

# Adorno och musiken

Sven-Olov Wallenstein, 2024. *Adornos musik*. Stockholm: Faethon. 510 s. ISBN 978-91-89728-81-3.

Filosofen Theodor W. Adorno (1903–1969) verkade i Tyskland, Storbritannien, USA och Västtyskland. Adornos tidiga studier omfattade filosofi och musikalisk komposition; hans första professionella roll under 1920-talet var musikkritikerns. Genom sin koppling till den så kallade Frankfurtskolan från tidigt 1930-tal kom han även att verka inom sociologi eller socialfilosofi, särskilt musiksociologi.

Under 2019–2024 har fem av Adornos skrifter om musik, samtliga med fokus på enskilda tonsättare, givits ut i svensk översättning på bokförlaget Faethon. De fem verken, om Beethoven, Wagner, Mahler, Schönberg och Stravinsky (de båda sistnämnda behandlade i *Den nya musikens filosofi*), och Alban Berg erbjuder en svenskspråkig läsekrets en effektiv språngbräda mot en fördjupad förståelse av denna del av Adornos författarskap. Givet Adornos stil å ena sidan, översättningens höga kvalitet å den andra, gäller detta även för många av oss läsare som behärskar tyska.

Översättaren, filosofen Sven-Olov Wallenstein, har i uppenbar anslutning till översättningsarbetet även skrivit en egen bok med det lakoniska namnet *Adornos musik*. Wallenstein har tidigare genomfört ett liknande projekt, som omfattar översättningar av två av Adornos filosofiska verk, *Negativ dialektik* och *Estetisk teori*, samt en egen studie, *Adorno: Negativ dialektik och estetisk teori*. Syftet med den senare boken är uttalat ”att fungera som en ingång till läsningen, men [den] innehåller också en mängd kontextualiserande kommentarer i vilka jag försöker placera Adorno i förhållande till hans tid och till vår egen samtid” (Wallenstein, 2019, s. 18). Upplägget med ett systematiskt fokus på begrepp ger förutsättningar för att texten verkligen skall fungera som avsett.

För *Adornos musik* saknas ett motsvarande uttalat syfte. Boken är visserligen i hög grad fokuserad på översättningar till svenska, både äldre och de nu aktuella, men inkluderar även skrifter som refereras direkt från Adornos *Gesammelte Schriften*. Kapitlen om Beethoven (två stycken), Wagner, Mahler, Schönberg, Berg, Webern och Stravinsky bygger främst på de nya översättningarna. De tonsättarcentrerade kapitlen interfolieras av en inledning som i huvudsak handlar om Adornos artikel ”Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik” (Om det samtida förhållandet mellan filosofi och musik) från 1953, och ett nionde kapitel som primärt relaterar till ”Vers une musique informelle” (Mot en informell musik) – initialt en föreläsning från 1961. Det avslutande kapitlet med rubriken ”Lyssnande” har en bredare palett av referenser, med musiksociologiska arbeten i en framträdande position.

I inledningen formulerar Wallenstein en karaktäristik av Adornos syfte med sitt författarskap om musik: ”att med bas i personliga erfarenheter, som elev till Berg, komponist och som någon som följt de[n] nya musikens utveckling på nära håll i ett halvt århundrade, filosofera ur musiken, tänka med den, mot den” (s. 30). Att följa och beskriva hur detta realiserats hos Adorno verkar i sin tur vara Wallensteins syfte. Detta hindrar inte att mycket faller bort: Adornos medieteoretiska texter om musik i radio och i film, hans musikkritik och analyser av enskilda verk. Hans syn på populärmusik berörs endast marginellt. Det är en konstmusikalisk, främst tysk-österrikisk, kanon som står i fokus. Adornos (nära) relation till Hegel framhävs, medan den (mer kritiska) relationen till samtida sociologi i Tyskland och USA underbetonas.

