

Artikel

## TUSSEN KANT EN BEETHOVEN

### DE BETEKENIS VAN THEODOR W. ADORNO'S COMPOSITORISCHE WERK<sup>1</sup>

*Leen Verheyen*

“Op een dag zal je, omdat je (godzijdank!) iemand bent die niets half doet, moeten kiezen tussen Kant of Beethoven. (...) Ik vrees daarom dat je, ondanks je grote talent, dat je ertoe voorbestemt een componist van zeer grote kwaliteit te zijn, jezelf voor eens en voor altijd zal toelleggen op je filosofische werk.”

Alban Berg in een brief (28/01/1926) aan Theodor W. Adorno<sup>2</sup>

#### **Inleiding**

In tegenstelling tot zijn filosofische werk, genieten de muziekcomposities van Theodor W. Adorno (1903-1969) weinig bekendheid. Zijn composities worden zelden uitgevoerd en ook opnames van zijn werken zijn schaars. Ook zijn pas sinds 2007 alle partituren van het muzikale oeuvre van Adorno uitgegeven. Zijn muzikale werk kan pas sinds tien jaar publiekelijk bestudeerd worden.

Dat de composities van Adorno tot op heden maar zeer beperkte aandacht kregen, is, zoals ik in deze tekst laat zien, onterecht. Adorno's werk als componist is immers om minstens twee redenen het bestuderen en beluisteren waard. Een eerste reden is de complementariteit die aanwezig is tussen Adorno's filosofische en muzikale werk. Dat is niet verwonderlijk, aangezien Adorno in zijn filosofisch werk regelmatig benadrukt dat muziek en filosofie hetzelfde doel hebben, namelijk het zoeken naar de waarheid, en dat beide wegen naar de waarheid elkaar wezenlijk aanvullen en nodig hebben. Vanuit dat oogpunt bekeken is het des te interessanter na te gaan in welke mate de componist en de filosoof Adorno op elkaar inwerken en elkaar bepalen. Het is daarbij extra interessant dat reflectie over muziek een belangrijke plaats inneemt in de filosofische nalatenschap van Adorno. Adorno heeft als filosoof veel gereflecteerd over de evolutie die de muziek doorheen de eeuwen heeft doorgemaakt en over de vraag waaraan wat hij

de ‘Nieuwe Muziek’ noemde, diende te voldoen. De zoektocht die Adorno als componist doormaakte biedt dan ook een aantrekkelijke insteek voor zijn filosofisch denken.

Een tweede, minstens even belangrijke, reden waarom Adorno’s composities het bestuderen waard zijn, is de bijzondere plaats die Adorno als componist inneemt binnen de Tweede Weense School<sup>3</sup> en in het bijzonder Adorno’s dubbelzinnige houding tegenover Arnold Schönberg. Alleen al uit de enorme hoeveelheid teksten die Adorno aan het oeuvre en het belang van Schönberg heeft gewijd, blijkt Adorno’s immense waardering voor Schönberg als componist en muzikaal vernieuwer. Deze waardering was echter niet geheel wederzijds. Schönberg reageerde over het algemeen afwijzend op Adorno’s (nochtans vaak zeer lovende) muziekkritieken, omdat hij Adorno’s theorieën onbegrijpelijk vond en bovendien van mening was dat Adorno’s overdreven filosofische interpretaties zijn werken beschadigden voor het publiek.<sup>4</sup> Ondanks de afwijzing van Schönberg, kon Adorno wel rekenen op de waardering van enkele andere figuren binnen de Tweede Weense School, zoals Alban Berg, bij wie Adorno compositielessen volgde en met wie hij tot diens dood een intens contact onderhield. Ook componist Anton Webern, en uitvoerende muzikanten uit Schönbergs entourage, zoals pianist Eduard Steuermann en violist Rudolf Kolisch, drukten op verschillende manieren hun waardering voor Adorno uit. Zo hebben Berg en Kolisch herhaaldelijk hun invloed gebruikt om composities van Adorno uitgevoerd te krijgen. Maar ondanks Adorno’s grote affiniteit met de verwezenlijkingen van de Tweede Weense School, en in het bijzonder Schönbergs dodecafonische systeem, plaatst Adorno in zijn filosofisch werk ook herhaaldelijk enkele kritische kanttekeningen bij Schönbergs systeem en in het bijzonder bij de toepassing daarvan door latere componisten. De dodecafonie betekent in eerste instantie een bevrijding van wat Adorno beschouwt als irrationele muzikale conventies, maar riskeert eveneens om opnieuw een vastgeroest en even irrationeel systeem te worden. Net op dit punt is het interessant Adorno’s zoektocht als componist onder de loep te nemen. Adorno drukte immers herhaaldelijk de wens uit te bewijzen dat de twaalftoonstechniek niet de enige mogelijke toepassing van atonaliteit is en dat hij geloofde dat het mogelijk is betekenisvolle muziek te maken onafhankelijk van een dergelijke verplichting.<sup>5</sup>

