

[DEBUSSY]  
NOTAS PARA LA CONFERENCIA DEL 28 DE  
FEBRERO DE 1963 EN LA MUSIKHOCHSCHULE  
DE FRANKFURT AM MAIN

[Debussy]. Notes for the Conference  
at the Frankfurt's Musikhochschule on February 28th 1963

THEODOR W. ADORNO

*Este texto presenta el guion para una conferencia de Adorno sobre Debussy. Eso explica su carácter fragmentario. Consta de seis páginas tipografiadas y con anotaciones manuscritas y se encuentra en el Adorno Archiv bajo la signatura VT 206. La recepción de la filosofía de la música de Adorno, aún pendiente en gran medida, ha estado polarizada por dos posiciones que la simplifican. Por un lado, su peso gravitatorio se ha concentrado en Filosofía de la nueva música o, en términos generales, en su atención a dos de las figuras principales de la Segunda Escuela de Viena, Alban Berg y –sobre todo– Arnold Schönberg. Por otro, su atención a la música se ha considerado, en gran medida, como un tema más de su filosofía que debe tratarse, debido a su especificidad, de manera separada. Es decir, no es frecuente encontrar una comprensión de los problemas epistemológicos o sociopolíticos a los que atiende a partir de sus reflexiones sobre la música. La publicación de este inédito es una contribución a la tan necesaria tarea de cuestionar, por un lado, la habitual caricatura de un filósofo anclado en los caminos de la Segunda Escuela de Viena y mostrar, por otro, cómo en su obra posterior Adorno corrigió buena parte de sus posicionamientos de Filosofía de la nueva música. Justamente, Debussy fue una de las figuras claves para su apertura y comprensión de las nuevas corrientes compositivas.*

*Las anotaciones manuscritas de Adorno van en cursiva y entre corchetes cuadrados [ ]. Los añadidos y notas aclaratorias de la traductora van entre corchetes de llave { }. En la transcripción que presentamos se conservan los subrayados de Adorno. Se han corregido errores de puntuación, erratas y actualizaciones ortográficas en el original alemán. Agradecemos al Theodor W. Adorno Archiv, y en particular a Henri Lonitz, su autorización para publicar este manuscrito inédito, así como a Ursula Cramer, Wilhelm Cramer y Michael Schwarz por su ayuda en la transcripción de las anotaciones manuscritas. Reproducimos primero el original alemán y, a continuación, su traducción. (Nota de la edición).*

This text consists of the draft for a lecture delivered by Adorno on Debussy. This explains its fragmentary character. It comprises six typed pages with handwritten annotations. It can be found in the Adorno Archiv under the catalogue number VT 206. The reception of Adorno's philosophy of music is still largely pending. It has also been polarized by two positions that simplify it. On the one hand, its gravitational weight has been co-centered on The Philosophy of New Music or, in general terms, on its attention to two of the main figures of the Second School of Vienna, Alban Berg and –mostly– Arnold Schönberg. On the other hand, his attention to music has been considered, to a great extent, as a theme among others of his philosophy that should be treated, due to its specificity, separately. That is to say that it is not frequent to find an understanding of the epistemological or sociopolitical problems that he paid attention considering them as related to his reflections on music. The publication of this unpublished work is a contribution to the much-needed task of questioning, on the one hand, the usual caricature of a philosopher anchored in the paths of the Second Viennese School and, on the other, to show how in his later work Adorno corrected a good part of his positions on the philosophy of new music. It is precisely Debussy who was one of the key figures in his opening up and understanding of the new trends in composition.

Adorno's handwritten annotations are italicized and enclosed in square brackets [ ]. The translator's additions and clarifying notes are enclosed in brackets { }. In this transcription Adorno's underlining is preserved. Punctuation errors, typing mistakes and spelling updates have been corrected in the German original. We are grateful to the Theodor W. Adorno Archiv, and in particular to Henri Lonitz, for his permission to publish this unpublished manuscript, as well as to Ursula Cramer, Wilhelm Cramer and Michael Schwarz, for their help in the transcription of the handwritten annotations. We reproduce first the German original and then its translation into Spanish. (Note from the editors)].

*Debussy. Stichworte zum Vortrag am 28.2.1963  
in der Musikhochschule Frankfurt am Mains*

Nicht würdigen, angebliche historische Notwendigkeit [Debussys Verdienste und Ähnliches], sondern Versuch, das Lebendige zu ergreifen. Der Unterschied von modern und gestrig, "Impressionism" fällt ab.

Werke nicht unveränderlich, ihr Wahrheitsgehalt entfaltet sich. Dabei paradoxes Verhältnis. Es bedarf des Moments der Avanciertheit, damit etwas dauert; [*was nicht einmal modern war, veraltet*]. Aber was bleibt, kann das Avancierte überleben. Das gilt [*zumal*] für Debussy.

Geschichtliche Mehrsträngigkeit. Verschiedene Schichten des Avancierten. Bei D. {Debussy} in gewissem Sinn aufgelöster [*als viele harmonisch fortgeschrittenere*], Kritik der Oberflächenzusammenhänge. Bei (oberflächlich) festgehaltener Tonalität

Struktur weiter als in vielem der Schönbergschule. –Aufgelöstheit = später Monet; Verhältnis zu Masson.

Dabei Schein der Suavität und des Unartikulierten, ergibt zusammen einen Widerstand gegen D, [als wäre er weichlich,] und mit diesem muss ein aktuelles Verhältnis zu D. fertig werden. – [Auch Missverständnis des Salonhaften. Hängt mit der in Frankreich länger bewahrten Sozialstruktur zusammen.]

Die Gegenkräfte bei D. – Differenz zu Strauss. Bei dieser Wahllosigkeit der handfest verknüpften Klänge. [Über Stock und über Stein<sup>\*</sup>; und dann findet sich wieder zusammen] – Bei D. das Prinzip, durch eine Auswahl des Materials Einheit von Material und Intention herzustellen. (Terzenaufbau, das None, die Ganztonskala). Ausgeschieden Kadenz und Stufenharmonik, an der die Wiener festhalten. Keine “Urlinie”. Wut Schenkers, der jene Elemente hypostasierte. –In der Differenz zu Strauss strenger als dieser, wie auch [der junge] Schönberg es ist.

