo una gran cantidad de intuiciones, críticas, observaciones, indicaciones para sí mismo sobre cómo proceder, problemas sobre los que sería oportuno volver, que muestran la persistencia del interés hacia Beethoven, pero no dotan a

1. ADORNO, Th. W., *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a/Main, 1993; trad. it. de L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino 2001. Hay versión española : Adorno, Theodor W., *Filosofía de la Música: Beethoven, fragmentos y textos*. Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Salvador Brotons, Madrid, Akal, 2003.

la monografía beethoveniana de la sistematicidad a la que siempre tiende el pensamiento de Adorno. Se ha señalado que el autor de la *Filosofía de la nueva música*² es «antisistemático», pero no «asistemático»³, y la observación es correcta y aguda en la medida en que capta la tendencia de Adorno a rechazar el «carácter sistémico» como pretensión del pensamiento a englobar toda la realidad con una prueba de fuerza –para una filosofía panlógica a la manera de Hegel–, sin renunciar a una sistematicidad de tipo diferente, no declarada, subyacente al discurso y de naturaleza más artístico-literaria que propiamente lógico-deductiva. El carácter sistémico, Adorno lo sabía bien, es decisivo en un discurso filosófico, en la medida en que permite que cualquier aspecto parcial de la argumentación adquiera profundidad al pertenecer a un círculo inferencial que, por su parte, al determinarse como entero, se legitima como cualquier fenómeno esencialmente autoreflejo. La exégesis adorniana es siempre en este sentido –al menos lo es al principio, cuando se afronta la página por vez primera– antes de nada el tentativo de hacer brecha en un discurso concebido para descorazonar el análisis gracias a una elegantísima línea argumentativa en la que parece imposible encontrar puntos débiles, una superficie pulida de la que el filósofo ha sabido eliminar cualquier grieta, cualquier cicatriz resultante de la conceptualización, cualquier resto del trabajo de relleno, lijado y uniformización que representa la parte mecánica –pero esencial– de un razonamiento irrefutable⁴. En los textos que Adorno pudo terminar, no sólo la funcionalidad recíproca entre los detalles y el todo está perfectamente conseguida, sino la belleza literaria del discurso, en cuanto garantía de unidad, sujeta hasta tal punto al dictado de una coherencia férrea que surge la sospecha de que haya caído sobre un pensamiento todavía fluido, como un molde de bordes cortantes, que ha dejado fuera materia viva del todo digna de estar incluida en el mismo, dando sin embargo forma de manera inigualable a lo que se ha solidificado.

Dicho esto, y sabiendo hasta qué punto es Adorno un escritor perfectamente consumado desde el punto de vista literario, y capaz por tanto de llevar al lector de la mano dejándole comprender sólo lo que considera oportuno, al leer los

2. ADORNO, Th. W., *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen, 1947; Suhrkamp, Frankfurt a/Main, 1975; trad. it. de MANZONI, G., *Filosofia della musica moderna*, Torino, 1959. Hay versión española: Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música*. Trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003.

3. Cfr. PADDISON, M., «The Language-Character of Music», in KLEIN, R.-MAHNKOPF, K.-S., *Mit den Ohren Denken: Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a/Main, 1998, p. 72.

4. Me permito reenviar a mi monografía *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Napoli-Bologna, 2006, pp. 1-17.