### **Muziek, vooruitgang en verzet**

Een centrale gedachte binnen Adorno’s muziekfilosofie en zijn theorie omtrent de ‘Nieuwe Muziek’ is de idee dat de geschiedenis van de muziek gekenmerkt wordt door een zekere vorm van vooruitgang. Deze vooruitgang omschrijft Adorno als een proces van toenemende rationaliteit. Adorno reconstrueert de muziekgeschiedenis als een proces van desintegratie, waarbij eerst de klassieke

muzikale vormen en vervolgens de tonaliteit en de daarmee samengaande harmonische structuren en cadensen ophouden heilige referentiekaders te zijn.<sup>6</sup> Volgens Adorno wordt zo met de evolutie naar de atonaliteit de muziek gaandeweg bevrijd van zijn irrationele elementen. Wat de komst van de atonaliteit, en in het bijzonder Schönbergs twaalftoonstechniek, markeert, is de opheffing van een bepaalde functionaliteit die men in de loop van de muziekgeschiedenis als vanzelfsprekend of ‘natuurlijk’ was gaan beschouwen. De twaalftoonstechniek pretendeert volgens Adorno niet langer een hiërarchische ordening van de tonen te bieden die als natuurlijk beschouwd moet worden, maar vereist een functieloos klinken van de tonen.<sup>7</sup> Minstens even belangrijk is dat de atonaliteit door haar rationele karakter ook het einde markeert van de idee van muziek als persoonlijke expressie van een subject. Adorno benadrukt in zijn filosofische werk dat voor de interpretatie van een muzikaal werk de subjectieve intenties van een componist niet ter zake doen en er exclusieve aandacht gegeven dient te worden aan de objectieve inhoud of de structuur van een werk.<sup>8</sup> Wat Adorno dus bewondert in de muziek van Schönberg, en bij uitbreiding die van Berg en Webern, is dat deze zowel het einde markeert van de traditionele muzikale vormen als van de idee van muziek als expressie van een subjectiviteit.<sup>9</sup>

Er is echter nog een andere reden waarom Adorno een groot voorstander was van de atonale muziek. Deze heeft alles te maken met één van Adorno's bekendste filosofische concepten, namelijk dat van de ‘cultuurindustrie’. Met dat begrip verwijst Adorno naar cultuurproducten die dienst doen als entertainment, waarbij hij in eerste instantie denkt aan Hollywoodfilm en jazzmuziek.<sup>10</sup> Met name in één van zijn belangrijkste filosofische werken, het samen met Max Horkheimer geschreven *Dialektik der Aufklärung*, fileert Adorno deze vormen van entertainment die er, zo stelt hij, louter op gericht zijn de cultuurconsument meer en meer in de pas te doen lopen van de burgerlijk kapitalistische samenleving.<sup>11</sup> De cultuurindustrie levert de consument producten die gekenmerkt worden door standaardisering en pseudo-individualisering: de cultuurconsument krijgt slechts hapklare en vertrouwde beelden, verhalen en vormen voorgeschoteld, gebaseerd op formules en herhaling, maar tegelijkertijd schept het cultuurproduct toch de illusie uniek te zijn en de individuele consument serieus te nemen. Zo biedt de jazzmuziek waar Adorno zijn pijlen op richt de luisteraar een duidelijk gestandaardiseerd format, bijvoorbeeld via een herkenbaar akkoordenschema. Tegelijkertijd biedt deze muziek via het belang van improvisatie de luisteraar ook uniciteit en vrijheid, maar deze zijn volgens Adorno slechts illusies omdat ze sterk gebonden blijven aan een vooraf bepaald schema. Op die manier is jazzmuziek het toonbeeld van de manier waarop de burgerlijk kapitalistische samenleving werkt: het individu verkeert in de illusie van vrijheid, maar zijn keuzevrijheid wordt in wezen bepaald door de samenleving die alles tot zijn marktwaarde reduceert.

Adorno maakt in zijn denken bijgevolg een radicale tweedeling tussen enerzijds muziek als commercieel cultuurproduct en anderzijds de avant-garde

kunstmuziek die onconventionele, radicale moderne composities biedt. Waar de commercële muziek de luisteraar in wezen slechts verstrooiing biedt, schudt de atonale muziek de luisteraar wakker. Door de luisteraar te confronteren met het onbekende en onvertrouwde, geldt de atonale muziek als een soort van baken van verzet tegen de liberaal kapitalistische logica. Net omdat het zich niet laat invoegen in het instrumentele en marktgerichte denken, is de atonale muziek in staat luisteraars te emanciperen en hen te bevrijden uit de onderdrukking en disciplinerende die van de burgerlijk kapitalistische samenleving uitgaan.

### **Kritiek op de twaalftoonstechniek**

Ondanks het feit dat Adorno de muziek en vernieuwingen van Schönberg een zeer belangrijke plaats toekent in zijn denken, gaat Adorno vanaf het einde van de jaren 1920 echter ook kritiek formuleren op het dodecafonische systeem van Schönberg. Adorno's kritiek richt zich daarbij in eerste instantie tegen een orthodox gebruik van de twaalftoonstechniek, waarbij het systematische gebruik van strenge regels uiteindelijk de doodsteek betekent voor creativiteit of verbeelding. Atonaliteit, stelt Adorno, moet een praktijk van vrije muzikale stijl zijn, anders wordt ze uiteindelijk even verouderd als de muzikale systemen uit het verleden.<sup>12</sup> Deze kritiek wordt nog verder geïntensiveerd wanneer Adorno zich richt tegen de receptie van Schönberg na de Tweede Wereldoorlog en vooral tegen de manier waarop de dan opkomende componisten, zoals bijvoorbeeld Karlheinz Stockhausen, op Schönbergs systeem verderbouwen. Adorno stelt dat het problematisch is dat men Schönberg doorgaans reduceert tot een uitvinder van een systeem, waarbij men het belangrijkste, Schönbergs muziek, naast zich neerlegt.<sup>13</sup> De twaalftoonstechniek staat volgens Adorno steeds in dienst van de compositorische intentie. Het doel ervan is steeds om vrije muzikale expressie mogelijk te maken. De opkomende generatie componisten die Adorno na de Tweede Wereldoorlog bekritiseert, zien de twaalftoonstechniek volgens Adorno louter als een rationalisatieschema en reduceren een compositie tot een mathematische oefening.<sup>14</sup> Op die manier wordt muziek ontdaan van elk idee van expressie en dreigt ze betekenisloos te worden. Hoewel Adorno Schönbergs verwezenlijkingen onder meer toejuichte omdat deze een einde maakten aan de idee van een muzikale compositie als de persoonlijke expressie van een subject, stelt Adorno immers niet dat muziek niets uitdrukt of betekent. Waar Adorno zich tegen verzet, is de idee dat er een bepaalde betekenis aan de muziek voorafgaat, dat de componist bijvoorbeeld een bepaalde emotie voelde en deze vervolgens in muziek heeft trachten om te zetten.<sup>15</sup> Muziek drukt iets uit wat alleen in muziek uitgedrukt kan worden.