Kategorie des Refus (Valéry). Das Konstitutionsprinzip: was alles er sich verbie-tet. Kunst durch Selbsteinschränkung. Das Triftige des Vergleichs mit Webern. Die Kurzformen.

D. sehr breit angelegt. Der Usher-Plan. Pelleas in gewisser Weise uncharakteristisch, wohl das einzige berühmte Hauptwerk eines Meisters, das gar nicht dessen Stil hat. –Schein des Antiwagnerianismus, ihr Zusammenrücken heute. [Proust Herzog und Bankier<sup>\*\*</sup>] – Affinität zu Parsifal. Dorther das statische Moment. Jugendstil-moment, hieratisch ohne Kultus. Zur Urgeschichte des Neoklassizismus.

Breite: *Proses lyriques, Chansons de Bilitis*.

Für D.s Breite ins Liedschaffen. Vor allem Verlaine. Widerlegung der deutschen Legende vom Unlyrischen der Franzosen. Chevaux de bois und Fantoches; Lieder teils aus Tanzartigem, teils aus Rezitativ, Refus des Liedmelos, Sublimierung. Kein unmittelbar lyrisches Ich, sondern objektivierte Lyrik, darin der des von D. recht eigentlich für die große Musik entdeckten Mussorgski [verwandt]. – Dies dann in der Spätzeit gebrochen: Colloque sentimentale. [Zitat von *En sourdine*] Ungeheure Ausdruckskraft durchs Durchbrechen des Lyrischen im Distanzierten. – Schwäche der Baudelaire-Lieder [außer *Le Jet d'eau*]. Das Unkomponierbare an

<sup>\*</sup> {Vgl. Adorno, 1964: 565}.

<sup>\*\*</sup> {Vgl. *Minima Moralia* § 6: “Die Beobachtung Prousts, daß die Photographien der Großväter eines Herzogs und eines Juden aus dem Mittelstand einander so ähnlich sehen, daß keiner mehr an die soziale Rangordnung denkt ...}.

B{audelaire}: das Antiatmosphärische, D. der atmosphärische Komponist par excellence. „Aura“.

[Schwäche von Duparc und Berg]

Führt auf die Frage nach dem Klang. Dies Wort genau zu Phrase wie etwa Melodie, oder der Rhythmus. -Was heißt bei D. Klang? - Das Moment der Aufgelöstheit im Kleinsten, das heißt die Vertikale ohne feste Grenzen. [Modell Klavierpedal: daher Vorrang des Klaviers.] Das Anti-Cartesianische, Anti-mechanische. Musikalischer Bergsonianismus. Schon der Einzelklang nicht in der Zeit definiert, sondern schwebend, über sich hinausweisend. Zugleich auch vertikal über sich hinausweisend, das heißt, nach oben immer klingend, als ob er aus mehr Tönen bestünde, als er besteht. Das Wagnersche Lauschen, Nachhören. Eben dies die Aura bei D. (Er hat, wie Monet, eine impressionistische und eine Jugendstilseite).

Danach erwartet man D. als einen absolut dynamischen Komponisten, wie durchs Infinitesimalprinzip. Aber gerade das ist er nicht, und dieser Widerspruch -ein dialektischer- ist wohl das eigentliche Problem seines Verständnisses. Die Auflösung, die nichts Festes duldet -das Melos wird zum quasi physikalischen Tonmodell, die Harmonik hat keine Stufen (funktionslos), [(Unterschied von Ravel-Verschiebung)] die Form ist verkürzt anti-sonatenhaft, die instrumentale Farbe irisiert mit der Harmonik. [Das Moment des künstlichen, nicht mit dem quasi natürlichen Stande der Tonalität Mitplätschernden. Wie bei Baudelaire. Keine Naturlyrik. Paradis artificiels. Das in Deutschland daran Schockierende: Kunst, die nicht Natur sein will. Gerade das ist Debussys Sachlichkeit.]. [All das nun] führt zur Statik. Dynamik nur an einem Festen ablesbar; wird sie absolut, so wird sie zum Stillstand. [Es ist Musik die nicht weiter geht, sondern in der Luft hängt.] Der [Stillstand] ist das Paradoxon an D., das Befremdende. Bei Wagner war es das: Wo stehen wir; bei ihm: Wo fängt es an. [Es scheint simultan] wie ein Bild. Pseudomorphose an die Malerei. Die Proustische Metaphysik: Verewigung der Vergängnis, und zwar nicht einfach wie in aller Musik durch deren Notierung, sondern in ihrer Struktur selber. Rettung nicht des Vergangenen, sondern gleichsam der Vergängnis selber. -Genau dieser Umschlag der Dynamik in Statik, der Übergang zu abschnittweisem Komponieren in Feldern, war der Weg der gesamten neuen Musik. Schönberg. Phantasie und der letzte Debussy [in gewisser Weise ähnlich]

Dadurch Frage der Objektivierung. Die traditionelle fällt weg; die dynamische, durchs Werden von einem aus dem Anderen, ebenfalls. Es gibt keine entwickelnde Variation; wer auf diese beim Hören wartet, verfehlte D. vom ersten Augen-

blick. Stattdessen Konstruktionsprinzip durch Aufteilung wie auch im malerischen Impressionismus (Pisarro). [N.B. Bei Debussy Neo-Impressionismus; Seurat, er ist viel später als der malerische Hochimpressionismus. Hier ein paar Werke über Verhältnis zum Imp. Nicht daß er Impressionen gibt (dies nur gelegentlich), sondern Relation zur Technik. Komma und Sekundkopplung]. Aufteilen in Felder, Komplexe. Ihre Proportion und Notation wird alles. Anstelle von Entwicklung Gleichgewicht. Dadurch die Beziehung zu den jüngsten Tendenzen, Boulez. -Höhepunkt *Jeux*, die Analyse durch Eimert.