apuntes de los que consta el Beethoven no podemos reprimir la sensación de que estamos metiendo la nariz en una materia que el autor habría protegido celosamente, en la que a menudo se encuentran sugerencias que se realiza a sí mismo de «considerar mejor este aspecto», «volver sobre este hecho», «expresar mejor esta idea», y también muchos interrogantes, cuestiones centrales de la crítica beethoveniana, a las que le faltó tiempo para dar respuesta. El Beethoven queda incompleto, y la «teoría de la música» que Adorno habría querido demostrar y que entra claramente en el subtítulo, no se ha conseguido determinar. Pero el Beethoven es un fragmento de naturaleza particular; es un fragmento, se podría decir, como lo es el Apolo de Belvedere: algo cuya *incompletitud* no nos impide aprehender una *enteridad* que, aunque no se pronuncie, está presente de manera inequívoca, presente porque «significado» imperiosamente por la dirección de sentido que tiene lo que aparece. Si no se llega a los extremos de una teoría tematizada en cuanto tal, no por ello el Beethoven deja de *sugerir* una teoría musical que se ve perfilarse en los años treinta con los escritos para el *Anbruch* y el ya recordado estilo tardío de Beethoven⁵, que se expone una primera vez bajo la forma de una filosofía de la música «nueva» en 1949, y después retomada, explicitada y sistematizada en los escritos sucesivos (da *Impromptus*⁶ a *Dissonanze*⁷ all'*Introduzione alla sociologia della musica*)⁸ hasta la *Teoría estética*⁹, publicada también póstumamente en 1970. La incompletitud de la monografía dedicada a Beethoven y a la teoría de la música no debe despistar: la filosofía adorniana de la música se perfila claramente en los escritos precedentes que aparentemente tratan argumentos concretos, pero en realidad se apoyan en un aparato categorial perfectamente definido y válido de manera general. Más aún, respecto al pasado, el escrito póstumo de Adorno

5. ADORNO, Th. W., *Spätstil Beethovens*, 1934, ahora en *Gesammelte Schriften* 17; in ADORNO, Th. W., *Beethoven*, op. cit., pp. 175-193.

6. ADORNO, Th. W., *Impromptus*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main, 1968; trad. it de C. Mainoldi, *Impromptus*, Milano, 1973. Hay versión española: ADORNO, Th. W., «El compositor dialéctico», en *Impromptus. Escritos musicales IV*. Trad. por Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2008.

7. ADORNO, Th. W., *Dissonanzen*, Göttingen, 1958; trad. it. de G. Manzoni, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959. Hay versión española: ADORNO, Th. W., *Dissonancias*, Trad. Rafael de la Vega. Madrid, Rialp, 1966.

8. ADORNO, Th. W., *Einleitung in der Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main, 1960; trad. it. de G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Rinaudi, Torino, 1971.

9. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main, 1970; trad. it de E. De Angelis, *Teoría estética*, Einaudi, Torino, 1975. Hay versión española: Adorno, Th. W., *Teoría Estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.

completa el discurso que queda abierto en los otros textos diciéndonos que su teoría de la música tenía un centro, y que dicho centro es Beethoven.

Podríamos preguntarnos entonces por qué razón Adorno escoge precisamente al autor de *Fidelio* para modelar una teoría musical destinada a abarcar toda la música, y no sólo las razones de la de vanguardia, como había sido para su trabajo más conocido. La respuesta es, como decíamos, que no hay dos líneas distintas de pensamiento en la estética adornoniana –una para la música tradicional y otra para la «nueva»– sino una sola: la *Filosofía de la nueva música* representa, es cierto, el grandioso intento de justificar la dodecafonía schönberguiana desde el punto de vista de la dialéctica de la música, pero es básicamente un «discurso sobre el método» mediante el cual Adorno pone a punto los instrumentos lógicos, históricos, técnico-compositivos y estéticos, que le permitirán conceptualizar toda la música de manera excepcionalmente profunda. De la *Filosofía de la nueva música* parte la idea de que la música tiene un recorrido histórico predeterminado, un arco de evolución con una dirección fijada de una vez para todas. Al considerar el devenir histórico con categorías fundamentalmente hegelianas, esto es, concibiendo la evolución musical como una especie de «despliegue» de un Espíritu que se sedimenta en el material musical –es decir, en los medios técnicos y expresivos de la música, en su «lenguaje»–, Adorno teoriza en la *Filosofía de la nueva música* la inevitabilidad de la solución dodecafónica como la de la configuración del material musical hecha fatal, y absolutamente lógica, por la ley de desarrollo de la propia música. Históricamente la música recorre, según Adorno, un arco que comienza su parábola con los Flamencos (y tal vez todavía antes con el Ars Nova), llega a Schütz y Bach, se define de la manera más adecuada con el clasicismo vienés y entra, tras Beethoven, en una fase nueva, descendente, que prepara el advenimiento de la música moderna a principios del nuevo siglo. El punto más alto de esta parábola histórica, que Adorno tiende a concebir como un camino progresivo cuyas estaciones son otros tantos pasos en la vía única y rectilínea del «progreso musical», corresponde a la experiencia beethoveniana; si la música anterior a Beethoven se considera como una especie de «marcha de aproximación» a lo que a Adorno concibe como el «canon» de la música, todo el mundo estético de la *Romantik* tiene que ver con los problemas abiertos en la música por la superación del *nec plus ultra* beethoveniana... Por tanto, si en la *Filosofía de la nueva música* vemos perfilarse con claridad la filosofía musical de Adorno bajo la especie de una teoría del devenir histórico-musical, que tiene un punto de llegada ya conocido y se construye, por tanto, retrospectivamente, aclarando simplemente la ratio del recorrido que ha llevado a la dodecafonía –al mismo tiempo punto culminante de la evolución y muerte de la música–,