De beginnende kritiek op een te rigide toepassing van de twaalftoonstechniek wordt ook gereflecteerd in Adorno's eigen zoektocht als

componist. Zoals ik eerder aangaf, stelt hij in 1930 in een radio-interview bijvoorbeeld dat hij de twaalftoonstechniek niet als de enig mogelijke toepassing van atonaliteit beschouwt en dat hij gelooft dat het mogelijk is betekenisvolle muziek te maken onafhankelijk van een dergelijke verplichting en hoopt dit zelf in de nabije toekomst te kunnen bewijzen.<sup>16</sup> Dat deze hoop en zoektocht een constante blijft in heel Adorno's verdere ontwikkeling als componist, blijkt ook uit zijn briefwisseling met pianist Eduard Steuermann. In 1955, wanneer Adorno, voor zover we weten, al lange tijd geen compositie meer op papier heeft gezet, schrijft hij Steuermann over de muzikale ambities die hij nog heeft en die hij plant waar te maken eenmaal zijn academische carrière voorbij is en hij weer tijd zal hebben om zich op het componeren te richten. Die ambitie, schrijft hij, is een verdere stap te zetten in de atonale muziek, waarbij het mogelijk moet zijn de twaalftoonstechniek te gebruiken, zonder de beperkingen die deze oplegt.<sup>17</sup>

Adorno's eigen composities vanaf halverwege de jaren 1920, worden dan ook gekenmerkt door een spanning tussen enerzijds de weigering de spontane expressie volledig te verlaten en anderzijds het zich voegen naar de normen van de twaalftoonstechniek. Stefan Müller-Doohm schrijft in zijn biografie over Adorno dan ook dat diens composities gekarakteriseerd worden door een zeer idiosyncratisch gebruik van de twaalftoonstechniek.<sup>18</sup> Siegfried Mauser karakteriseert deze unieke vorm van twaalftoonstechniek in een tekst over Adorno's *Klavierlieder* als zich ergens tussen Schönberg, Berg en Webern in situerend. Volgens Mauser worden we herinnerd aan Schönberg door de explosieve expressiviteit, aan Berg door de toonwaarden en aan Webern door het gebruik van minuscule motieven.<sup>19</sup> Rolf Tiedemann beschrijft in een tekst over Adorno's pianomuziek Adorno's omgang met de atonaliteit dan weer als gekarakteriseerd door een vorm van nostalgie.<sup>20</sup> Volgens Tiedemann zoekt Adorno er eerder naar verder te bouwen op de vrije atonaliteit die Schönberg kort voor de Eerste Wereldoorlog had geïnitieerd dan op Schönbergs latere twaalftoonstechniek. De reden hiervoor vindt Tiedemann in het, volgens Adorno, grotere emancipatorische potentieel van de vrije atonaliteit. Adorno's werken voor piano lijken zich volgens Tiedemann bovendien zelfs enigszins terug te bewegen richting de tonaliteit, maar dan naar een soort van ironisch gebroken vorm daarvan, als een soort van commentaar, waardoor er van het gebruik van de tonaliteit een effect van vervreemding uitgaat.

### **Structuur en taal**

Hoewel Adorno, zoals ik reeds aangaf, veel belang hechtte aan muzikale vrijheid, is zijn streven naar vrijheid niet absoluut. Zowel uit zijn eigen composities als uit zijn filosofisch denken blijkt een grote aandacht voor het belang van muzikale structuur. Dit belang wordt duidelijk wanneer we Adorno's filosofische ideeën

over de verwantschap tussen muziek en taal onder de loep nemen. In zijn essay *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* uit 1956 verdedigt Adorno immers de stelling dat muziek weliswaar geen taal is, maar er toch sterk op lijkt.<sup>21</sup> Muziek lijkt op taal omdat het in wezen een temporele opeenvolging van gearticuleerde geluiden is die meer zijn dan gewoon geluid: ze ‘zeggen’ iets. Tegelijkertijd lijkt muziek ook op taal op het vlak van haar concrete structuur: in een muziekwerk kunnen we zinnen onderscheiden, frases, punten en leestekens, vragen, uitroepen en stemmen die stijgen en dalen, bewegingen van de muziek die volgens Adorno ontleend zijn aan de spreekstem.<sup>22</sup> Bovendien krijgt muziek een inhoud omdat de verschillende muzikale fragmenten binnen een geheel naar iets buiten zichzelf verwijzen, iets waar ze aan herinneren, iets waarvan ze zich onderscheiden, iets waarnaar ze verwachtingen creëren, net zoals in de gesproken taal de manier waarop we woorden en zinnen structureren bepalend is voor de betekenis ervan.

