



MÚSICA Y EDUCACIÓN

Sobre la concepción de la pedagogía musical en Theodor W. Adorno

Diego Malquori

1. Introducción

En el camino de la evolución filosófica de Theodor Wiesengrund Adorno, la música representa un elemento fundamental para entender su pensamiento. Es a través de la música, más que de cualquier otra disciplina artística, que el hombre puede llegar a su maduración intelectual y a su despertar espiritual. Pero al mismo tiempo, la música representa un terreno ideal para comprender la situación de profunda crisis de nuestra época. Así, se puede leer, partiendo de la filosofía de Adorno, el enfrentamiento dialéctico entre el individuo y la sociedad desde el cual se genera la música contemporánea.

Discípulo de Alban Berg en composición, Adorno frecuentó en los años veinte el ambiente de la vanguardia musical vienesa reunida alrededor de Arnold Schönberg¹. En estos años colaboró con la revista *Musikblätter des Anbruch*, defendiendo la importancia y la necesidad de la aportación de la *Neue*

¹ Alban Berg, junto con Anton Webern, fue uno de los discípulos más célebres de Arnold Schönberg, el padre del sistema musical dodecafónico. Alrededor de estos tres compositores se formó en los años veinte la llamada Segunda Escuela de Viena, a partir de la cual se desarrollaron después de la Segunda Guerra Mundial las diferentes vanguardias musicales europeas, influenciadas sobre todo por el camino radical de la música «serial» de Webern.

*Musik*². Emigrado a los Estados Unidos durante el nazismo, continuó su actividad de crítico y de filósofo de la música en paralelo a sus trabajos filosóficos y sociológicos. En los Estados Unidos escribió la *Filosofía de la nueva música*³ (publicada en 1949, después de su regreso a Alemania), su obra musical más importante, gracias a la cual adquirió una fama de refinado historiador y de crítico de los fenómenos musicales. También en aquellos años colaboró con Thomas Mann en la concepción de los aspectos musicológicos del *Doktor Faustus*⁴, una obra que de alguna manera representa la transposición literaria de muchas ideas de Adorno sobre la música.

A su concepción de la pedagogía musical –y de la educación en general– Adorno dedicó numerosos escritos y conferencias. Para él, el problema pedagógico no puede admitir indiferencias ni aplazamientos, porque de eso depende el despertar de la conciencia del hombre, que en nuestra sociedad sigue aplastada por el proceso de alienación social. Por otro lado, al impulso que nace de su análisis de la sociedad contemporánea se añade la peculiaridad de su formación artística a través de la música, de la que él sintetiza numerosos elementos de su concepción pedagógica.

En este artículo nos referiremos principalmente a dos ensayos de Adorno sobre la pedagogía musical, publicados en *Dissonanzen*⁵, una recopilación en la cual aborda gran parte de las problemáticas de la música contemporánea. El primero, *Crítica del músico aficionado*⁶, nace de una polémica

² *Neue Musik*, nueva música. Esta expresión es utilizada por Adorno para referirse a la música de la Segunda Escuela de Viena, aunque de un modo general designa también la música de vanguardia posterior a 1950.

³ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Suhrkamp, 1949 (trad. esp.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003).

⁴ Thomas MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1947 (trad. esp.: *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Barcelona: Edhasa, 2004).

⁵ Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1956 (trad. esp.: *Disonancias*, Madrid: Akal, 2009).

⁶ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., pp. 67-107.

que se desarrolló en Alemania a principios de los años cincuenta alrededor de la *Jugendmusik*, con motivo de la cual Adorno entró en conflicto con el movimiento musical juvenil⁷. En el segundo, *Sobre la pedagogía musical*⁸, se propone esbozar en forma de tesis sencillas su concepción de la educación musical, distinguiendo ahora sus consideraciones propiamente pedagógicas de su crítica en el plano estético y social.

Es necesario observar que el contenido de la polémica de Adorno con el movimiento musical juvenil puede apreciarse en su verdadera dimensión solamente situándose en el contexto musical alemán. Únicamente en este país la *cultura musical*, entendida no solamente como praxis instrumental o como educación del oído, sino como la capacidad de acercarse a la música entendiendo su significado, ha alcanzado un nivel tal como para ser parte integrante de la educación de los jóvenes. Sin embargo, Adorno no critica la existencia de este instrumento educativo, sino la incapacidad de utilizarlo para el verdadero objetivo al que la educación musical tendría que aspirar: la posibilidad de penetrar en el sentido auténtico de la música y, desde ahí, contribuir al despertar intelectual y espiritual del ser humano.