el momento de máximo desarrollo de la música, el único en el que la misma se presenta perfectamente adecuada, corresponde al periodo central beethoveniano.

Es oportuno en este momento recordar que en la producción de Beethoven, siguiendo una esquematización propuesta en primer lugar por Lenz en el siglo XIX, pueden distinguirse tres periodos. Naturalmente, toda periodización histórica o histórico-artística, respecto a la realidad concreta, es forzada en la medida en que introduce delimitaciones rígidas a lo que sin embargo es transformación continua y también desigual. Digamos, sin embargo, que se puede dar por buena esta articulación en tres periodos de la actividad beethoveniana, como demuestra hacer Adorno retomando precisamente a Lenz, a condición de saber que hay composiciones que por número de obra se enmarcan en un periodo y que, sin embargo, por las características técnico-formales, pertenecen más bien a otro, y viceversa. En suma, que hay superposiciones y excepciones en el conjunto de los tres periodos de actividad beethoveniana. Esta tripartición identifica un primer periodo en el que podríamos decir que Beethoven escribe en un estilo no muy diferente al de sus contemporáneos, es decir, según la composición, o en un estilo protorromántico al modo de Hummel, de Weber o del último Clementi, o en una versión tardía y un poco empañada del clasicismo¹⁰. La fase central de la producción beethoveniana marca sin embargo la conquista por parte de Beethoven de la concisión, del sentido de la proporción, de la capacidad de gestionar las tensiones a gran escala que antes de él sólo había pertenecido a la producción madura de Haydn, y a Mozart. Si es de hecho cierto que en ciertos aspectos el primer Beethoven se enlaza a los modelos de Haydn y Mozart, y si es verdad que el Beethoven más maduro adquiere una dimensión más personal de la composición, dicha maduración coincide con la adquisición por parte de Beethoven de la sensibilidad hacia las tensiones y las proporciones en que se encuentra la especificidad del estilo clásico de los predecesores. El último estilo de Beethoven, del que hoy no podemos ocuparnos, tiene sin embargo las características de un replanteamiento de conjunto de la relación con el lenguaje, es decir, con el estilo clásico y sus estructuras técnico-expresivas que le habían permitido hasta ese momento componer¹¹.

10. Cfr. ROSEN, Ch., *The Classical Style*, London, 1971; trad. it. de R. Bianchini, *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp. 436-437. Hay versión española: ROSEN, Ch., *El estilo clásico*. Trad. José María Martín Triana, Madrid, Alianza, 1991.

11. Para un análisis de la lectura adorniana del último estilo beethoveniano, recomiendo mi monografía *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, *op. cit.*, pp. 111-130.