Door haar verwantschap met de taal wijst de muziek steeds op het feit dat ze iets betekent, verwijst ze naar iets buiten zichzelf en stelt ze ons voortdurend voor raadsels, maar beantwoordt ze die raadsels nooit: de echte intentie en betekenis van een werk blijft versluierd en onbereikbaar.<sup>23</sup> Dit enigmatische karakter van iets te zeggen dat de luisteraar begrijpt en tegelijkertijd niet begrijpt, is wat muziek deelt met alle kunst: geen enkel kunstwerk kan worden vastgepind op wat het zegt, en toch spreekt het.<sup>24</sup> Dat muziek voor Adorno, net als filosofie, eigenlijk een weg is naar de waarheid, valt dan ook pas te begrijpen wanneer we het belang dat Adorno hecht aan muzikale structuur in rekening brengen. Waarheid in muziek is volgens Adorno immers pas mogelijk wanneer een compositie degelijk gestructureerd is. In zijn *Ästhetische Theorie* stelt Adorno immers dat het de taak is van de kunstfilosofie om een oplossing te formuleren voor het enigma dat het kunstwerk stelt. De filosoof moet een kunstwerk dus betekenis en interpretatie geven, al blijft een ‘definitieve’ betekenis of interpretatie onbereikbaar.<sup>25</sup> Net doordat een muzikale compositie op een bepaalde manier gestructureerd is, nodigt ze de luisteraar uit tot interpretatie en zoeken naar betekenis, net zoals we ook bij de analyse van een tekst zoeken naar de betekenis die een tekst oproept door de manier waarop hij gestructureerd is.

### **Filosofische en artistieke waarheid**

Dat Adorno stelt dat muziek ons, net als filosofie, naar de waarheid voert, kan echter nog steeds vragen oproepen wanneer we niet ook in rekening brengen dat Adorno er een geheel eigen opvatting van waarheid op na houdt die niet strookt met hoe waarheid traditioneel in de filosofie wordt begrepen.<sup>26</sup> Adorno begrijpt waarheid immers niet in termen van correspondentie of als iets wat conceptueel

kan worden uitgedrukt. Adorno stelt namelijk dat concepten niet zozeer gericht zijn op waarheid, maar bedoeld zijn om greep te krijgen op onze omgeving.<sup>27</sup> Concepten zijn bovendien misleidend, omdat ze de aandacht wegnemen van de objecten zelf, aangezien de eigenschappen van een object die niet identiek zijn met het concept genegeerd worden. De waarheid komen we volgens Adorno bijgevolg niet op het spoor door het opbouwen van argumentatielijnen en conceptuele verheldering, maar eerder door het falen van ons conceptuele kader te ervaren. Wat Adorno in zijn filosofische werk probeert te doen, is dan ook het creëren van een textuur waarin alle relevante concepten en filosofische posities worden samengebracht om een compleet beeld van een onderwerp te vormen. Elke epistemologische praktijk wordt daarbij beoefend tot ze, door haar eigen constellatie, faalt. De lezer van de tekst krijgt op die manier niet letterlijk te lezen dat de concepten falen, maar ervaart zelf dat die concepten falen wanneer ze worden gebruikt. Door deze ervaring krijgen we vervolgens toegang tot wat Adorno het ‘niet-identieke’ noemt, datgene wat aan ons conceptuele denken ontsnapt en daardoor kan worden opgevat als een kritiek op de conceptualiteit.<sup>28</sup> Waarheid is bijgevolg voor Adorno iets dat ervaren wordt, een ‘flits’ van inzicht in het verhullende en misleidende karakter van het conceptuele kader dat we gebruiken en waar we ook nooit volledig buiten kunnen gaan staan.

Muziek, en kunst in het algemeen, leiden ons op een gelijkaardige manier naar het ervaren van de waarheid in de vorm van het niet-identieke, al doet het dit op een indirecte manier. Wanneer we in de filosofie het falen van bepaalde concepten ervaren, gebeurt dit via het gebruik van die concepten zelf. Muziek reflecteert echter niet letterlijk op de categorieën van het denken, omdat het geen tekstueel medium is. Tegelijkertijd levert een muzikaal werk wel indirect kritiek op het conceptuele kader doordat het ‘materiaal’ waaruit het werk bestaat volgens Adorno bepaald wordt door het conceptuele kader of de socio-historische context waarbinnen het tot stand komt. Het esthetische materiaal waaruit een werk bestaat heeft immers een eigen logica die de kunstenaar bij het creëren moet volgen. Een goed voorbeeld hiervan zijn harmonische relaties in muziek. Binnen een bepaald harmonisch stelsel nodigt het gebruik van de ene noot logisch uit tot het gebruik van bepaalde daaropvolgende noten en zullen andere noten dan weer niet logisch in het geheel passen. Zoals we eerder al zagen, wijst Adorno er echter op dat de harmonische relaties in muziek niet voortkomen uit een natuurlijke logica, maar bepaald worden door socio-historische omstandigheden. Dat blijkt al uit het feit dat er in niet-westerse culturen andere toonstelsels gangbaar zijn dan in de westerse traditie en dat ook binnen de westerse traditie zelf in de loop van de geschiedenis verschillende opvattingen geheerst hebben. De kunstenaar is zich niet noodzakelijk van die socio-historische bepaaldheid bewust. Wat hij of zij doet is de logica volgen die het materiaal bij het creëren oplegt. Het creëren draagt in dat opzicht een aspect van passiviteit in zich: de gemaakte keuzes volgen in zekere zin logisch op wat het gebruikte materiaal aanmoedigt en uitsluit. Tegelijkertijd