Konstruktion hier nicht die dynamische von Motiv aus, sondern der verfügende Blick übers Ganze. Wie ein Maler einen Karton disponiert. Dadurch auch bei ihm -wie in aller großen Musik- der Vorrang der Totalität [*aber eben als Gleichzeitigkeit*].

In seiner Entwicklung setzt die Totalität, gegenüber jener Substantialität der Einzelmomente, immer [*mehr, reiner*] sich durch. Dadurch der Schein des Substanzverlustes, wo es um die Kristallisation des Prinzips, die sich entfaltende Logik des Verfahrens handelt. -Der Grundtyp festgelegt im Faun und in dem Quartett; dort noch handfest. Prozess einer Entsinnlichung des Sinnlichen, das doch sinnlich bleibt [*etwas übers Quartett sagen*]. Todfeindschaft gegen Musik *qua* Idee, die philosophische wie die Programmatische. Die poetischen Momente symbolistisch, nur aus der Sphäre der Phantasie: das Leben = mehr als Leben; nicht Programmmusik. Nichts geschildert und abgebildet.

Aber auch keine Stimmung, Artikulation [*wie es die Zeitungssprache D. unterstellte*]. Vom Ausdruck her D. sicherlich Entdecker von Nuancen und Schattierung, die so in der Musik noch nicht getroffen waren. Etwa im Stücken wie *Reflets dans l'eau*. Der Bereich des Vagen -musikalisch betreten bei Chopin -bei D. im Zentrum. Verhält darin sich zur traditionellen Roman. Aber, wie jener: nicht die Musik ist vag, sondern das Vage ist mit äußerster Präzision komponiert. Differenziertheit bei D. soviel wie: die Nuancen genau treffen, realisieren. Die Bestimmtheit des Unbestimmten ist seine Meisterschaft. [*Valery: Klassische Nachahmung des Unbestimmten. Die Disziplin darin.*]

Daher Ds. Ton: mit dem Refus und dieser Bestimmtheit Noblesse, Abgehobenheit vom Alltag. Das Unterschiedene als das Distinguierte. Auch darin Erbe Chopins, mit dem er, wie mit Schumann, viel teilt. Aber es ist bei ihm schon nicht mehr der Aristokratismus des sich Absonderns, des Pikfeinen, sondern wie bei den

---

\* [Vgl. Adorno, 1950: 143]

Impressionisten wird das Erlese im Alltäglichen, vor allem in der Stadt-Landschaft gesucht. Dazu auch die Sympathie mit dem Variété (General Lavine) und den Vorformen des Jazz (Cake Walk; das Moment der Anglomanie; English ist modern). Beziehung zu Proust: Naturburschen spielen. [*Satie sein Freund, Cocteau*] Es geht bei ihm schon um die Rettung von Kultur, des Zaubers in der Prosa durch deren Form. Sein Titel *Proses lyriques* ist prototypisch. Alle Stücke von D. sind Gedichte in Prosa.

Die Spätphase scharf abgehoben. [*Werke nennen*] Bergs Wort über den Spätstil. In ihm entfällt, nach der unerhörten Kräftigung der Konstruktion, viel von der sinnlichen Fülle. [*Die Konstruktion bloßgelegt, nackt*]. Es ist eine Technik der Reduktion, asketisch, doch ohne dabei auf die Aura zu verzichten. Sie wird nur mit minimalen Mitteln erreicht. Refus gegen ihn selbst. Dadurch Nähe zum Neoklassizismus. Freundschaft mit Stravinsky. Neoklassizismus beginnt fast gleichzeitig mit seinem Tod.

Aber Unterschied von Neoklassizismus: keine Wiederholung des Vergangenen. Ds. [*Geschmack als*] geschichtlicher Takt: nur das schreiben, was zur historischen Stunde sich fühlen lässt, nicht Vergangenes als gegenwärtig beschwören. Dadurch das eigenartig Schwebende des Spätstils: er ist entromantisiert, aber keine Formen gesetzt, sondern die traditionellen umgedacht. Sie skelettieren, werden aber noch als gültig gesetzt. Alles Archaische bei D. hat den Charakter des Verlorenen, Unwiederbringlichen, und die Trauer darum: ebenso der [Vt 206/6] Einzelausdruck (das Epitaph für das Grab einer Unbekannten) wie die Formen.

Der späte D. hat den Charakter des Einstandes, des *tour de force*. Die *Etudes* die letzten, wo ein Zweck der pädagogische – mit Musik höchsten Ranges wie bei Bach, Schumann, Chopin zusammengeht. Die Schulversuche von Bártok und Hindemith demgegenüber schon gewalttätig [*d.h. bei D. noch Einheit der autonomen Gestalt und des Wirkungszusammenhanges*].

Frage was von D. jetzt und hier, Deutschland 1963, zu lernen sei:

- 1) Zivilcourage zum Artistischen. Das Gewählte nicht Eitelkeit [, *nicht positiv*] eine Schande, sondern Bedingung der Sache selbst. [*Neinsagenkönnen zu etwa*]. Der deutsche Aberglaube ans Ethos der Kunst als Außerästhetische. Demgegenüber die Scheu, sich die Hände zu beschmutzen, als Moment der ästhetischen Wahrheit. (Utopie gegen das Ethos der körperlichen Arbeit). D. ist die Radikalkur gegen die Volks- und Jugendmusik. Absage an “gesunde Ansichten”, darin durch und durch [*konstitutiv*] Avantgarde, [*an sich*].