Es importante precisar en este punto que el motivo por el que la producción sinfónica del Beethoven medio es considerada por Adorno como el centro de la música es que las composiciones de este periodo muestran de manera más clara el «carácter lingüístico» del sentido musical; en otras palabras, al escuchar composiciones como la *Sinfonía Eroica*, el *Geiester Trio*, los *Cuartetos Rasumovsky*, el *Concierto «Emperador»* advertimos de manera particularmente clara cómo el sentido musical se estructura «en analogía» con el lingüístico, es decir, como una secuencia «particular», enlazable con las elecciones expresivas de un único individuo que resulta sin embargo sensata gracias a la referencia a un esquema abstracto y universal. Dicho esquema abstracto es la «tonalidad», la lengua que la música utiliza para comunicar durante más de cuatro siglos. Ahora, cuando Adorno escribe que «Beethoven es la tonalidad» pretende decir que en el autor de la *Eroica* los mecanismos lingüísticos propios de la producción del sentido musical rinden de la mejor manera, porque el autor de la *Eroica* centra el tono óptimo de la dialéctica entre la iniciativa expresiva del compositor, por un lado, y la fuerza constrictiva de la lengua musical tonal por otro. La relación de Beethoven con las convenciones tonales, en su periodo medio, es lo que consigue plegar el código lingüístico que tiene a disposición, es decir, la parrilla convencional de la tonalidad, de manera que coincida lo que es impuesto por las convenciones con el máximo de individualidad expresiva. La característica del Beethoven medio, para Adorno, es el *tour de force* creativo en el que lo absolutamente particular es idéntico a lo universal¹².

Por eso la teoría de la escucha responsable, central en la estética musical adorniana, se modela exclusivamente sobre la producción beethoveniana del periodo central, y en particular sobre la sinfónica. La teoría de la escucha responsable se debería poder aplicar a la casi totalidad de las composiciones tonales –y a las de la segunda escuela de Viena: Adorno considera que todavía es posible escuchar estructuralmente un trío de Webern–, pero el efecto más potente concedido a las composiciones escritas con este lenguaje, el instante de la «suspensión en el tiempo» o *Kairós*, como lo define Adorno, viene pensado esencialmente en relación al sinfonismo beethoveniano del periodo medio es decir, a los primeros movimientos de la *Eroica*, de la *Quinta* o de la *Séptima Sinfonía*.

A partir de la breve ejemplificación de los mecanismos referentes a la escucha responsable que ahora realizaremos, se ve bien que el sistema tonal para Adorno funciona como un sistema universal de categorías que media

12. Cfr. SAMPLE, C., *Th. W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik*, in «The Musical Quarterly», 78/2 (summer 1994), pp. 378-393.

la producción y la recepción de los contenidos musicales, confiando al elemento, o momento particular, su específico significado en el seno de la composición. Dicho en otras palabras, según Adorno una escucha adecuada es la que activa una especie de «esquematismo trascendental» a la manera de Kant, es decir, un sistema de categorías comunes a todos los usuarios del fenómeno musical, bajo el que es posible subsumir los hechos musicales atribuyéndoles un sentido. Es el propio Adorno en *Quasi una fantasia*¹³ y en el fragmento nº 36 del *Beethoven* quien compara explícitamente la estructura de la armonía tonal en Beethoven con el sistema epistemológico kantiano, y es precisamente el paralelo con Kant el que establece las bases de la concepción adorniana sobre el estatus filosófico de Beethoven. Kant, en efecto, había preservado la objetividad del conocimiento de los ataques del escepticismo empírico transfiriéndola desde el orden natural en cuanto tal a la estructura prioritaria, *a priori*, de los procesos mentales, situando por tanto el fundamento de la objetividad en el sistema cognoscitivo del sujeto. Exactamente de la misma manera, según Adorno, Beethoven preserva el objetivo sistema formal de la tonalidad en el conjunto del estilo clásico, transfiriendo sus fundamentos al sujeto compositor. Solamente el carácter «universal» de la tonalidad, como repite distintas veces Adorno, garantizará después al oyente responsable que pueda casi duplicar el proceso compositivo y posesionarse así del sentido de la música remitiéndolo al mismo sistema categorial que le ha permitido al autor estructurarlo.