⁷ El movimiento musical juvenil, o *Jugendbewegung*, se desarrolló en Alemania a principios del siglo XX, con la intención de promover la difusión de una música adecuada para los jóvenes y para las personas «no expertas» en el campo musical. En los años cincuenta este movimiento contaba ya con una importante tradición, tanto en el plano teórico como en la praxis musical, y existían numerosos compositores especializados en la llamada *Jugendmusik*. Esta música se caracterizaba por la simplicidad de ejecución, realizable también con instrumentos sencillos, y por la relativa ausencia de exigencias expresivas o estilísticas vinculantes. La polémica a la que nos referimos se abrió a razón de dos conferencias que Adorno dictó en el *Institut für Neue Musik und Musikerziehung* de Darmstadt en 1952 y en 1954, de las cuales fueron publicadas algunas partes (sin el permiso del autor) en la revista *Junge Musik*. En esta revista se trató de neutralizar el contenido de la crítica de Adorno –que en realidad había dejado una huella profunda, según la reconstrucción que ofrece el mismo Adorno en el *Prefacio de Dissonanzen*– utilizando como único argumento el hecho de que él no conocía suficientemente el movimiento musical juvenil, y eludiendo todos los puntos que él había abordado. Por ello, Adorno se sintió «obligado» a retomar ese tema, desarrollando esta vez sus argumentos no solamente en el plano filosófico y sociológico, sino entrando en polémica directa con sus adversarios, citando sus escritos y acusándolos como responsables de la situación contra la cual él dirigía su crítica. Esta polémica es la que dio origen a la *Crítica del músico aficionado*, presentada inicialmente como conferencia de la *Süddeutscher Rundfunk* en 1956.

⁸ Theodor W. ADORNO, *Dissonancias*, ob. cit., pp. 109-126.

El problema nace para Adorno de la pretensión de considerar la pedagogía musical como fin en sí misma, como si fuera una disciplina autosuficiente. Pero el camino para adentrarse en la comprensión de la *Grosse Musik* del pasado, así como de las composiciones más coherentes de la música contemporánea, no puede agotarse en el ámbito de la educación recibida en una escuela. Ahí está el error, en creer que la educación musical recibida por los niños pueda culminar en la ilusión de una satisfacción superficial. Y de aquí nace la *Jugendmusik*: de la necesidad de alimentar el «mercado» de la música con unos productos que los niños puedan consumir, en su ilusión de completar su aprendizaje musical. De esta forma, la libertad de búsqueda y la curiosidad propias del niño para adentrarse en los niveles superiores de sus experiencias son reprimidas, sacrificadas a la ilusión de una satisfacción superficial.

Es éste el problema de fondo que Adorno ve en la *Jugendmusik*. De tal ahogo no puede nacer un conocimiento auténtico y profundo, porque no se llega a despertar la conciencia y el discernimiento crítico. Es más, en este sistema pedagógico se descuidan las facultades individuales en favor de un «sentimiento colectivo» desprovisto de conciencia. No es difícil entonces entender por qué el nazismo encontró en las numerosas asociaciones del movimiento musical juvenil el material ideal para el «alistamiento» (*Erfassung*) en su política cultural⁹. Ni por qué muchos dirigentes de la *Jugendmusik* vieron en el nazismo la realización de su programa ideológico. Así lo reconoció más tarde Karl Vötterle, una figura importante de este movimiento:

«Con independencia de la relación de cada uno con el Estado totalitario de Adolf Hitler y de las experiencias particulares que haya tenido en el seno de tal Estado, no puede refutarse lo siguiente: en

⁹ Adorno utiliza el término *Erfassung*, empleado corrientemente durante el nazismo para indicar la inclusión de los jóvenes en la política, con el evidente propósito de enfatizar la «capitulación ideológica» del movimiento musical juvenil (cf. Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p. 87).

aquellos años se consiguió satisfacer con éxito el anhelo fundamental del movimiento juvenil»¹⁰.