I *Adornos musik* redovisas en närläsning av ett antal av Adornos centrala arbeten om musik. I slutnoterna ges en viss kontextualisering i termer av andra texter, främst filosofiska. Föremålen för Adornos karaktäristik och kritik – musik i partitur och olika former av litterära texter – förs ytterst sällan in som Wallensteins egna referenser. Ett viktigt undantag är Hegel, liksom även Adornos egna filosofiska arbeten, särskilt *Estetisk teori*.

Inledningen avser ”Om det samtida förhållandet mellan musik och filosofi” (Adorno, 2023a) med instick från en handfull andra texter av Adorno. Läsningen är källnära, merparten av dess formuleringar utgör omskrivningar av passager i källorna. Helheten kan tolkas som en parafras, en omskrivning av Adorno med egna ord. Parafrasen får här ett explicit mål: ”’Om det samtida förhållandet’ [tjänar] som ingång till Adornos musikfilosofiska författarskap” (s. 29) och särskilt två av dess problemställningar: dels förhållandet mellan musik och filosofi, dels vad Adorno identifierar som musikens aktuella kris (i början på 1950-talet).

Parafras gäller som metod även i bokens övriga kapitel. Den är oftast briljant genomförd, och ger sammantaget en grupp sammanfattningar av Adornos centrala skrifter ägnade musik. Men metoden är också en smula förrädisk då Wallenstein som eget subjekt inte retoriskt framhävs. Illusionen av en trogen återgivning av Adornos ståndpunkter och argument bryts inte av frågor om eventuella tolkningsproblem i läsningen, som alltså skulle innebära tydliga val från Wallensteins sida. En besläktad aspekt är att Adornos texter tas som intäkt för verklighetsbilder och sällan kontextualiseras kritiskt i termer av egna läsningar av Adornos källor – litterära och musikaliska – eller i termer av analyser av de historiska situationer Adorno verkar i och uttalar sig om.

Ett exempel på hur en distorderad läsning av en källa hos Adorno reflekteras hos Wallenstein: Den senare parafraserar och refererar i inledningskapitlet till en passage i vilken Adorno tar avstånd från musikalisk formalism: ”teorier som Eduard Hanslicks formalistiska definition av musik som ’tonande rörliga former’ [kan] inte utgöra en ny positiv grund (i så fall, noterar Adorno, finnes ingen skillnad mellan ett kalejdoskop och en kvartett av Beethoven än själva materialet)” (s. 15). Vad Adorno skriver är att ”den föregivna glädjen inför klingande former i rörelse [är] en alltför tunn och abstrakt princip för att kunna ligga till grund för en högt organiserad konst. Om detta vore tillräckligt skulle det inte finnas någon skillnad mellan ett kalejdoskop och en kvartett av Beethoven än de rena materialen.” (Adorno, 2023a, s. 200–201). Vad som inte framgår hos vare sig Adorno

eller Wallenstein är att inte bara uttrycket "klingande former i rörelse" ("*tönend bewegte Formen*") utan även jämförelsen mellan musik och ett kalejdoskop är hämtad från Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (Hanslick, 1990 [1854], s. 75–76). Adorno har här rimligen blinkat i samförstånd mot den initierade läsaren. Hos Wallenstein framstår det som om kalejdoskopet är Adornos egen bild. Varken Adorno eller Wallenstein nämner att Hanslick omedelbart kvalificerar jämförelsen med att musiken befinner sig på en "ojämförbart högre nivå" än kalejdoskopet, och att detta främst beror på att den för lyssnaren framstår som "en emanation av en konstnärligt skapande ande (ty. *Geist*)" (ibid.). Den tyska idealismens *Geist*, som via Hegel även verkar hos Adorno (se t.ex. Paddison, 1993, kap. 3), uppträder alltså här hos Hanslick med en positiv konnotation. En mer kritisk läsning av Adorno hade som ett minimum noterat hur partiellt källan hanteras. Det hade även kunnat öppna för en diskussion avseende Adorno, Hanslick och den gemensamma referensen till *Geist*.