- 2) Das Antidilettantische, zu dem er sich bekannt. Begriff des Metiers. Nur was realisiert ist, zählt in der Kunst. [Von D. zu lernen was Formniveau heißt.] Mit anderen Worten: die ästhetische Utopie nur durch die Arbeitsteilung hindurch, nicht unmittelbar. -Dabei besonders an die ungeheure Steigerung der koloristischen, instrumentalen Imagination denken. Einer der großen, originellen Instrumentatoren; wie jeder solche nicht absolut sicher. (Unterschied von Ravel). Sirènes die instrumentalen Singstimmen; noch Iberia.
- 3) Große und kleine Form. Bergs Unterschied von symphonischen und Charakterstücken. Deutscher Aberglaube an deren Inferiorität (Recht darin: das Genrestück; Kitsch als Grenzlage). Bei D. Refus des Symphonischen. Das Charakterstück (die Titel) so bis zu seiner Grenze durchkomponiert, dass es seine Gattung übersteigt. Die ganze Kritik der Sonate ist vorweggenommen. Ds. Sonaten sind Scheinsonaten (z. B. Durchführung in der Violinsonate ist keine). Absage an die Größe als Schein, den Größenwahn. Darin Beschränktheit (das Verhältnis zu Mahler), aber etwas davon muss absorbiert werden [auch gelegentlich das Dünne, Matte, Verspielte]. - D. ist rein kulturimmanent (antimetaphysisch und antinaturalistisch), aber zugleich anti-ideologisch, gegen das sich Aufspielen, das Absolute pachten, die Kunst mit der Religion verwechseln. Man versteht D. nur, wenn man ihn als kritisch versteht, und gerade das ist in Deutschland, wo man die Selbstbesinnung abwehrt, fällig.

Schluss: Wie ist es nun mit dem Antimetaphysischen. „Sinnliche hedonistische Kunst“. Vorsicht. Man darf, was den metaphysischen Gehalt einer Kunst zu nennen wäre, nicht mit ihrer Haltung verwechseln. Diese ist Refus als einer der Idee, des Absoluten, ihr ist das sinnliche Glück das oberste. Zugleich durch die Formen gebrochen, vergeistigt. Nicht ist die Musik Ds. selber wesentlich sinnlich kulinarisch (obwohl sie zuweilen auch das ist), sondern Bild, Utopie sinnlichen Glücks: der Faun, L'île joyeuse. Aber Les satyres sont morts, et les nymphes aussi - die Sehnsucht, nicht das Surrogat der Sache selbst. Gerade durch die Absage an die metaphysische Hoffnung, das Resignative des sinnlichen Glücks, tritt die Trauer der endlichen Schönheit hervor, und diese Trauer ist Ds. metaphysischer Gehalt.

## TRADUCCIÓN

No homenajear, supuesta necesidad histórica [*méritos de Debussy y similares*], sino intentar captar lo vivo. Se desvanece la diferencia entre lo moderno y lo antiguo, "Impresionismo".

Las obras no son inmutables, su contenido de verdad se despliega. A este respecto situación paradójica. Se necesita el elemento de lo más avanzado para que algo dure [*lo que nunca fue moderno se vuelve anticuado*]. Pero lo que queda puede sobrevivir a lo más avanzado. Esto se aplica [*especialmente*] a Debussy.

La multiplicidad de líneas históricas. Diferentes estratos de lo más avanzado. En D. {Debussy} en cierto sentido cierto sentido más desenvuelto [*que muchos más avanzados desde el punto de vista de la armonía*], crítica a las conexiones superficiales. Pese a una tonalidad mantenida (superficialmente), {lleva la} estructura más lejos que gran parte de la escuela de Schönberg, -Soltura = el último Monet; relación con Masson<sup>1</sup>.

Al respecto la apariencia de suavidad y de falta de articulación provoca en conjunto una resistencia frente a D. [*como si fuera afeminado*], y con ella tiene que lidiar toda relación actual con D. [*También el malentendido de estilo de salón. Tiene que ver con la estructura social que se ha conservado en Francia durante mucho más tiempo.*]

Las fuerzas opuestas en D. -Diferencia con Strauss. En este, aleatoriedad de los sonidos firmemente conectados. [*Campo a través<sup>2</sup>; y entonces se junta de nuevo*] -En D, el principio de producir la unidad de material e intención a través de una selección de material. (Construcción de terceras, las novenas, la escala pentatónica). Eliminadas la cadencia y la armonía funcional<sup>3</sup>, a las que se aferran los vieneses<sup>4</sup>. No hay *Urlinie*<sup>5</sup>. Ira de Schenker<sup>6</sup>, que hipotasió esos elementos. -En su diferencia con Strauss más riguroso que este último, como también lo es [*el joven*] Schönberg.

<sup>1</sup> {Adorno se refiere, presumiblemente, a André Masson}.

<sup>2</sup> {Cf. Adorno 1964: [576]}.

<sup>3</sup> {Análisis armónico que se basa en la determinación de los grados y funciones con respecto a una tonalidad}.

<sup>4</sup> {Esta frase resulta clave: Adorno se distancia de la justificación de lo armónico por su función - que termina justificando la jerarquización sonora, pese a los intentos del dodecafonismo- a favor de una noción más compleja de la armonía, la de la cadencia. Aunque las cadencias (armónicas) suelen construirse a partir de ciertas progresiones armónicas estables, justamente es a partir de Debussy, entre otros, cuando la cadencia se piensa más como un punto de reposo de un discurrir temporal. Es decir, la detención o distensión la marcaría la relación sonora con el tiempo, no la función}.

<sup>5</sup> {La *Urlinie* o "línea fundamental", en el análisis schenkeriano, sería el dibujo que traza la melodía principal de una pieza, normalmente entendido como la línea descendente hacia la tónica de la voz principal. Schenker creía que en las piezas podría hablarse de "Ursatz" o estructura fundamental, que reflejaría los elementos nucleares con los que se construye la pieza. La *Urlinie* daría cuenta del movimiento melódico y la *Bassrechnung*, por su parte, de la construcción armónica}.

<sup>6</sup> {Heinrich Schenker (1868-1935), compositor y musicólogo austriaco}.