Por estas razones la crítica de Adorno apunta contra la distorsión ideológica de la *Jugendmusik*, porque son los mismos presupuestos de este movimiento, aunque sea inconscientemente, los que determinaron su actitud filonazi. Frente a la amplitud de aquel drama,

«no se trata de *las experiencias particulares que haya tenido en el seno de tal Estado* (...), sino de las experiencias de los millones que Hitler ordenó asesinar en las cámaras de gas o que obligó a perecer en los campos de batalla. Es esto solamente, y no el *obrar común de la juventud*, lo decisivo»¹¹.

Aquí también, como en la totalidad de su obra, su crítica en el plano estético y filosófico se entrelaza con el problema del devenir del hombre en la sociedad.

2. La concepción del arte en la filosofía de Adorno

Para entender la postura de Adorno en el campo de la pedagogía musical es necesario mirar en primer lugar a su concepción del arte en la sociedad contemporánea. La música, y el arte en general, ya no se pueden reducir a una cuestión puramente estética. Evidentemente, sigue viva en el hombre la ilusión de juzgar en base a la impresión que él mismo recibe de una obra de arte. Pero lo que el hombre contemporáneo no advierte es que ya no es él el sujeto libre de su juicio estético, porque este mismo juicio estético está condicionado socialmente.

Tal influencia es debida a la violencia de las relaciones sociales, que condicionan objetivamente –y por lo tanto de manera no evidente para el

¹⁰ Karl VÖTTERLE, *In letzter Stunde*, Hausmusik, XVI, 1952, p. 2, citado en Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 87.

¹¹ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., pp. 87-88.

sujeto— el juicio estético individual. De ahí que el mismo proceso de creación artística resulte condicionado por los procesos sociales, dando lugar a un enfrentamiento dialéctico entre el individuo y la sociedad que puede llegar a imponerse en la determinación del carácter general de una obra.

Este tema será desarrollado por Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, en la que aplica el tratamiento dialéctico al proceso de creación de la música contemporánea. Para este análisis, utiliza las dos figuras quizás más emblemáticas de la primera mitad del siglo XX: Arnold Schönberg e Ygor Stravinsky. Estos dos compositores representan no solamente dos caminos opuestos en el ámbito de la música contemporánea, sino también dos maneras de responder a los condicionamientos dictados por la sociedad. Schönberg, a través de la búsqueda de una forma radicalmente nueva, logra salvar la autonomía del individuo frente a la «desintegración del sujeto». Por otro lado, Stravinsky se propone explícitamente la superación del sujeto a través de una «regresión» hacia unas formas arcaicas mistificadas, sacrificando así el individuo a la colectividad.

En la visión de Adorno, el resultado del condicionamiento social de la actividad intelectual es la concepción del arte como un simple medio para alcanzar una «satisfacción psicológica», de manera no muy diferente a como se busca una satisfacción real a través de cualquier producto de consumo, que las leyes del mercado tratan de vender por medio de la propaganda. Es éste un tema muy frecuente en la crítica de Adorno a la sociedad capitalista, que apunta a la neutralización de las facultades intelectuales del individuo operada por la hegemonía del capital sobre el ser humano¹².

¹² Sin pretender agotar aquí el tema de la crítica social de Adorno, queremos observar que en el primer ensayo incluido en *Dissonanzen* (publicado inicialmente en 1938 en *Zeitschrift für Sozialforschung*), dedicado principalmente al problema de la alienación y de la «regresión» del público en la sociedad contemporánea, aparece ya el germen de muchas tesis filosóficas y sociológicas que el autor desarrollará más tarde en su *Filosofía de la nueva música*, así como en otras obras de carácter sociológico (cf. *Sobre*

En la sociedad capitalista, la alienación del hombre llega también a los productos que la masa consume en su tiempo libre, que hipócritamente se siguen llamando espirituales. El individuo se queda así encerrado en sí mismo, sin otra solución que una regresión que le permita huir de su angustia existencial. Es justamente esta huida –que para Adorno puede leerse en el fenómeno del jazz comercial o en el culto fetichista de la voz humana– la que explica la incomunicabilidad de la música contemporánea. En la sociedad industrial de nuestra época, el hombre rechaza la novedad de la *Neue Musik* no porque no la comprenda, sino porque siente con demasiada fuerza la angustia que conlleva, en la cual ve reflejada dolorosamente la realidad de su tiempo.

