

Contra la moderación: El problema de la forma (musical) en Theodor W. Adorno.

Against moderation: The problem in
(musical) form in Theodor W. Adorno.

Marina Hervás Muñoz¹

Universidad de Granada, España

Recibido 12 marzo 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

En este artículo se trata de reconstruir el desarrollo de la idea de forma musical en el pensamiento adorniano a partir de tres textos fundamentales: "Evolución y formas en la nueva música", "*Vers une musique informelle*" y "La forma en la nueva música". A partir de ellos, se pone en relación la forma con la idea de libertad, la imaginación y el color, en cada caso, para mostrar la complejidad del término, así como la relación con otros aspectos clave de la filosofía adorniana.

Palabras clave: Forma musical, Theodor W. Adorno, Filosofía de la música, Darmstadt, Nueva música

Abstract

This essay seeks to reconstruct the development of the idea of musical form in Adorno's philosophy on the basis of three fundamental texts: "Evolution and Forms in the New Music", "*Vers une musique informelle*" and "Form in the New Music". From these texts, form is related to the idea of freedom, imagination and color, in each case, to show the complexity of the term, as well as the relationship with other key aspects of his philosophy.

Keywords: Musical form, Theodor W. Adorno, Philosophy of Music, Darmstadt, New Music.

1. mhervasm@ugr.es

“Uno se siente animado a escribir música como le salga de la pluma; solo que habría que reflexionar sobre la pluma y sus procedimientos”

Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”

Uno de los motivos para la exigencia de pensar en profundidad la cuestión de la forma está esbozado en los “Paralipómenos” de su *Teoría estética*, cuando señala que para que podamos hablar de obra de arte “nada puede quedar crudo, hasta lo más sencillo tiene que llevar esa huella civilizatoria” (Adorno, 2004 389). Adorno, al igual que otros pensadores, como la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, está intentando esgrimir la tensión entre el principio constructivo y la expresión o, en otros términos, si la expresión no está siempre, por así decir, limitada a lo que la forma le permite articular. Asimismo, para Adorno, la tensión entre la construcción y la expresión quiere dialectizar la mera adscripción de lo objetivo y lo subjetivo a cada uno respectivamente (Adorno 2003, 91). Tal huella civilizatoria convierte a la forma en un problema a la vez estético y social, en la medida en que puede rastrearse qué concepto de civilización se cuela tanto en lo que debe formar como en lo formado. De ahí que este problema trascienda el marco de lo filosófico-musical, aunque aquí nos acotemos a él, pues parece que es donde Adorno lo pensó con más detenimiento.

Hay tres textos principales sobre la forma musical en el pensamiento de Theodor W. Adorno: por un lado, el que escribió inmediatamente después de la muerte de Schönberg, en 1952, titulado “Evolución y formas en la nueva música”, “*Vers une musique informelle*”, escrito en 1961 tras el curso homónimo impartido en los Cursos Internacionales de Darmstadt; y “La forma en la nueva música”, de 1965 (y publicado en 1966 en Thomas). El pensamiento de Adorno está estrechamente pegado a su presente. Esto no quiere decir que se agota en la idiosincrasia de su época, sino que piensa de manera situada. De este modo, los catorce años que separan el primer y último texto tienen un peso específico para entender los cambios entre uno y otro y lo que eso afecta a la noción de forma. Esta no solo tiene relevancia en el plano musical –que no es un tema más entre otros en Adorno–; sino que afecta a la tensión

que, en general, puede rastrearse entre forma y contenido en otros ámbitos, como en la epistemología.

Que sepamos, no hay un trabajo que aborde pormenorizadamente el desarrollo de la forma en música en el pensamiento adorniano, lo cual no tiene un ánimo filológico sino mostrar concretamente la dinámica de uno de los problemas que se acreditan como centrales en la estética. Sí pueden encontrarse, sin embargo, ciertos textos que se centran en alguno de sus trabajos sobre la forma de manera diferenciada (Williams 2008). Asimismo, esta panorámica cabría complementarla, en otro trabajo más amplio, con trabajos sobre la forma en su estética y filosofía en términos generales (Bruns 2008, Melaney 1997, Stewart 2006, Nicholzen 1991).

1 • Sobre “Evolución y formas de la nueva música”

El texto que nos ocupa en este apartado es, en realidad, más bien una crítica a la noción de evolución. Para Adorno, habría un desequilibrio entre el avance del espíritu objetivo (*à la* Hegel) y la atención y comprensión que los humanos harían de tal avance (Adorno 2008 125). En otras palabras, las posibilidades de la creación artística y las posibilidades de la recepción se habrían desencajado. La alternativa de seguir componiendo según la tradición no sería una alternativa, pues siempre se “acaba en la impotencia” (Adorno 2008 276). Para Adorno, no habría tradición que se mantenga impoluta, a la que no le afecte lo desarrollado posteriormente. De ese modo, “toda triada utilizada aun hoy [...] suena ya como la negación de las disonancias entre tanto liberadas” (Adorno 2008 276-277). La creación, así, se encuentra con una tradición afectada por todo lo que la sobrevive o todo lo que la perpetúa. A la vez, las soluciones que se adoptan no pueden “solidificarse” si no quieren volverse estériles. De este modo, la forma tendría que dar cuenta de lo que ha sido dañado en ella. Parecería que este texto dialoga directamente el apartado “Forma” en el capítulo sobre Schönberg en *Filosofía de la nueva música*, donde señala que “El dodecafonismo no simplemente adereza el material para éste finalmente se adapte a la gran forma [...] Todo lo que en ella ocurre recuerda al acto de violencia” (Adorno 2003 89): de hecho, solo como formas mutiladas es como aparecen, en general en la Segunda Escuela

de Viena, la sonata, el rondó y, en general, la variación, que se articula como “variación perpetua” (Leibowitz).