Categoría del *refus* (Valéry). El principio constitutivo: todo lo que se prohíbe a sí mismo. El arte a través de la autolimitación. Lo acertado de la comparación con Webern. Las formas cortas.

En D. disposición muy amplia. El plan *Usher*<sup>7</sup>. *Pelleas*<sup>8</sup> [es], en cierto modo, poco característico, probablemente la única gran obra de un maestro que no es en absoluto de su estilo. [Pese a su] Aparente anti-wagnerianismo hoy ambos se aproximan. [*Proust duque y banquero*<sup>9</sup>] Afinidad con Parsifal. Más allá del momento estático. Momento Art Nouveau, hierático sin culto. Aproximación a la protohistoria del neoclasicismo.

Amplitud: *Proses Lyriques*<sup>10</sup>, *Chansons de Bilitis*<sup>11</sup>.

Amplitud, para D., en la creación de canciones. Especialmente Verlaine. Refutación de la leyenda alemana sobre la "falta de lírica de los franceses"<sup>12</sup>. *Chevaux [de] bois*<sup>13</sup> y *Fantoches*<sup>14</sup>; canciones en parte tipo danza, en parte recitativo, rechazo del melos de la canción, de la sublimación. No un yo inmediatamente lírico sino poesía lírica objetivada, aquí [semejante a] Mussorgski, al que D. descubrió para la gran música<sup>15</sup>. Eso se rompe en el período tardío: *Colloque sentimental*<sup>16</sup>. [Cita de *En sourdine*] Enorme expresividad a través de la reproducción de lo lírico en lo distanciado. – La debilidad de las canciones de Baudelaire [excepto *Le Jet d'eau*]. Lo incompatible en D.: lo antiatmosférico, D., el compositor atmosférico por excelencia. "Aura".

<sup>7</sup> {Adorno se refiere a *La chute de la maison Usher* L. 112, una ópera inconclusa de Debussy, de la que se ocupó entre 1908 y 1917. Está basada en un cuento homónimo de Edgar Allan Poe}.

<sup>8</sup> {Se refiere a *Pelleas et Melisande*}.

<sup>9</sup> {Cf. *Minima Moralia* § 6: "La observación de Proust de que las fotografías de los abuelos de un duque y un judío de clase media se parecen tanto entre sí que nadie piensa en la jerarquía social ..."

<sup>10</sup> {*Proses Lyriques*, L. 90a, escritas entre 1892 y 1893, editadas en 1895.}

<sup>11</sup> {*Les chansons de Bilitis* L. 97, compuesta en 1897, están basadas en los poemas homónimos de carácter erótico de Pierre Louÿs, escritos en 1894}.

<sup>12</sup> {La crítica a la lírica francesa aparece, en gran medida, en paralelo al nacionalismo alemán. Algunos autores alemanes, especialmente teóricos de la literatura, consideraban que no habían, por ejemplo, ni un Goethe ni un Shakespeare en la escritura francés y, por tanto, no habían cultivado una lírica verdaderamente relevante. Uno de los autores que lo expresó con más radicalidad, por ejemplo, fue Ernst Robert Curtius, en su "Fragmente über die französische Literatur", publicado en *Die Neue Rundschau* (agosto de 1927). Véase Müller 2008}.

<sup>13</sup> {*Chevaux de bois*, compuesta en 1885, cuarta canción del ciclo *Ariettes oubliées* L. 60}.

<sup>14</sup> {*Fantoches* pertenece al ciclo *Fêtes galantes* FL 86 y FL 114. Lo estrenó en 1904, aunque trabajó en él a lo largo de varios años. El ciclo lo componen canciones basadas en poemas de Paul Verlaine}.

<sup>15</sup> {Una de las piezas más importantes para Debussy –y, en especial, para su *Pelleas et Melisande*– fue *Boris Godunov* de Mussorgski. Puede constatarse la importancia de la música rusa en Debussy, entre otros, en Myers 1938}.

<sup>16</sup> {Pertenece al ciclo *Fêtes galantes* FL 86 y FL 114. Véase nota 13}.

[*Debilidad de Duparc y Berg*]

Lleva a la pregunta por el sonido. Esa palabra se ha convertido en un cliché, al igual que la melodía, o el ritmo. -¿Qué significa “sonido” en D.?- El momento de soltura en lo más pequeño, es decir, lo vertical sin límites fijos. [*Modelo de pedal de piano: por lo tanto, el piano tiene prioridad*]. Lo anti-cartesiano, lo anti-mecánico. Bergsonianismo musical. Incluso el sonido individual no está definido en el tiempo, sino suspendido, apuntando más allá de sí mismo. A su vez, también apunta más allá de sí mismo en lo vertical, esto es, suena siempre hacia arriba, como si constara en más sonidos de los que realmente consta. La escucha wagneriana, la escucha atenta, es precisamente el aura de D. (Como Monet, tiene un lado impresionista y un lado *art nouveau*).

Se espera, entonces, que D. sea un compositor absolutamente dinámico, como si lo atravesara el principio infinitesimal. Pero eso es precisamente lo que no es, y esta contradicción -que es dialéctica- es probablemente el verdadero problema de su comprensión. La disolución, que no tolera nada fijo, conduce a lo estático: el *melos* se convierte en modelo sonoro casi físico, la armonía no tiene grados (sin función), [*diferencia del desplazamiento en Ravel*] la forma se acorta de modo contrario a la sonata, el color instrumental resplandece con la armonía. [*El momento de lo artificial, que no resuena monótonamente junto con el estado cuasi natural de la tonalidad. Como con Baudelaire. Sin lírica natural. Paradis artificiels. Lo que resulta chocante en Alemania: el arte que no quiere ser naturaleza. Eso es precisamente lo que es la objetividad de Debussy.*]. [Todo esto entonces] conduce a la estática. La dinámica sólo resulta legible a partir de algo fijo; si se vuelve absoluta, llega a un estado detenido. [*Es la música que no avanza, sino que flota en el aire.*] El [estado detenido] constituye la paradoja de D., lo que produce extrañeza. En Wagner lo extraño era: ¿dónde nos encontramos?; en él: ¿dónde comienza? [*Parece simultáneo*] como una imagen. Pseudomorfosis a la pintura<sup>17</sup>. Metafísica proustiana: perpetuación de la caducidad, y no simplemente -