De tal angustia el hombre contemporáneo trata de escapar haciendo callar la voz de su conciencia. Un olvido que para Adorno corresponde a una regresión para huir de la catástrofe:

«Quizá el miedo se haya vuelto tan abrumador en la realidad que su imagen descubierta apenas pueda soportarse (...). Pero el arte que acata conscientemente dicha supresión y participa en el juego porque se ha vuelto demasiado débil para la seriedad, renuncia así precisamente a la verdad que únicamente le otorga su derecho a existir»¹³.

Sin entrar en su crítica posterior a la música dodecafónica, no podemos no ver en esta frase la clave para entender su cambio de postura frente a la *Neue Musik*. La música dodecafónica era algo necesario, pero al mismo tiempo concluyente. Después de ella podía haber solamente el silencio, porque en ella se habían generado contradicciones insuperables¹⁴.

el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha, en Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, *ob. cit.*, pp. 15-50).

¹³ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, *ob. cit.*, pp. 145-146.

¹⁴ Hay que observar que Adorno, después de haber sido un ferviente partidario de la *Neue Musik*, se distanció sucesivamente de las nuevas corrientes de vanguardia que sucedieron a Schönberg, sobre todo en la escena musical europea después de la Segunda Guerra Mundial. Este cambio de orientación, que creemos dictado más por razones filosóficas que estrictamente musicales, se puede observar comparando la citada *Filosofía de la nueva música* con su ensayo sobre *El envejecimiento de la nueva música*, escrito más de diez años más tarde (cf. Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, *ob. cit.*, pp. 143-166).

Asimismo, no es fácil encontrar en Adorno una respuesta unívoca al problema del condicionamiento social del arte. En sus escritos parece alejarse tanto de la solución planteada por la sociedad socialista –que él ve como un proceso mecánico que se superpone autoritariamente a la dialéctica interna de la sociedad– como de la resignación de un progresivo embrutecimiento de las masas en las condiciones generadas por la sociedad capitalista. Lo único que aparece claro es que el mundo se encuentra en una situación muy crítica, y que se puede esperar un cambio solamente si se transforma la estructura misma de nuestra sociedad.

¿Cómo llega entonces Adorno a formular una concepción de la pedagogía musical que incluya no solamente los argumentos de su análisis sociológico, sino también los elementos constructivos para un diferente proceso de educación musical? Lo que parece difícil, si se considera su crítica de la «sociedad administrada» –según la cual no es posible intervenir en la conciencia del hombre mediante iniciativas externas o reformas de cualquier tipo– es entender cómo esta visión pueda coexistir con cualquier programa educativo que se limite a reformar algunos aspectos equivocados o insuficientes de la concepción pedagógica existente.

La respuesta, en nuestra opinión, se puede encontrar en su concepción de la música como elemento principalmente espiritual, que conecta al individuo con el significado más profundo de su existencia. Si la música, como todo el arte, se puede definir como la «apariencia sensible de la idea», esta apariencia se hace humana «cuando los seres humanos, en su contacto con auténticas creaciones artísticas, captan e interiorizan la posibilidad de aquello que excede la mera existencia de éstas y que está más allá del orden del mundo que defienden»¹⁵. El problema de la educación musical asume así un valor casi

¹⁵ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 109.

universal, que excede –y por lo tanto no pretende solucionar– la posibilidad de influir en la formación del hombre en el interior de la sociedad.

Por estas razones Adorno considera urgente e imprescindible dedicarse con todos los medios a la construcción de una nueva pedagogía musical, aunque él mismo es consciente de que no se puede influir en el devenir social del hombre a través de una simple reforma en el campo de la educación musical: hasta que no se libere del proceso de alienación social, el hombre no llegará a recuperar plenamente su propio «yo» en el plano de la conciencia.

Así, en el conjunto de la filosofía de Adorno, su concepción de la música podría definirse como «un excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*»¹⁶, como el mismo autor reconoce en el prólogo de la *Filosofía de la nueva música*¹⁷. Un excursus, creemos nosotros, dictado también por el peculiar camino de despertar espiritual que ha seguido Adorno a través de la música: «No se trata del privilegio del talento, sino del privado golpe de suerte de escapar de una mutilación psicológica»¹⁸.