Ett mer sammansatt exempel utgör kapitlet om Wagner i vilket Wallenstein fångar upp ett uttryck hos Adorno som går tillbaka till Wagner, och associerar detta till en övergripande läsart. Här går Wallenstein långt utöver Adornos text, men perspektivet är samtidigt begränsat av denna. Uttrycket är "övergångens konst" och hur detta förbinds med den övergripande tesen framgår av följande citat:

Tvetydigheten [...] är [...] ett genomgående drag i *Wagner: En essä*. Varje steg framåt är lika mycket ett steg bakåt, varje nydaning innefattar ett regressivt moment. Om musik för Wagner är en "övergångens konst" så är detta en passage som vetter åt båda hållen, mot en framtida musik och tillbaka till en tradition som han försöker återskapa i en fantasmagori, i drömmen om en total konst, allkonstverket, som blivit omöjligt i det moderna. (s. 113–114)

I Wagners hela verk ser Adorno en spänning mellan motsatser som aldrig förenas; den övergångens konst som Wagner gör anspråk på är något som polariseras i oförenliga aspekter på alla nivåer, från den politiska till den formella. (s. 114–115).

Uttrycket "övergångens konst" uppträder i Adornos *Wagner: En essä* och härrör ytterst från Wagner själv. Adorno har inte hämtat citatet från den ursprungliga källan utan från Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (Kurth, 1968 [1923], s. 454). Adornos referens uppträder mitt i ett längre resonemang om Wagners harmonik med en polemisk udd riktad mot hur Kurth förstår denna. Det är en komplex kritik, subtil men med inslag av halmdockeargument: Adorno konstaterar att Kurth i sin förståelse av harmonik arbetar med föreställningar om spänning och spänningsupplösning, men genom att dissonanserna, givet det sätt Kurth resonerar, ändå normalt "degraderas till rena klangverkningar" hamnar Kurth, enligt Adorno, i en motsägelse, då hans "energetiska" teori om harmonik egentligen omfattar en kritik av begreppet klang. Det är i denna fas av polemiken som Adorno för in termen "övergångens konst": "Wagner har för övrigt själv befordrat detta med sin definition av musik som övergångens konst och tendensen till ett allegoriskt återvändande till det oartikulerade naturmaterialet ger honom i sista instans rätt. Driften till att inte låta något redanpräglat gälla, att göra allt flytande, sudda ut varje gräns, omsätts tekniskt i omsorgen om den ständiga förmedlingen." (Adorno, 2023b, s. 71–72).

Adorno refererar här till en lång passage i ett brev från Wagner till Mathilde Wesendonk i oktober 1859. Trots vad Adorno skriver avser inte termen "övergångens konst" hos Wagner en karaktäristik av musik i allmänhet eller ens hans egen musik i allmänhet, utan har en på en gång mer generell och mer begränsad innebörd – den betecknar, med Wagners ord, hans "finaste och djupaste konst" (vilket bör avse dramats medel i sin helhet, inte enbart musik), men även "hemligheten med min musikaliska form" (Wagner 1904 s. 189). I korthet består övergångens konst i att skapa tvingande och motiverade övergångar mellan stämningslägen hos dramats personer och att genom dessa nå fram till bestämda ("nöthige, willige") känslöstämningar hos åhörarna (Wagner, 1904, s. 190. Möjligen är detta en aspekt av den upplösning av nummeroperans indelning i recitativ och sångnummer som Wagner gärna antas ha realiserat, det handlar i så fall även om det sätt som övergångar skapas mellan operans olika partier. Adorno läser vidare, i uttryckets förlängning, in en tendens till "ett allegoriskt återvändande till det oartikulerade naturmaterialet" och en drift till att "sudda ut varje gräns" (Adorno, 2023b, s. 71–72). I stället för att källkritiskt utvärdera Adornos referens till Wagner via Kurth – vilket rimligen borde inkludera att ifrågasätta att det handlar om ett av de mer kända, "berömda", av Wagners epitet avseende konst – så gör Wallenstein den till en övergripande bild av Adornos förståelse av Wagner.