Veamos, por tanto, cómo se estructura en concreto la comprensión durante una escucha verdaderamente adecuada. El instante en el que el fragmento comienza marca el inicio de una relación exclusiva entre el oyente y la música, una relación fundada en la concentración absoluta: ningún detalle debe escapar porque los detalles y la totalidad están en una relación de implicación recíproca. La escucha responsable es, en efecto, una actividad orientada teleológicamente, porque implica una visión en cierta medida «finalística» de la experiencia: por eso, en este análisis haremos referencia frecuente a las categorías fijadas por Kant en la *Crítica del Juicio*¹⁴, cuya segunda parte está dedicada no casualmente al espinoso problema del

13. ADORNO, Th. W., *Musikalischen Schriften 2 Bde*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt a/Main, 1959-1963, II, *Quasi una Fantasia*, 1963. Hay versión española: ADORNO, Th. W. «Quasi una Fantasia» en *Escritos musicales I-III*. Trad de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006

14. KANT, I., *Kritik der Urteilkraft*, trad. it. de E. Garroni- H. Hohenegger, *Critica della facoltà di Giudizio*, Torino, 1999. Hay versión española: KANT, I., *Crítica del Juicio*. Trad. Manuel García Morente, Madrid, Tecnos, 2011.

finalismo. Por tanto, la sinfonía inicia su andadura y el oyente se encuentra inmediatamente ante lo que Kant denomina *Mannfaltigkeit*, lo múltiple, que se percibe gracias a la condición del sentido interno, el «espacio-tiempo». El desarrollo de la composición ocupa una cierta porción de tiempo y el oyente comienza a acumular los datos proporcionados por la escucha; la operación de acumulación en la memoria de dichos datos ocupa, también, una porción de tiempo, y dicho tiempo va en la misma dirección del transcurrir del «múltiple musical». Kant llama a la operación de acumulación de los datos en la memoria *Auffassung* (aprehensión), contraponiéndola a la *Zusammenfassung* (comprensión) que proporciona la unificación de los datos del múltiple en una única intuición. En efecto, como sucede en cualquier experiencia, a medida que procede la aprehensión, el intelecto del oyente comienza a unificar los datos según categorías puestas a su disposición por su competencia: una competencia articulada en un sistema de categorías tanto productivas como interpretativas (en sustancia, lo que Adorno define como «material musical»). El acto de ordenar bajo dichas categorías las representaciones parciales de la escucha es lo que Kant llama «comprensión»: se identifica un elemento que funciona como principio de unificación de un determinado número de representaciones parciales y se las unifica bajo la misma categoría.

A medida que aumentan los datos recogidos en la memoria, se está obligado a pasar a categorías siempre más complejas; no sólo se continúa incorporando datos, sino que se comienza a incluir las categorías aparecidas en la escucha bajo otras más amplias, según una cadena de generalización creciente entre géneros y especies, en las que la categoría más compleja será llamada a dar cuenta de toda la composición. Así, la «escucha» y la «comprensión» de los datos en la memoria proceden en paralelo al desarrollo de la composición. Por otra parte, el acto de clasificar los datos bajo categorías, o como lo llama Kant, el «acto de comprensión de la multiplicidad en la unidad sintética de la percepción», que implica una comparación de dichos datos desde el punto de vista formal, realiza una «supresión» del tiempo encaminada a crear una especie de coexistencia de dichos datos, presentes y pasados. Para conseguir unificar los distintos datos bajo el mismo concepto, o bajo la misma categoría formal, es necesario de hecho que un elemento *x*, que se encuentra ya en el pasado, por medio de la memoria clasificadora se vuelva co-presente a *y*, que se encuentra en el presente. Gracias a la presencia de la memoria clasificatoria, el oyente responsable puede encontrar que el elemento *x*, parte ya el pasado, y el elemento *y* del presente tienen algo en común a nivel formal: o sea, algunas determinaciones causales recíprocas en relación con la forma que muestran cómo aquéllos se implican recíprocamente desde el punto de

vista estructural. En este sentido, el acto de «comprender la multiplicidad bajo categorías» no comporta solo la suspensión del tiempo, sino también una inversión en la cadena de las determinaciones casuales. Donde al simple transcurrir de datos resulta que x , al ser temporalmente anterior, es *causa* de y percibido como *efecto*, en el momento en el que x e y deben subsumirse bajo una categoría, y , que pone a la luz un aspecto de x visible solo a posteriori y que hace, por tanto, posible la subsunción, viene percibido como causa de x , que es temporalmente precedente.