3. El significado de la pedagogía musical.

El objetivo inicial de la pedagogía musical debería consistir para Adorno en desarrollar la capacidad de comprensión del lenguaje de la música, para que el alumno pueda discernir el nivel y la calidad de una obra musical. Por ello es necesario confrontarse directamente con las obras, antes de ponerse a hacer música de manera ciega. Sólo a través de «la experiencia completa de las obras» el alumno podrá entender plenamente el significado de una obra de

¹⁶ Cf. Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Band 5 *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950*, Frankfurt am Main: Fischer, 1987 (trad. esp.: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1997).

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, ob. cit. p. 11.

¹⁸ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 117.

arte y percibir el elemento espiritual contenido en ella. Porque lo que aparece natural en el arte es solamente un elemento histórico ya adquirido.

Para lograr este objetivo es imprescindible favorecer el despertar de la *imaginación* musical, que para Adorno es la capacidad de sentir la música interiormente, sin necesidad de escucharla a través de los sentidos. Naturalmente, la experiencia musical tiene que basarse en la representación y en la reproducción de un «fenómeno sensible real». Pero los fenómenos sensibles son solamente un medio, no deben constituir una distracción que nos aleje del objetivo último de la educación musical. La verdadera aspiración tiene que ser la capacidad de leer y de «escuchar» la música en silencio, como si fuera un texto escrito, y de esta manera llegar a entender su sentido más profundo.

Sin embargo, Adorno se enfrenta a una situación en la cual el criterio que rige la educación musical es radicalmente opuesto. En lugar de representar un medio, el deseo natural de «hacer música» viene alimentado para transmitir al alumno la satisfacción superficial de crear algo sin esfuerzo. Pero al detenerse en el primer paso de su despertar artístico, se le esconde la satisfacción de una verdadera experiencia musical, que solamente puede alcanzar si llega a despertar plenamente su dimensión espiritual y a tomar conciencia del sentido auténtico de la música.

Es evidente que este sistema pedagógico resulta más cómodo para tener bajo control las aspiraciones de los jóvenes, pero lo único que se obtiene es dejarlos en su condición de inconsciencia infantil. Para Adorno esto es exactamente lo opuesto al objetivo hacia el cual la pedagogía musical –y la educación en su conjunto– debería aspirar, «si de verdad pretende tomar en

consideración la exigencia wagneriana de que la música se haga por fin mayor de edad»¹⁹.

Como se ha visto, la motivación ideológica que subyace –más o menos inconscientemente– a la concepción pedagógica del *Jugendbewegung*, es la idea de que es necesario moldear la conciencia artística individual para adaptarla al «impulso colectivo». Pero este impulso, en la visión de Adorno, no es más que el reflejo de la impotencia del individuo, y alimentarlo significa alejar el individuo de la posibilidad de despertar su conciencia. El verdadero camino, para él, pasa por la dirección opuesta, por la emancipación de los individuos, que en el mundo universalmente administrado constituyen las masas. Siguiendo al teólogo Theodor Haecker, Adorno defiende la idea de que «el camino de la sanación no puede ser la solidificación de una masa, sino más bien su demolición»²⁰. Asimismo, la pedagogía musical tiene que renunciar «a todo medio de estimulación de la psicología de masas, a toda actividad colectiva, a todo afán de uso y utilidad práctica, si no desea destruir precisamente aquello que se jacta de cultivar con palabras demasiado nobles»²¹.

Para llegar a una verdadera educación musical es necesario entonces huir del afán de hacer música, tratando de perseguir sin esfuerzo una simple satisfacción psicológica. Al contrario, hay que aspirar desde el principio a buscar en la música el elemento espiritual, que solamente puede encontrarse si se considera cada elemento de una obra en relación con su totalidad. Para Adorno hay un único camino posible, el de la intuición musical inmanente: «Que uno aprenda a penetrar intelectualmente en cada obra, en el modo según el cual la totalidad de su manifestación sonora se constituye como un

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 111.

²⁰ Theodor HAECKER, *Tag- und Nachtbücher*, Múnich, 1949, p. 185, citado en Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 111.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p.110.

entramado intelectual»²². No se trata de un análisis extra-musical, sino de una reflexión llevada a cabo utilizando conceptos puramente musicales, porque «de cada tono, de cada silencio, de cada motivo, de cada frase puede señalarse para qué están ahí e, inversamente, determinarse cada forma completa a partir del dinámico concierto de sus elementos»²³.