<sup>17</sup> {Debussy, en *Filosofía de la nueva música*, era todavía comprendido por Adorno como un compositor “sin desarrollo” o, al menos, con un trabajo pobre del desarrollo. Aunque reconoce que en Debussy ya no opera la “congestión y la distensión”, es decir, el manejo de las tensiones, y que hay una “yuxtaposición de colores y superficies”, no encuentra en ello la fuerza de lo dinámico, sino que lo considera meramente estático, algo que posteriormente criticará, sobre todo en Stravinsky, como la conversión en mecánico y una “pseudomorfosis de la música en pintura”. Lo estático, para el Adorno de antes de los años 60, era idéntico a la “disociación del tiempo” y la ruptura con el “decurso musical en el tiempo”. Según él, la renuncia a lo temporal implicaba la eliminación de la trascendencia, la detención en el “mero-ahí”. Su trabajo incompleto de Debussy hubiese consistido, por tanto, en un giro del carácter peyorativo de su lectura en *Filosofía de la nueva música* y en la

como ocurre en toda música– a través de la notación, sino en su misma estructura. Rescate no del pasado, sino, en cierto modo, de la propia caducidad. Justamente tal vuelco de la dinámica en estática, la transición a una composición por secciones, a capas [Felder]<sup>18</sup>, fue el camino de toda la nueva música. Schönberg. Fantasía y el último Debussy [*en cierto modo parecido*].

Por esta vía la cuestión de la objetivación. La [objetivación] tradicional queda fuera; la dinámica, a través del devenir de uno a partir del otro, también. No hay ninguna variación en desarrollo<sup>19</sup>; quien espere escucharla no ha entendido a D. desde el primer momento. En lugar de [la variación en desarrollo], el principio de construcción a través de la fragmentación, como en la pintura del Impresionismo (Pisarro) [N.B.: *En el Neoimpresionismo de Debussy; Seurat, es mucho más tardío que el alto Impresionismo pictórico. Aquí algunos trabajos sobre la relación con el Imp. No es que dé impresiones (esto solo ocasionalmente), sino su relación con la técnica. Coma y acoplamiento de segundas*<sup>20</sup>]. Se dividen en capas [Felder], en complejos. Su proporción y su notación lo es todo. Equilibrio en lugar de desarrollo<sup>21</sup>. De ahí la relación con las

---

recomprensión de tal pseudomorfosis. La atención al cruce con otras artes, y la incidencia de tal cruce en la noción de espacio/tiempo, son clave en la obra estética tardía de Adorno: las categorías de “dinámica” y estática” aparecen de manera central, por primera vez, en la década de 1960 tanto en el apartado artístico como estrictamente sociológico (Adorno, 1961). Adorno lleva a cabo un ejercicio de redialectización de ambas categorías en su propio pensamiento}.

<sup>18</sup> {La definición de composición a la vez por capas y por secciones hace referencia a lo horizontal y a lo vertical, respectivamente. Esto nos permite intuir cómo Adorno llega desde Debussy a Ligeti, cuya composición, a colación de *Atmosphères* (1961), entiende como una trama, tejido [Gewebe]}.

<sup>19</sup> {La duda sobre la variación en desarrollo, fundamental en la concepción adorniana de Schönberg, se debe a su adscripción a lo radicalmente dinámico. En este marco, la variación en desarrollo sería a-dialéctica, en la medida en que clausura la posibilidad de lo estático a favor de la promesa de la dinámica constante. En esta tensión se inscribe, por ejemplo, el problema de lo nuevo en *Teoría estética*, pues en su núcleo se encuentra la pregunta por lo que debe permanecer para que, por contraste, pueda surgir algo no contenido en lo ya existente}.

<sup>20</sup> {Cf. Adorno, 1950: [150]}

<sup>21</sup> {Adorno plantea, de forma muy esquemática, cuál parece la distinción esencial entre las nuevas corrientes compositivas y la Segunda Escuela de Viena: mientras que Schönberg y sus seguidores parecían apegados a la “forma” –lo que les unía, por más que sea críticamente, a la tradición *sensu stricto*–, en Debussy y los caminos que él abre se piensa en términos de espacialización sonora. Por eso utiliza la palabra “Feld” (que he decidido traducir por “capa”, aunque tendríamos que hablar de “campo”, pero me parecía menos comprensible en el contexto compositivo). La “forma” no surge, por tanto, como relación preestablecida impuesta al material, sino por la “construcción” cada vez del espacio y del tiempo: de ahí la importancia de la posibilidad de su escritura (la notación, la “extensión” del sonido) y la proporcionalidad (es decir, la división temporal). El interés de Adorno en el timbre en su última conferencia de Darmstadt se inscribe en estas preocupaciones, en la medida en que el timbre no se puede escribir completamente, impide su completa dominación, pero tiene un peso específico en la comprensión espacial del sonido, comprendido tradicionalmente solo desde lo estrictamente temporal.}

tendencias más recientes, Boulez. –Punto álgido en el *Jeux*, su análisis por parte de Eimert<sup>22</sup>.

La construcción aquí no es la dinámica que parte de un motivo, sino la mirada capaz de disponer del conjunto. Al igual que un pintor dispone del boceto. Por lo tanto, también en él –como en toda gran música– prima la totalidad [*pero precisamente como simultaneidad*].