heeft de kunstenaar ook een zeer actieve rol, omdat hij of zij de verschillende sets van esthetisch-logische eisen die het materiaal oplegt met elkaar moet trachten te verzoenen en opnieuw moet configureren. Een muzikaal werk bestaat immers niet louter uit harmonische relaties, het heeft bijvoorbeeld ook een bepaalde muzikale structuur, ritmiek en melodievorming. Het combineren van al die verschillende elementen en esthetisch-logische eisen die deze met zich meebrengen, zorgt ervoor dat er binnen een werk altijd bepaalde spanningen aanwezig zijn. En doordat het individuele materiaal waaruit het werk is opgebouwd bepaald wordt door de socio-historische context, zijn deze esthetische spanningen indirect een uiting van de problematische aspecten binnen die socio-historische context en het daarin heersende conceptuele kader.

Een muziekstuk staat dus in zekere zin op zich en is autonoom, omdat de enige regels die voor de compositie van belang zijn de esthetisch-logische eisen van het muzikale materiaal zijn. Tegelijkertijd wordt dit materiaal toch weer bepaald door een buitenmuzikale context, namelijk de socio-historische omstandigheden waarin een muzikaal werk tot stand komt. Indirect heeft een muzikaal werk dus een bepaalde buitenmuzikale betekenis, maar tegelijkertijd is ons conceptuele kader ontoereikend om deze helemaal te vatten. Dit enigmatische of onvatbare aspect van het werk verwijst dan ook door naar de grenzen van ons conceptuele denken en biedt ons op die manier, via de filosofie en de analyse, de mogelijkheid tot kritiek op het culturele kader waar het werk uit voortkomt.

### ***P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)***

Om een wat concreter beeld te geven van Adorno's eigen composities, zal één van Adorno's werken, *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* uit 1933, als illustratie dienen. Dit stuk is in zekere zin een voor Adorno atypische compositie, omdat het niet de complexiteit bevat van bijvoorbeeld zijn strijkkwartetten of zijn *Sechs kurze Orchesterstücke* en op zeer korte tijd geschreven werd (in tegenstelling tot Adorno's grotere werken, waar hij vaak maanden aan werkte en die dan nog vaak onafgewerkt bleven). Toch werpt dit werk voor piano, mede door de context waarin het geschreven werd, een interessant licht op Adorno's compositiepraktijk en in het bijzonder op de rol die de verbeelding speelt in zijn muziek. De verschillende delen van de kindersuite werden immers gecomponeerd toen Adorno, die vanwege zijn joodse afkomst een beroepsverbod op de universiteit had opgelegd gekregen, aan de kost kwam als muziekleraar. Eén van zijn leerlingen was zijn latere vrouw Gretel Karplus, voor wie hij dit stuk schreef. De titel van de suite is ietwat misleidend, omdat het duidelijk niet gaat om muziek die geschreven is voor kinderen of muziek die bedoeld is als een inleidende oefening in het piano spelen. Wel verwijst de titel naar een zeker kinderlijk beeld van muziek, een soort van terugkeer naar een naïviteit in plaats van een vasthangen



aan compositorische regels en formules.<sup>29</sup> Toch zijn ook in de delen waaruit de kindersuite bestaat duidelijk thema's en motieven te herkennen. De titels van de verschillende delen ondersteunen bovendien het kinderlijke karakter en verwijzen op een cryptische manier naar de relatie tussen Karplus en Adorno. Zo draagt het eerste deel de titel *Klein-Gavlin kann nur "Ich auch" sagen*, waarbij 'Klein-Gavlin' als het alter-ego van Adorno begrepen kan worden.<sup>30</sup> In het vierde deel, een speels variatiestukje, keert dit alter-ego terug, ditmaal in het gezelschap van het alter-ego van Gretel Karplus, onder de titel *Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)*. De bijzonderste titels vinden we echter boven het tweede (*Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr*) en derde deel (*Beiß dem Ted sein Örchen ab (Basso ostinato)*), maar deze titels zijn niet louter speels. Net zoals bij het eerste en vierde deel geven de titels een richting aan wat de structuur en betekenis van de stukjes betreft, zonder daarbij programmatisch te worden. Het blijft immers in grote mate onduidelijk wat Adorno's enigmatische titels precies betekenen, waardoor de buitenmuzikale betekenis van de stukken ongrijpbaar blijft.