El camino para llegar a este nivel de comprensión tiene que empezar mucho antes de lo que normalmente se considera, para que la teoría no aparezca como algo ajeno y separado de las obras que el niño empieza a tocar. Al mismo tiempo, una conciencia profunda y verdadera de estas obras, en lugar de tocarlas mal, con demasiada prisa, como si estuviera ejecutando una orden incomprensible, daría al niño «el gozo de la contemplación caminante»²⁴.

Esta imagen nos habla de la concepción de Adorno del despertar intelectual del hombre. Para él, el nivel de comprensión de un niño es mucho mayor de lo que normalmente se considera. Los niños tienen una natural aspiración para adentrarse en los niveles superiores de sus propias experiencias, mucho mayor que los adultos, a los cuales este deseo le ha sido anulado por el condicionamiento psicológico de la sociedad. Por ello el insistir en la dificultad excesiva de comprensión es solamente un fenómeno de reacción: «Precisamente la posibilidad de diferenciación y percepción de lo cualitativamente diverso es intrínseca a los niños en tanto que herencia mimética y son los adultos los que primero les privan de dicho hábito para convertirlo en algo racional»²⁵.

La necesidad de privilegiar el análisis y la comprensión del significado de la música no significa, por otro lado, restarle importancia al dominio de la

²² Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p.116.

²³ Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p.116.

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p.116.

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p.117.

técnica, gracias a la cual el alumno podrá adentrarse en el estudio de las obras más complejas y artísticamente valiosas. Sin embargo, hay que cultivar la técnica teniendo bien claro que se trata de algo subordinado al verdadero objetivo de la educación musical. Solamente más tarde llegará el momento de distinguir entre el músico de profesión y el simple amante de la música. El niño aún no vive en función de la vida en común, así que esta diferencia es en realidad muy borrosa y poco útil para el proceso educativo.

Es evidente que Adorno está muy lejos del ideal pedagógico del *amateur*, tal como estaba en boga en la aristocracia de un tiempo, para el cual la música era una actividad que convenía a las niñas de buena familia. Pero al mismo tiempo advierte de la necesidad de guardarse del afán de educar unos virtuosos de profesión, que a causa de este mismo afán y de la rutina a la que están sometidos, terminan a veces por olvidar el significado más importante de la educación musical: la comprensión del sentido de la música.

Esta concepción de la educación musical presupone naturalmente que las obras que el niño aborda en su camino de despertar espiritual sean elegidas con mucho cuidado. Es fundamental que él pueda llegar a entender su significado, sin que la realización instrumental sea demasiado lejana a sus posibilidades. Pero es aún más importante que estas obras puedan guiarlo en las diferentes etapas de su desarrollo interior. Por ello es necesario que las obras escogidas «conformen de verdad una estructura de sentido intelectual, una entidad en sí articulada, organizada y diferenciada».²⁶ La calidad artística es mucho más importante que la posibilidad de alimentar el instinto instrumental manual. No se trata de una cuestión de gustos, sino de la simple constatación de que no es posible dar al niño una educación superior a lo que él encuentra en las partituras que va estudiando.

²⁶ Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, pp. 117-118.

Al mismo tiempo, no hay que tener miedo de proponer al niño obras «demasiado difíciles», aun cuando sus manos no llegarán a dominarlas plenamente. Lo que importa es que él pueda alcanzarlas con la imaginación. Por ello, al acercarse a una partitura, es fundamental partir de la visión global y solamente después abordar los detalles, sin mutilarla desde el principio parándose en cada compás, con el único efecto de tropezar siempre en el mismo punto y olvidar así el significado global de la obra. Hay que tomar conciencia de que ningún todo es la suma de las partes: «Por ello tampoco puede *edificarse* desde las partes, desde lo más primitivo, sino que un juego asombroso impera entre los elementos y la totalidad, (...) que sólo pueden concebirse entrelazados»²⁷.

Una verdadera educación musical tiene que dirigirse entonces hacia la formación de una personalidad artística plenamente desarrollada, capaz de percibir y de tomar conciencia del significado de cada frase musical en relación con la totalidad de una obra. Solamente así el alumno puede llegar a ese despertar espiritual que le permitirá sentir la música interiormente y entender su sentido más auténtico y profundo.