En su desarrollo se impone cada vez [*más y más claramente*] esta totalidad frente a la sustancialidad de los momentos individuales [ilegible]. De ahí la apariencia de pérdida de sustancia [antes, tachado: diferencia], ahí donde se trata de la cristalización del principio, de la lógica del procedimiento desplegándose. –El tipo fundamental establecido en el *Fauno*<sup>23</sup> y en el cuarteto<sup>24</sup>; es aún palpable ahí [*decir algo sobre el cuarteto*]. Proceso de una desensorialización de lo sensorial, que con todo sigue siendo sensorial. Animadversión mortal contra música como idea, sea ésta filosófica o programática. Los momentos poéticos [son] simbolistas, sólo desde la esfera de la fantasía: la vida = más que la vida; no música programática. Nada se describe ni representa<sup>25</sup>.

Pero tampoco afinación: articulación [*tal como le atribuía el lenguaje periodístico*]. Desde la perspectiva de la expresión, D. es sin duda un descubridor de matices y gradaciones hasta entonces desconocidas en la música. Por ejemplo en piezas como *Reflets dans l'eau*<sup>26</sup>. El ámbito de lo vago –sondeado musicalmente por Chopin– está en el centro en D. En esto, se relaciona con la novela tradicional. Pero al igual que en ésta: lo vago no es la música, sino que lo vago se compone con la más extrema precisión. La sofisticación en D. significa dar exactamente con los matices, materia-

<sup>22</sup> {El análisis de *Jeux* L. 126 (1912) publicado en *Die Reihe* en 1959 por Herbert Eimert, uno de los pioneros de la electrónica, fue el pistoletazo de salida para la reconsideración de Debussy como compositor para el legado de la vanguardia, así como para poner en duda la importancia del desarrollo. Eimert hace uso de numerosas metáforas botánicas para tratar de explicar cómo la forma emerge de numerosas relaciones internas que no se pueden subsumir bajo la noción tradicional de forma}.

<sup>23</sup> {Se refiere a *Prélude à l'après-midi d'un faune* L. 86 (1894)}.

<sup>24</sup> {Se refiere al único cuarteto de Debussy, el *Cuarteto de cuerdas en sol menor* L. 91 (1893)}.

<sup>25</sup> {Las líneas de este último párrafo resultan (aún más) enigmáticas. En una época en la que se planteaba enfáticamente la relación entre la vida y el arte y se postulaba, en un gesto que recuperaba los momentos más optimistas de la vanguardia, la posibilidad de vivir la vida como si fuera una obra de arte, parece que Adorno abría a través de Debussy aquello que desborda lo vivible, es decir, lo que hace posible la imaginación, pero no se da –quizá porque aún no puede darse– en la realidad. Podría rastrearse desde aquí su pensamiento utópico. No debemos olvidar que, un año después de esta conferencia, en 1964, se emitió la discutida conversación entre Adorno y Bloch sobre la utopía (Bloch/Adorno 1964)}.

<sup>26</sup> {*Reflets dans l'eau*, dentro de *Images* L. 110. (1905)}.

lizarlos. La determinación de lo indeterminado constituye su maestría. [Valery: *Imitación clásica de lo indeterminado. La disciplina en ello*].

De ahí el sonido de D.: el rechazo y esta determinación [significan] *noblesse*, desapego de lo cotidiano. Lo diferenciado como distinguido. También ahí heredero de Chopin, con quien –como con Schumann–, tiene mucho en común. Pero en él ya no se trata del aristocratismo de lo distinguido, de lo elegante, sino que, como en los impresionistas, lo exquisito se busca en lo cotidiano, especialmente en el paisaje urbano. A esto se añade la simpatía por el vodevil (*Général Lavine*<sup>27</sup>) y las formas que anteceden al jazz (*Cakewalk*<sup>28</sup>; un momento de la anglo manía; el inglés es moderno). Relación con Proust: jugar a ser jóvenes desenvueltos. [Satie su amigo, Cocteau] Para él se trata de salvar la cultura, la magia de la prosa a través de su forma. Su título *proses lyriques*<sup>29</sup> es prototípico. Todas las piezas de D. son poemas en prosa.

Destaca significativamente la fase tardía. [Nombrar obras] Las palabras de Berg sobre el estilo tardío<sup>30</sup>. Después del inaudito fortalecimiento de la construcción, en él se desmorona gran parte de la plenitud sensorial [*La construcción puesta al descubierto, desnuda*]. Se trata de una técnica de reducción, ascética, pero sin renunciar al aura. Se logra con medios mínimos. Se rechaza (*refus*) a sí mismo. Eso le acerca, por tanto, al neoclasicismo. Amistad con Stravinsky. El neoclasicismo comienza de manera casi simultánea a su muerte<sup>31</sup>.

Pero diferencia del neoclasicismo: no hay repetición de lo pasado. [El gusto de] D. [como] pulso histórico: sólo escribir aquello que puede experimentar en el momento histórico, no conjurar lo pasado como actual. De ahí el carácter peculiarmente flotante del estilo tardío: se desromantiza, pero no se establece ninguna forma, sino que se repiensen las tradicionales. Se vuelven esqueléticas, pero siguen postulándose como válidas. En D. todo lo arcaico tiene el carácter de lo perdido, de lo irrecuperable, y el duelo por ello: tanto la expresión individual (el epitafio para la tumba de un desconocido) como las formas.

<sup>27</sup> {Se refiere a uno de los preludios de su segundo libro de *Preludios* L. 123 (1911-1913)}.

<sup>28</sup> {*Colligows' Cakewalk* es la sexta pieza de su *Children's corner* L. 113 (1908)}.

<sup>29</sup> {Ver nota 9}.

<sup>30</sup> {No he podido identificar exactamente a qué se refiere, aunque Adorno declaró en alguna ocasión, por ejemplo, en su conversación radiofónica con Hans Mayer en 1966 titulada “*Avantgardismus der Greise*” que, según contaba Alban Berg –quien lo había tomado a su vez de Schönberg–, que en el estilo tardío de un artista se podía encontrar su dignidad}.

<sup>31</sup> {Debussy murió el 25 de marzo de 1918 en París}.