Es exactamente a dicho fenómeno de «inversión de las determinaciones causales» al que Adorno se refiere cuando afirma que el primer compás de una sinfonía clásica se percibe auténticamente «solo cuando se escucha también la última». En una visión «estructuralista» o «categorial» de la música, solo cuando se llega al último compás se puede auténticamente comprender la estructura de la pieza: una comprensión verdaderamente adecuada de la música, para Adorno, se juega siempre en sentido opuesto al tiempo de realización de la composición. La *Einstand* de Adorno, o lo que Bergson llama el *temps durée*, no es de hecho otra cosa que el fenómeno de inversión temporal, el instante en el que se perciben todas las conexiones estructurales de la pieza en una especie de simultaneidad temporal que suprime el tiempo.

Es necesario decir, sin embargo, que el fenómeno de la supresión del tiempo en el momento de la «comprensión» de Kant, no carece de consecuencias. Desde el momento en que la comprensión de todos los datos en una intuición sintética suprime el tiempo, esta supresión repercute como una especie de violencia sobre el «sentido interno», que según Kant ha podido percibir *das Durchlaufen der Mannifaltigkeit*, el transcurrir de lo múltiple, precisamente gracias al tiempo que es, con el espacio, condición a priori de la sensibilidad. La comprensión de lo múltiple «en una sola intuición», suprimiendo el tiempo, hace por tanto una especie de violencia al sentido interno que ha percibido dicha multiplicidad precisamente gracias al tiempo. Las facultades cognitivas reciben de hecho de la comprensión forzada un «contragolpe» que tiene en Kant un tratamiento particularmente atento, desarrollado en la sección de la *Crítica* que examina la etiología del «sentimiento de lo sublime». Si es cierto que la estructura de lo sublime, como la concibe Kant, anida en cualquier fenómeno, es igualmente cierto, como sostiene el filósofo Luigi Scaravelli – un ilustre exegeta kantiano– que la música en cuanto arte del tiempo se revela como un terreno privilegiado de su realización¹⁵.

15. Cfr. SCARAVELLI, L., *Osservazioni sulla Critica del Giudizio*, in *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

Hay sin embargo otro aspecto de la cuestión de la escucha responsable que es necesario examinar ahora. Hemos visto que la comprensión del múltiple musical comporta un instante en el que la supresión del tiempo crea una especie de coexistencia de pasado y presente por medio de la cual los datos del múltiple pueden ser categorizados. Interviene sin embargo otra condición para la comprensión en tanto subsunción bajo categorías de datos musicales. Dicha subsunción es posible de hecho no sólo a condición de considerar el pasado como «efecto» de algo que sucederá en el futuro, sino a condición de poder *anticipar* este mismo futuro que, solo, permitirá la comprensión: es decir, de anticipar el *no todavía sido* que justificará formalmente los datos precedentes. ¿Qué son estas «categorías» a las que nos hemos referido hasta ahora sino precisamente una anticipación de la experiencia, posible solo gracias a la competencia tonal del «oyente responsable»?