4. Conclusiones: la educación musical como un camino a través de la unicidad del fenómeno artístico.

La necesidad de despertar la dimensión espiritual del hombre, para llegar a entender el sentido auténtico de la música y del arte en general, y la respuesta al condicionamiento de la sociedad contemporánea, que finalmente se opone a la realización de ese ideal, son los dos elementos que creemos fundamentales para entender la concepción de Adorno de la pedagogía musical.

²⁷ Theodor W. ADORNO, *Disonancias, ob. cit.*, p.125.

El entrelazamiento entre estos dos factores aparece evidente si miramos a lo que él considera como elemento clave del camino de educación musical: el despertar de la *imaginación* musical. La imaginación es lo que permite entender en seguida el sentido espiritual de la música, aunque se escuche o se toque con todas las imperfecciones; por ello debería constituir el objeto mismo de la educación musical. Sin embargo, en la pedagogía musical contemporánea, la imaginación es considerada como un elemento sospechoso desde el principio, un elemento vacío y demasiado subjetivo.

Tal hostilidad se conecta evidentemente con su «extinción» en la sociedad administrada. Para Adorno es éste el problema fundamental. A partir de esta mutilación se genera el estado crítico y la situación paradójica de la música en nuestra sociedad. Porque el valor educativo universal y moral de la música, y del arte en general, es hoy extremadamente incierto. Es casi natural, en la época en la que él escribe, referirse al nazismo como ejemplo de una cultura muy avanzada en el campo musical, sin que esto le haya impedido cometer los delitos más atroces²⁸. Sin embargo, la alienación del arte no puede explicarse con una modificación de la naturaleza humana, sino que es un fenómeno que nace de la situación social. Este condicionamiento social es lo que impide la formación de una personalidad desarrollada en todas sus partes.

Por ello Adorno considera una inútil ilusión la esperanza de dar vida a una verdadera educación en el arte a través de la simple conexión de todas las posibles actividades artísticas, tal como se proponía el programa de

²⁸ Nos parece oportuno, al tratar de la concepción de la educación en Adorno, observar que este elemento ocupa una posición central en su crítica de la cultura europea y de la «irracionalidad de la historia», a partir del cual desarrolla el imperativo de un diferente concepto educativo (cf. *Erziehung nach Auschwitz*, conferencia dictada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966, publicada en *Zum Bildungsbegriff der Gegenwart*, Frankfurt, 1967; trad. esp.: *La educación después de Auschwitz*, en *Educación para la emancipación*, Madrid: Morata, 1998, pp. 79-92).

«sensibilización artística»²⁹. Porque no es posible reconstituir el ideal de la perfección corporal y espiritual de la cultura griega en plena sociedad industrial, en la que la persona ya ha perdido la unidad y la totalidad de sus funciones debido a la creciente división del trabajo. El resultado sería solamente una interiorización falsa, lejana de la real experiencia artística:

«Toda apelación al principio moral de la música que busque éste no en su propia configuración, sino en su función, trabaja en contra de dicho principio moral y contribuye así al contexto culpable de la fungibilidad universal, a la cual se opone precisamente el principio moral de la música»³⁰.

Así, el único camino para despertar la dimensión espiritual del hombre y educar en el sentido auténtico del arte es la inmersión profunda en la unicidad del fenómeno artístico. Una imagen que Adorno define a través de las sonatas para piano de Beethoven, verdadero camino de iniciación para su formación musical e intelectual: «El estudiante de piano al que alguna vez encandile de tal modo la configuración integral de un movimiento beethoveniano que sea capaz de imaginarlo como la aparición de un instante conocerá más del arte que cualquier producto de la educación integral»³¹.