Hade Wallensteins formulering i den citerade passagen från sidorna 113–114 varit "[o]m Wagners uttryck 'övergångens konst' förstås som det läses av Adorno så vetter det åt båda hållen" hade frågan stannat vid om Wallensteins läsning av Adornos text är rimlig. Nu når den genom formuleringen "[o]m musik för Wagner" tve tydligt fram till frågan om Adornos läsning av Wagner är rimlig, och den typen av kontextuell kritik undviker Wallenstein här, liksom oftast annars. Givet att Adorno i sin tolkning av vad "övergångens konst" betyder i Wagners text skiftar fokus från de emotionella verkningar som avses i ursprungskällan till harmonikens teknik – en betydelseglidning som inte föreligger hos Kurth –, därtill lägger en långtgående filosofisk tolkning, och slutligen övervärderar uttryckets roll som wagnerskt slagord, blir Wallensteins användning av det ett retoriskt grepp, snarare än ett friläggande av en möjlig implicit innebörd hos Wagner.

I samma textpassage hos Wallenstein kan också anas en tendens till att överdriva nyansrikedomen och subtiliteten hos Adorno som är utmärkande för *Adornos musik*. De spänningar som finns mellan skrifter med samma ämne men olika ursprung, och som tydligt lyfts fram av Wallenstein, spiller ibland över i bilden av den enskilda texten, i detta fall *Wagner: En essä*. Det är sant att Adorno, i enlighet med en tyskspråkig tolkningstradition, ser Wagners harmonik som ett förebud om impressionismens, och att den till och med pekar utöver denna. Men den bild av Wagner som en nydanare på väg mot en framtida musik, som insinueras i passagen och även i övrigt är tydlig hos Wallenstein, har en marginell roll i essän, som snarare domineras av en politiskt-ideologiskt kritisk karaktäristik av en tonsättare med ett regressivt intresse för myter och arkaiskt driftsliv, en tonsättare fångad i en *Zeitgeist* präglad av borgerlighetens och den samhällseliga arbetsdelningens konsolidering, samt av begynnande dekadens (allt detta framgår också i *Adornos musik*, det handlar om nyanser). Att Wagners musik faktiskt skulle visa sig peka framåt i en positiv mening krävde enligt slutorden i *Wagner: En essä*

en aktiv insats från Schönberg som "förmådde utvinna [...] metall ur den wagnerska orkestrernas bedövande vågor" (Adorno, 2023b, s. 171).

Jämfört med den klassiska introduktionen på engelska av Max Paddison (1993) är *Adornos musik* mindre systematisk i presentationen av begrepp, mer omedelbart relaterad till enskilda texter och deras särskilda problematiker. Wallensteins attityd ger en mer svårforcerad tillgång till en meningsupplevelse, särskilt en övergripande sådan, men ligger å andra sidan närmare Adornos egna ideal och praktik.

### Referenser

- Adorno, Theodor. W., 1997. *Gesammelte Schriften*. Band 1–20. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor. W., 2023a. Om det samtida förhållandet mellan musik och filosofi (övers. Sven-Olov Wallenstein). I: Cecilia Sjöholm och Sven-Olof Wallenstein, red. *Aisthesis: Estetikens historia*, vol. 2, band 1. Stockholm: Thales, s. 196–224.
- Adorno, Theodor. W., 2023b. Wagner. *En essä* (övers. Sven-Olov Wallenstein). Solna: Faethon.
- Hanslick, Eduard, 1990 [1854]. *Vom Musikalisch-Schönen*. Se D. Strauß (1990).
- Kurth, Ernst, 1968 [1923]. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Hildesheim: Georg Olms.
- Paddison, Max, 1993. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauß, Dietmar, 1990. *Eduard Hanslick: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Teil 1: *Historisch-kritische Ausgabe*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Wagner, Richard, 1904. *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*. 9 upplagan. Berlin: Verlag von Alexander Duncker.
- Wallenstein, Sven-Olov, 2019. *Adorno: Negativ dialektik och estetisk teori*. Göteborg: Glänta.

**Jacob Derkert**