Dat Adorno een muziekstuk opdraagt aan iemand die een bijzondere rol speelde in zijn leven en de muziek allerlei verwijzingen bevat naar die speciale relatie, is geen uitzondering in zijn oeuvre, al is dit in de *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* waarschijnlijk het meest expliciet uitgewerkt. Het merendeel van Adorno's composities is opgedragen aan mensen uit zijn omgeving die ofwel op persoonlijk ofwel op muzikaal vlak een belangrijke stempel hebben gedrukt op Adorno's ontwikkeling. Een voorbeeld hiervan is het in 1941 geschreven lied *Rüsselmammuts Heimkehr*, dat opgedragen is aan filosoof Max Horkheimer, met wie hij in die periode intensief samenwerkte, wat uitmondde in hun filosofische klassieker *Dialektik der Aufklärung*. Bij de opdracht (*Für Mammut = MH*) maakt Adorno duidelijk dat dit lied niet alleen aan Horkheimer is opgedragen, maar Horkheimer ook als onderwerp heeft. De tekst van het lied, dat in enkele regels het eenvoudige verhaal vertelt van een mammoet die naar huis terugkeert, straalt een zekere nostalgie naar een voorgoed voorbij verleden uit, een nostalgie die ook terugkeert in de – per uitzondering tonaal gezette (in sol groot) – melodie. Op het moment dat Adorno dit lied schreef, bevonden Horkheimer en hijzelf zich, vanwege het nazistische regime en de Tweede Wereldoorlog, samen in ballingschap in de Verenigde Staten en wisten ze niet of ze ooit zouden kunnen terugkeren naar hun vaderland. Bovendien was zeker dat dit land, zelfs indien ze ernaar zouden kunnen terugkeren, nooit meer hetzelfde zou zijn als dat wat ze hadden verlaten. De tonale zetting van het lied, die zo lijkt te verwijzen naar een verleden tijd die nooit meer zal terugkeren, is daarom een betekenisvolle keuze. Ook is ze meteen een illustratie van het feit dat indien Adorno gebruik maakt van tonaliteit, dit gebruik begrepen moet worden als een nostalgisch commentaar, als een verwijzing naar een voorgoed voorbij verleden. Maar hoewel dit allemaal in het lied te lezen valt, wordt dit nergens in de tekst heel expliciet gemaakt. De tekst

bestaat immers maar uit twee zinnen, die net zo goed uit een kinderliedje zouden kunnen komen: “Was fährt denn dort auf einem Wagen und streckt den langen Rüssel aus? Es ist ein Mammut und er fährt nach Haus.”<sup>31</sup> Hierdoor blijft het lied, ondanks het feit dat het mogelijk is er bovenstaande interpretatie aan te geven, toch een raadselachtig karakter houden en blijft de betekenis van het lied in zekere mate toch abstract en ongrijpbaar.

Hoewel *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* en *Rüsselmammuts Heimkehr* geen dodecafonisch geïnspireerde werken zijn, geven ze wel een inkijk in hoe we Adorno's poging om de vrijheid van de verbeelding te koppelen aan de twaalftoonstechniek kunnen begrijpen. Door zijn composities op te dragen aan concrete personen in zijn omgeving en in de muziek zelf verwijzingen naar die personen in kwestie te verwerken, maakt Adorno de techniek in wezen ondergeschikt aan een betekenis die gesuggereerd wordt, maar in grote mate toch ongrijpbaar blijft. Zo geven de titels van de verschillende delen van de kindersuite bijvoorbeeld wel een richting aan en lijken ze ergens naar te verwijzen, hoewel de uitvoerder of luisteraar toch in zekere mate in het duister blijft tasten over de ware betekenis ervan.

Wat betreft de structuur van de verschillende delen uit de kindersuite, valt het op dat het eerder motieven dan thema's zijn die de basis van de stukken uitmaken. Dit is een eigenschap die we in wel meer van Adorno's composities aantreffen. Een duidelijk voorbeeld daarvan is het eerste deel *Klein-Gavlin kann nur "Ich auch" sagen*, dat in wezen draait om één klein motiefje van slechts twee noten waaraan Adorno op de partituur als motto de woorden “*Ich auch*” heeft toegevoegd. Dit motiefje vormt de basis voor de rechterhand op de piano, waaraan de linkerhand steeds een andere harmonisatie toevoegt.

Het “*Ich auch*”-motief keert bovendien nog eens terug in het vierde en laatste deel van de suite, het variatiestukje *Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)*. Het thema van het variatiestukje is gebaseerd op het Duitse kinderliedje *Der Kuckuck und der Esel* en het “*Ich auch*”-motief wordt ditmaal de ezel in de mond gelegd (*I(ch)-A(uch)*). De variaties zelf bevatten speelse knipogen naar andere componisten waarbij zowel Wagner, Brahms als Debussy voorbijkomen en het oorspronkelijke thema in verschillende compositiestijlen terugkeert.

Ook het derde deel van de suite draait rond één welbepaald motief dat bestaat uit twee maten in de bas, die het hele stuk door herhaald worden (de *Basso ostinato* uit de ondertitel). Door combinatie van deze baslijn met de bovenstemmen, die ondanks het feit dat de voortekening tonaliteit suggereert toch duidelijk niet langer tonaal zijn, is het stuk tegelijkertijd harmonisch complex en te volgen. Ook hier maakt Adorno dus gebruik van een muzikale techniek uit het verleden, maar wordt deze techniek in zekere zin becommentarieerd door hem in een nieuw kader te plaatsen en hem niet langer te gebruiken binnen een tonaal systeem. Bovendien is de combinatie van die verschillende elementen, en in het

bijzonder de klassieke techniek van de ostinato met een atonale harmonische structuur, een mooi voorbeeld van de spanning die volgens Adorno in elk kunstwerk aanwezig is door de combinatie van de verschillende esthetisch-logische vereisten die het muzikale materiaal in zich draagt. Het is die spanning die uitnodigt tot analyse en interpretatie, maar waarvan de betekenis nooit geheel conceptueel gevat kan worden.