Nos vuelve entonces a la memoria el último movimiento de la sonata en *do menor* de Beethoven, que Adrian Leverkühn descubre a través de las palabras titubeantes y de las manos robustas del profesor Wendell Kretzschmar³². Palabras que muy probablemente fueron sugeridas a Thomas

²⁹ Adorno hace referencia en varios ensayos a la *Musiche Erziehung*, una teoría impulsada principalmente por Émile Jaques-Dalcroze (cf. *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris: Fischbacher, 1920) que tuvo una importante resonancia en Alemania. Este programa de «educación integral» privilegiaba una educación general en todas las artes (sobre todo música, danza y teatro), sin ocuparse en profundidad de los problemas específicos de cada una de ellas. El resultado, según Adorno, no puede ser otra cosa que una educación híbrida y superficial, que ofende además el arte por el hecho mismo de abusar de él por razones sociales y psicológicas.

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 120.

³¹ Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, ob. cit., p. 120.

³² Cf. Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ob. cit.

Mann por el mismo Adorno³³, y que parecen indicar el camino que la música, y el arte en general, debería seguir para llegar al nivel de trascendencia que Beethoven alcanza en la *Arietta* de su última sonata:

«No se trata de eliminar del lenguaje la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte, el arte acaba siempre repudiando, las apariencias del arte. (...) La sonata terminaba aquí, había sido conducida a su término, había llenado su destino y alcanzado su meta, se elevaba y se disolvía – se despedía, en fin. El gesto de despedida del motivo *re-sol-sol*, melódicamente completado por el *do sostenido*, era así como había que interpretarlo, como un adiós, igual en grandeza a la obra: un adiós a la sonata»³⁴.

Quizás, mirando a la evolución de Adrian Leverkühn, podríamos sacar unas conclusiones equivocadas en cuanto al valor educativo de las últimas sonatas de Beethoven. Pero ese camino es el que ha seguido Thomas Mann, que a aquella despedida hace finalmente seguir el derrumbamiento del antiguo mundo, y su disolución en un nuevo sistema musical. Aquel mismo sistema dodecafónico –«descubierto» por el protagonista del *Doktor Faustus*, inventado por Arnold Schönberg en la realidad– que Thomas Mann utilizará para expresar el espíritu de profunda crisis de nuestra época³⁵. Todo esto tiene

³³ Sobre la génesis del *Doktor Faustus*, hay que recordar que Thomas Mann fue asesorado por Adorno en muchas cuestiones musicales, en particular sobre el lenguaje musical del último Beethoven. Cuando más tarde fueron publicados algunos artículos que contenían un elogio de su erudición musical, Thomas Mann escribió a Adorno para reconocerle el mérito que le era debido: «Sería injusto no enviarle este simposio, [que] contiene más de un cumplido que a mi vez debo transmitir a otros. Mi único mérito es haber dispuesto bien las buenas cosas y haberlas incorporado al alma de la composición.» (T.W. ADORNO, T. MANN, *Correspondencia. 1943 – 1955*, México: FCE, 2006, p. 31). Véase también *Notas de Adorno sobre Doktor Faustus*, en T.W. ADORNO, T. MANN, *op cit.*, pp. 159-167.

³⁴ Thomas MANN, *Doktor Faustus, ob. cit.*, pp. 76-78.

³⁵ Vale la pena observar, para completar el discurso sobre la génesis del *Doktor Faustus*, que Thomas Mann pudo contar también con las observaciones y las explicaciones de Arnold Schönberg sobre el sistema musical dodecafónico. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con Adorno, Schönberg protestó vivamente cuando el *Doktor Faustus* fue publicado, pretendiendo que se añadiera una nota explicativa para poner en claro que la propiedad espiritual de la música dodecafónica era suya. Esto explica la *Nota* que cierra el *Doktor Faustus*, incluida por primera vez en la edición alemana de 1948: «No parece superfluo hacer saber al lector que el tipo de composición descrito en el capítulo 22, llamado técnica dodecafónica o serial, en realidad es la propiedad intelectual de un compositor y teórico contemporáneo, Arnold Schoenberg, y que fue transferida por mí, en determinado contexto ideal, a una personalidad musical de invención libre, al héroe trágico de mi novela. Por lo demás, las partes sobre

ciertamente algún elemento en común con el análisis de Adorno de la música contemporánea. Pero creemos que aquella despedida, aquel repudio de «las apariencias del arte», además de cerrar el *op. 111* de Beethoven, representa también la imagen más clara de lo que Adorno entiende por el camino de educación musical.

teoría musical del libro le deben algunos detalles a la teoría de la armonía de Schoenberg.» (T.W. ADORNO, T. MANN, *op cit.*, p. 45).