El D. tardío posee el carácter de puesta en marcha, de *tour de force*. Los *Études*<sup>32</sup> son los últimos en los que el propósito pedagógico va de la mano con la música del más alto nivel –como en Bach, Schumann, Chopin–. Frente a ellos los experimentos pedagógicos de Bártok y Hindemith [resultan] violentos [*es decir, en D. todavía existe una unidad de forma autónoma e interdependencia*].

Preguntas sobre qué se puede aprender de D. aquí y ahora, en Alemania en 1963:

1) Valentía para lo artístico. Lo elegido no es vanidad [*no es de modo positivo*] una vergüenza, sino condición de la cosa misma. [*Ser capaz de decir no a algo*]. La superstición alemana del *ethos* del arte como extrastético. Frente a esto, la aversión a ensuciarse las manos como elemento de la verdad estética. (Utopía frente al *ethos* del trabajo físico). D. es la cura radical contra la *volksmusik* y la música juvenil. Rechazo del “punto de vista sano”, algo plenamente [*constitutivo*] de la vanguardia [*en sí misma*].

2) El antidiletantismo que profesaba. El concepto del oficio. Sólo lo que se materializa cuenta en el arte. [*Aprender de D. lo que significa nivel de la forma.*] En otras palabras: utopía estética sólo a través de la división del trabajo, no de manera inmediata. –En este sentido, pensar particularmente en la tremenda intensificación de la imaginación colorista e instrumental. [Es] uno de los grandes y originales instrumentistas; como cualquiera de ellos no está absolutamente seguro. (Diferencia con Ravel). En *Sirènes*<sup>33</sup> las voces instrumentales de canto; aún en *Ibéria*<sup>34</sup>.

3) Gran y pequeña forma. Distinción de Berg entre las piezas sinfónicas y las de carácter<sup>35</sup>. La superstición alemana sobre su inferioridad (lo que hay de correcto en ello: la pieza de género; el *kitsch* como situación límite). En D. rechazo de lo sinfónico. La pieza de carácter (títulos) alcanza un grado tal de completa composición que va más allá de los límites de su género. Se anticipa toda la crítica de la sonata. Las sonatas de D- sólo lo son en apariencia (por ejemplo, el desarrollo de la sonata para violín no lo es realmente). Rechazo de la grandeza como apariencia, de la megalomanía. De ahí [su] estrechez de miras (relación con Mahler), pero algo de ello ha de absorberse [*también ocasionalmente lo delgado, opaco y juguetón*]. – D. es totalmente inmanente a la cultura, pero al mismo tiempo antiideológico, se opone

<sup>32</sup> {*Études L. 136* (1915), dedicados “A la memoria de Chopin”}.

<sup>33</sup> Pertenece a sus *Nocturnes L. 91* (1901) junto a *Nuages y Fêtes*.

<sup>34</sup> Pertenciente a *Image pour orchestre L. 122* (1905-1912).

<sup>35</sup> Es algo que Adorno desarrolla cuando se encarga de Mahler y de Berg en Adorno 2008.

a la presunción de lo que se toma por lo absoluto, que confunde el arte con la religión. Sólo se entiende a D. si se entiende su postura crítica, y precisamente eso urge en Alemania, donde se evita la autorreflexión.

Conclusión: ¿Qué ocurre con lo antimetafísico? "Arte sensual hedonista". Cuidado. No hay que confundir lo que se podría llamar el contenido metafísico de un arte con su actitud. Esta es de rechazo en tanto que rechazo de la idea, de lo metafísico, para ella lo más elevado es la felicidad sensible. Al mismo tiempo, truncada por las formas, espiritualizada. La música de D. no es en sí misma esencialmente sensual, deleitosa (aunque a veces también es eso), sino imagen, utopía de la felicidad sensual: el *Fauno*, *L'île joyeuse*<sup>36</sup>. Pero *Les satyres sont morts, et les nymphes aussi*<sup>37</sup> – el anhelo, no el sucedáneo de la cosa misma. Precisamente en su negativa a la esperanza metafísica, en la claudicación resignada de la felicidad sensible, emerge el desconsuelo de la belleza infinita, y ese desconsuelo es el contenido metafísico de D.

*Traducción, notas y comentarios de Marina Hervás*

#### REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1950): "Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute", en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y otros, vol. 18, 140-148 [*Obra Completa*, vol. 18, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. González Ruiz y A. Brotons, Madrid: Akal, 2004, 146-154].
- ADORNO, Theodor W. (1961): "Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas", en: *Escritos Sociológicos I*, *Obra Completa*, vol. 8, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. González Ruiz, Madrid: Akal, 2004, 202-220.
- ADORNO, Theodor W. (1961): "Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964", en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y otros, vol. 16, Fráncfort: Suhrkamp, 565-606 [*Obra Completa*, vol. 16, trad. de A. Gómez y A. Brotons, Madrid: Akal, 2006, 575-616].
- ADORNO, Theodor W. (2008): *Monografías musicales*. *Obra Completa*, vol. 13, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. Broton, J. Chamorro y A. Gómez, Madrid: Akal.

<sup>36</sup> *L'île joyeuse* L. 106 (1904).

<sup>37</sup> Es un fragmento de uno de los poemas, "Le tombeau des naïades" de Pierre Louÿs que toma Debussy para su *Chanson de Bilitis*.

- BOCH, Ernst y ADORNO, Theodor W. (1964): "Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht", en *Gespräche mit Ernst Bloch*, ed. T. Rainer y H. Wieser, Fráncfort: Suhkamp 1975, 58-77.
- MULLER, Stefanie (2008): *Ernst Robert Curtius als Journalistischer Autor (1918-1932). Auffassungen über Deutschland und Frankreich im Spiegel seiner publizistischen Tätigkeit*, Bern: Peter Lang.
- MYERS, Rollo H. (1938): "Claude Debussy and Russian Music", *Music and Letters*, Vol. XXXIX, 4, octubre, 336-342.