Este aspecto de la posibilidad de la experiencia en cuanto anticipación de lo que todavía no ha sido¹⁶, fundamental en la escucha responsable, remite a otra intuición que Kant desarrolla esta vez en la *Crítica de la Razón Pura*. En efecto, desde el momento en el que la reciprocidad de las determinaciones causales (lo que caracteriza el *Einstand* adorniano y el *temps durée* de Bergson) «consiste en la unidad sintética de la percepción de todos los fenómenos», es necesario especificar que dicha «reciprocidad de acción» es posible sólo porque la razón contiene las reglas de la unidad sintética a priori mediante las cuales podemos *anticipar* la experiencia: la estructura sintética de la experiencia es, de hecho, según Kant, regulada por el esquematismo trascendental. Dado que es la presencia de las categorías técnico-formales la que hace posible la comprensión de la multiplicidad musical en una unidad sintética, y dado también que dichas categorías se organizan como un sistema de sistemas (la tonalidad), para poder subsumir *una* de dichas categorías es necesario que la consciencia del oyente responsable «anticipe» en cierto sentido la experiencia correspondiente a la totalidad del fragmento. Sólo poseyendo a priori algo como un *sentimiento* de la totalidad, el oyente puede situar los datos bajo una categoría que ocupa una cierta posición en el sistema formal del fragmento. En este sentido, la «comprensión de lo múltiple en una sola intuición» –la *Einstand* o *Kairós* de Adorno– se puede realizar solo si el acto de retomar en la memoria los datos de lo múltiple musical, ya irremediabilmente pasados, se da contemporáneamente a una anticipación de lo *no todavía sido*.

16. Cfr. MAHNKOPF, C.- S., «La filosofia musicale di Adorno», *Musica e realtà*, 58 (1997), pp. 133-156.

Así, en relación con la idea adorniana de que sólo se percibe realmente el primer compás de una sinfonía cuando se escucha también el último, es necesario añadir a la idea de la suspensión del tiempo y de la cadena de determinaciones causales, y también fundamental, la de la anticipación de lo *no todavía sido*: que no es lo mismo que el simple futuro. El futuro es algo que se afronta situándose en el presente, lo *no todavía sido* es un pasado que se «prevé». Observemos de nuevo que en la noción adorniana de escucha responsable no sólo el último compás de la sinfonía es causa del primero (que ya hay que intentar percibir como efecto de una causa que no dejará de producirse), sino que la percepción de este primer compás en cuanto efecto es posible sólo si la consciencia ha cubierto de manera ideal todo el arco formal de la composición, se ha situado en la última nota, y comienza a comprimir la composición hacia atrás en una acción, cada vez más grandiosa, de unificación progresiva de los datos de escucha según categorías cada vez más complejas. Se entiende así que en la música, para Adorno, no existen solamente un tiempo «físico» y un tiempo «psicológico-reversible» que ordena la comprensión hacia atrás, sino que una escucha responsable presupone también la anticipación de lo *no todavía sido*, de manera que el tiempo musical resulte completamente pretensionado por la presencia de las categorías tonales custodias del material. La escucha responsable –o escucha estructural– implica, por tanto, como acabamos de ver, tanto la inversión de la cadena de determinaciones casuales como la anticipación de la experiencia: una operación posibilitada por el hecho de que la competencia tonal del oyente contiene las reglas de la unidad sintética a priori mediante las que se pueden hacer anticipaciones a propósito de la forma.

Un ejemplo de obra cuya comprensión adecuada es posible solo por la escucha responsable es el primer tiempo de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven, citado a este respecto por el propio Adorno. Beethoven consigue un movimiento de una duración hasta entonces impensable entretejiendo el dictado de una serie de correspondencias formales: el primer tiempo de la *Eroica*, de hecho, es particularmente rico en temas, con perfiles diversos, que sin embargo derivan todos del primer tema. Escuchando el segundo, el tercero e incluso el cuarto tema del movimiento inicial, el oyente responsable, percibiendo cómo los temas sucesivos derivan del primero, capta los nexos estructurales del fragmento y establece una relación casual entre las sucesivas apariciones del tema y su primera formulación (habiéndose preocupado, naturalmente, de escuchar el primer tema, del que brota todo el movimiento, que producirá en el curso del proceso formal). Pero el elemento más destacado y más interesante de la *Eroica* desde el punto de vista de los mecanismos de la escucha responsable es el celeberrimo *do sostenido* del séptimo compás. Aquí