### **Besluit**

In de inleiding van deze tekst gaf ik aan dat het bestuderen van het muzikale oeuvre van Adorno om minstens twee redenen van belang is. De eerste reden die ik daarvoor gaf was de complementariteit die er bestaat tussen Adorno's werk als filosoof en dat als componist. Zoals ik in deze tekst heb proberen te laten zien, werpen Adorno's eigen composities een interessant licht op enkele van Adorno's filosofische ideeën, zoals de verwantschap tussen muziek en taal en de relatie tussen de structuur van een muzikaal werk en het vermogen van dat werk om door te verwijzen naar de waarheid.

Als tweede reden vermeldde ik de bijzondere plaats die Adorno inneemt binnen de Tweede Weense School. Uit Adorno's werk als filosoof en muziekcriticus blijkt duidelijk een enorm grote waardering voor de composities en muzikale vernieuwingen van Arnold Schönberg, maar tegelijkertijd waarschuwt Adorno ook voor een te orthodoxe toepassing van de twaalftoonstechniek. Adorno past die techniek in zijn eigen composities dan ook eerder inconsequent toe en beschouwde het als zijn persoonlijke missie om op zoek te gaan naar manieren om, los van het dodecafonisch systeem, betekenisvolle atonale muziek te maken. Adorno's muziek is in dat opzicht te begrijpen als de neerslag van een zoektocht die in grote mate parallel loopt met de ontwikkeling van Adorno's kunstfilosofische ideeën.

Tegelijkertijd stelt dit inzicht in Adorno's compositiepraktijk enkele hardnekkige vooroordelen over Adorno's denken bij. Zo gaat men er bijvoorbeeld wel eens vanuit dat Adorno met zijn verdediging van de 'Nieuwe Muziek' muziek op het oog had die we als "moeilijk" of ontoegankelijk zouden kunnen bestempelen, muziek die interessanter is om te analyseren dan om te beluisteren. Adorno's gebruik van terugkerende thema's en motieven in zijn muziek wijst er echter op dat hij zelf in zijn composities veel belang hechte aan het geven van houvast aan de luisteraar. Bovendien benadrukte Adorno ook in zijn filosofisch werk dat Schönbergs composities op hun best zijn wanneer de luisteraar de compositorische technieken die gebruikt zijn niet opmerkt.<sup>32</sup> Adorno is, zo blijkt zowel uit zijn filosofisch denken als uit zijn eigen composities, geen verdediger van de reductie van muziek tot louter vormelijke principes en systemen, maar blijft het belang benadrukken van het feit dat muziek iets uitdrukt en het resultaat is van

een intentioneel proces.

Het speelse karakter van sommige van Adorno's composities, en *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* is daar een uitstekend voorbeeld van, wijst er bovendien op dat Adorno niet noodzakelijk de pessimist en de kniesoor is waarvoor hij vaak wordt versleten. Wanneer we dit in het achterhoofd houden, kunnen we bepaalde filosofische passages van Adorno ook anders gaan lezen en meer oog hebben voor de ironie en de humoristische overdrijvingen die ze kunnen bevatten. Dit strookt bovendien met een opvatting die we op sommige plaatsen in Adorno's werk terugvinden, namelijk dat we alleen door spel en overdrijving de waarheid kunnen vinden.<sup>33</sup> De stelling van Adorno-kenners als Richard Lepperd dat de overdrijving een centraal element is in Adorno's filosofische schrijven,<sup>34</sup> lijkt dan ook extra aannemelijk wanneer we via zijn composities inzicht krijgen in de speelse en humoristische kant van Adorno.

Een blik op zijn composities maakt bovendien duidelijk dat veel van de ideeën die Adorno formuleert waarschijnlijk veel minder strikt moeten worden opgevat dan ze vaak begrepen worden. Zo is het bijvoorbeeld moeilijk om bij het bestuderen van *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* en *Rüsselmammuts Heimkehr* biografische informatie over Adorno volledig buiten beschouwing te laten, omdat deze werken suggereren dat hun betekenis op zijn minst deels in die biografische informatie terug te vinden is. Tegelijkertijd wijst Adorno erop, door allerlei ingrepen zoals raadselachtige titels, dat het beschikken over deze biografische informatie er niet noodzakelijk voor zorgt dat de werken transparant worden en hun betekenis in niet-muzikale termen kan worden uitgedrukt. Ook Adorno's eigen composities stellen ons voor een enigma en suggereren een betekenis die niet zonder meer voor het grijpen ligt.

#### Noten:

1 Ik ben veel dank verschuldigd aan Augustin Grenné, Marlies De Munck en Romek Maniewski voor hun feedback op een eerdere versie van deze tekst.

2 Adorno, T.W. & Berg, A., *Correspondence 1925-1935*, Cambridge, Polity Press, 2005, p. 44 (eigen vertaling).

3 Met de benaming de Tweede Weense School wordt in de muziekgeschiedenis verwezen naar de componist Arnold Schönberg en diens leerlingen Alban Berg en Anton Webern. Hun werken worden gekenmerkt door het gebruik van de twaalftoonstechniek of dodecafonie, een compositietechniek waarbij wordt uitgegaan van alle twaalf tonen van de chromatische toonladder en waarbij de gelijkwaardigheid van de tonen als belangrijk principe geldt. Alle tonen dienen dus in theorie even vaak voor te komen in een compositie. De twaalftoonstechniek breekt met het principe van tonaliteit, dat lange tijd in de geschiedenis van de muziek als leidend principe gold (en in zekere mate nog steeds geldt), waarbij muziek in een bepaalde toonsoort geschreven is en waarbinnen de eerste, vierde en vijfde toontrap een centrale rol vervullen en de andere tonen van de toonladder een ondergeschikte rol spelen.

4 Müller-Doohm, S., *Adorno: a biography*, Cambridge, Polity Press, 2005, p.97-98.

5 Müller-Doohm, S., *Adorno: a biography*, p.117.

6 Adorno, T. W., 'Zur Zwölfontechnik,' in: *Musikalische Schriften 5. Musikalische Aphorismen. Theorie der neuen Musik. Komponisten und Kompositionen. Konzerteinleitungen und Rundfunkvorträge*. Musiksoziologisches, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 364.

- 7 Adorno, T. W., 'Zur Zwölftechnik,' p. 364.
- 8 Zie bijvoorbeeld: Adorno, T.W., *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, A Draft and Two Schemata*, Cambridge, Polity Press, 2006. De idee dat een muzikaal werk autonoom is en de interpretatie ervan dus niet bepaald mag worden door de creatiecontext is tevens een belangrijke reden waarom Adorno een groot criticus is van de historische uitvoeringspraktijk, zoals bijvoorbeeld blijkt uit zijn essay 'Bach verdedigd tegen zijn liefhebbers' ( Adorno, T. W., *Prisma's cultuurkritiek en maatschappij*, Amsterdam, Octavo, 2012, p. 142–156). De historische uitvoeringspraktijk zou zich, volgens Adorno, te sterk richten op een soort van 're-enactment' van de oorspronkelijk creatiecontext van een werk en te weinig op de manier waarop de betekenis van een werk zich in verschillende nieuwe contexten telkens opnieuw constitueert.
- 9 Adorno's verzet tegen de idee van muziek (en kunst in het algemeen) als persoonlijke expressie sluit uiteraard aan bij een meer algemene wending in de 20e eeuwse filosofie waarbij wordt uitgegaan van de idee dat een tekst of kunstwerk zelf betekenissen kan oproepen, los van de oorspronkelijke intenties van een auteur. We moeten ons volgens denkers als Adorno dan ook eerder richten op het kunstwerk zelf, op zijn structuur en objectieve eigenschappen, om de betekenis ervan te achterhalen en niet pogen de subjectieve intenties van de kunstenaar bloot te leggen.
- 10 Wanneer Adorno het over jazz heeft, gebruikt hij deze algemene term in feite voor een bepaald segment binnen de jazzmuziek, namelijk de in zijn tijd populaire ballroom jazz.
- 11 Horkheimer, M., & Adorno, T. W., *Dialectiek van de Verlichting*, Amsterdam, Boom, p. 134-182.
- 12 Tegelijkertijd, zoals later in deze tekst zal blijken, bepleit Adorno echter geen totale muzikale vrijheid en hecht hij veel belang aan bepaalde structurerende muzikale principes.
- 13 Adorno, T. W., *Essays on music: Theodor W. Adorno ; selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 628.
- 14 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 640-641, 657.
- 15 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 647.
- 16 Müller-Doohm, S., *Adorno: a biography*, p.117.
- 17 Brief van Adorno aan Steuermann van 14 oktober 1955, geciteerd in: Geml, G., & Lie, H.-G. (Red.), "Durchaus rhapsodisch": Theodor Wiesengrund Adorno: das kompositorische Werk, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017, p.4.
- 18 Müller-Doohm, S., *Adorno: a biography*, p.96.
- 19 Mauser, S., 'Adornos Klavierlieder,' in: *Musik-Konzepte*, 63–4, 1989, p. 45–55.
- 20 Tiedemann, R., 'Adorno, Philosopher and Composer. On the Occasion of his piano pieces,' 1999, [http://www.amsterdam-adorno.net/fvg2002\\_T\\_RT\\_twa-music.html](http://www.amsterdam-adorno.net/fvg2002_T_RT_twa-music.html).
- 21 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 113.
- 22 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 113.
- 23 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 115.
- 24 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 122.
- 25 Adorno, T. W., *Aesthetic theory*, London, Bloomsbury, 2014, p. 175.
- 26 Een grondige uiteenzetting over Adorno's waarheidstheorie is te vinden in: Hulatt, O.J., *Textualism and Performance. Adorno's Theory of Truth*, University of York, 2011.
- 27 Zie bijvoorbeeld Horkheimer, M., & Adorno, T. W., *Dialectiek van de Verlichting*, p. 196.
- 28 Adorno, T. W., *Negatieve dialectiek*, Klement/Pelckmans, 2014, p. 185.
- 29 Tiedemann, R., 'Adorno, Philosopher and Composer.'
- 30 Geml, G., & Lie, H.-G. (Red.), "Durchaus rhapsodisch", p. 24.
- 31 "Wat rijdt er daar nu op een wagen en strekt zijn lange slurf uit? Het is een mammoet en hij rijdt naar huis" (eigen vertaling, met dank aan Sebastian Müngersdorff).
- 32 Adorno, T. W., 'Zur Zwölftechnik,' p. 369.
- 33 Zie bijvoorbeeld Horkheimer, M., & Adorno, T. W., *Dialectiek van de Verlichting*, p. 132 en Adorno, T.W., *Minima Moralia. Reflecties uit het beschadigde leven*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2013, p. 122-124.
- 34 Adorno, T. W., *Essays on music*, p. 64.