el oyente ideal que supone Adorno se encuentra de frente con una situación inusual porque Beethoven, como es típico de los *incipit* de los fragmentos clásicos, ha afirmado la tonalidad de partida de la pieza (*mi bemol mayor*) de manera inequívoca. Pero antes de que el oyente pueda comenzar a recoger los datos de un múltiple *mi bemol mayor*, y antes por tanto de que haya conseguido anticipar la experiencia sobre la base de la tonalidad declarada por Beethoven, se encuentra delante de un *do sostenido* que no tiene ninguna justificación en la tonalidad de *mi bemol*. Ello significa que quien escucha ya no sabe si debe prepararse para lo *no todavía sido* de una inminente modulación, es decir, un cambio imprevisto de modalidad anunciado por el *do sostenido*, o bien se debe categorizar el *do sostenido* como «otro».

En el interior de los sofisticados mecanismos de comprensión de los datos ya presentados en la sinfonía, y de la proyección de posibles consecuencias dependientes del tipo de categorización privilegiada, el obstáculo que representa este *do sostenido* momentáneamente no categorizable no es en absoluto una cuestión baladí: estamos en el inicio de un fragmento y una errada atribución de dicho elemento perjudicaría a todo el sistema de previsiones formales. Sin entrar demasiado en los detalles de este sorprendente movimiento de sinfonía que Beethoven organiza como una inexorable red paronomástica de reenvíos internos, podemos ver dónde se decide finalmente el compositor a aclarar la naturaleza de ese *do sostenido*, que desde el inicio de la pieza queda clavado como una espina en la sensible consciencia del oyente responsable. La explicación del *do sostenido* que aparece en el compás 7 se encuentra en el compás 416, es decir, 409 compases después (del total de 691 en los que se desarrolla el suntuoso arco de este primer movimiento de sinfonía). En el compás 416, Beethoven vuelve a proponer el primer tema, que sabemos que está escrito en *mi bemol mayor*, en la tonalidad de *re bemol mayor*, que sabemos que puede traducirse enarmónicamente (es decir, cambiando simplemente el nombre de la notas) como *do sostenido*. En resumen, Beethoven impone al oyente responsable una espera de 409 compases que someten a una dura prueba su sentido de la responsabilidad, pero que finalmente satisface revelándole que la identidad de aquel *do sostenido* inicial era lo *no todavía sido* de una ulterior nueva propuesta del primer tema en la tonalidad de *re bemol*. Sin embargo, cuando quien escucha percibe, tras todo este tiempo, la identidad dinámica del *do sostenido* del compás 7 con el *re bemol* del 416, accede finalmente al *Kairós*: a ese efecto de suspensión del tiempo –un breve instante de inmortalidad– que la forma beethoveniana y una competencia afinada proporcionan a quien sabe escuchar bien. Se puede añadir que para un oyente entrenado, como se supone que es el *bewußte Hörer* adorniano, la revelación en la coda del

movimiento de la identidad estructural de dos elementos tan distintos es, ya desde el principio, del orden de las certezas absolutas: la falsa sorpresa de la identidad dinámica de dos elementos separados en el tiempo es, de hecho, completamente interna a las convenciones formales de la sinfonía clásica, y forma parte del repertorio conocido por cualquier buen oyente.

En este sentido, se podría observar, para concluir, que una invención formal como la citada de la *Eroica* es posible sólo en un régimen de estructura categorial compartida por parte de quien emite y de quien recibe el mensaje. En efecto, es cierto que Beethoven, en el fondo, tan solo ha adoptado la estratagema tradicional de presentar al héroe, el *do sostenido*, bajo las falsas vestiduras del mendigo para preparar mejor las delicias del reconocimiento en la coda del primer tiempo de la *Sinfonía*. Pero en el juego de travestimientos y reconocimientos que Beethoven aprovecha en la *Heroica* hasta el límite de las capacidades de comprensión del oyente, es posible solo en el marco de un cuadro gobernado por reglas para las que un oído particularmente atento sabe que un héroe travestido, en un determinado tipo de historia, lleva siempre encima la llave del propio travestimiento.