Adorno apunta de soslayo algo que se torna clave: que el sujeto artístico debe encargarse de “conformar exhaustivamente en libertad y, por tanto, de reconciliar, un material descualificado y desestructurado” (Adorno 2008 127). Precisamente, la tarea pendiente en los textos estéticos de Adorno es la vinculación más clara, a mi juicio, con su noción de libertad, que aborda pormenorizadamente en el primer capítulo de la tercera parte de *Dialéctica negativa*, como en las clases *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* que impartió en el semestre de invierno del curso académico 1964-1965. Intentaré, en lo que sigue, esquematizar algunos de sus aspectos fundamentales.

Adorno se opone a la idea de libertad burguesa, derivada del pensamiento ilustrado— que tiene tres elementos principales: I) el miedo a la libertad. Aparece cuando se vincula la libertad con un concepto de naturaleza que se identifica como caos; pues, según este modelo, lo natural es «no hecho», «sin forma» o, hablando en jerga romántica, «no espiritual», mientras que la cultura, albergaría las reglas y al orden. Sigue, para ello, la lectura que Kant hace en la *Crítica de la razón pura*, en la que “naturaleza y legalidad se distinguen como legalidad y ausencia de legalidad” (Kant 2007 409

En esta noción de libertad se escondería, en el mejor de los casos, una idea regulativa utópica (como en la lectura de Rousseau); y, en el peor, un pasado posible al que sería indeseable volver. Esa es una de las razones por las que, según Adorno, la idea de libertad acabó siendo no-libertad. Para ejemplificar esta cuestión, Adorno toma como modelo la zona oriental alemana y el sistema de la URSS, en los que, para preservar una supuesta idea de libertad superior a la libertad individual, el gobierno debe restringir la libre capacidad de acción de los ciudadanos. Para él, en cualquier caso, se asume que la libertad tiene que ser culturalmente preformada (es decir, según Adorno, se debería hablar simplemente de no libertad) y , por tanto, no agotarla en la naturaleza interior, otrora limitada al libre albedrío.

Así llega a II) la interiorización de la idea formal de libertad como principio regulador, es decir, la libertad que se convierte en represión. En este sentido, habría un desplazamiento del conflicto entre libertad y naturaleza a libertad y conformidad. Esta noción de libertad tendría mucho que ver con

el de sentimiento cotidiano de libertad, en el que cualquiera puede elegir, por así decirlo, qué hacer en cada momento dentro de unas determinadas formas institucionales. Así, aunque no haya condiciones de libertad, el sujeto se percibe a sí mismo como libre. En este caso, la libertad no coincide meramente con la *razón* (que, finalmente, haría coincidir la libertad con la moral), como afirma la libertad formal, sino con la elección *más razonable* entre las ofrecidas en la realidad, lo que refleja la interiorización de la coacción social –disfrazada de libertad– en la conciencia.

Este concepto de libertad nos lleva a III) la convicción de que es bueno hacer creer al sujeto que es libre –aunque en realidad no lo sea– para poder hacerle responsable de sus actos. Adorno pone entre paréntesis el concepto de responsabilidad en la medida en que la libertad, como hemos visto, no se agota en la subjetividad, sino que estaría preformada socialmente. Por lo tanto, una responsabilidad plena solo podría darle en el contexto de una sociedad libre en sentido enfático. No obstante, a la vez, considera que “la responsabilidad” es el “punto decisivo en el que la libertad sería conmensurable con la realidad” (Adorno 2001 281).

Mientras que en el idealismo ser libre coincidía, en breve, con actuar razonablemente, pervive como resto el así llamado ‘elemento arcaico’, el impulso. Su origen está también en la filosofía de Kant, según Adorno, en el concepto de ‘espontaneidad’. Adorno presta atención, para ello, al matiz que Kant introduce en la <espontaneidad> en la explicación de la deducción de los conceptos puros del entendimiento. La espontaneidad, queda definida en la *Crítica de la razón pura* como “comportamiento activo, pensante² ([...] a través del cual se produce algo parecido a la unidad de la conciencia y, correlativamente, la unidad del mundo” (Adorno 2001 296). Pero, al mismo tiempo, es algo inesperado, imposible de abarcar, “algo que ocurre sin que yo tenga demasiado claro lo que está ocurriendo” (Adorno 2001 297). De este modo, habría en el propio pensamiento algo no reglamentado que, paradójicamente, queda excluido de la articulación de la libertad como un escape de la razón. Ese es uno de los núcleos que Adorno propone rescatar.

Adorno historiza la libertad, en la medida en que su crítica contra la *prima philosophia* buscaba poner en movimiento las –tan asumidas como eternas– categorías de la filosofía. Por eso, Adorno encuentra esencial pen-

² Kant 2005 152–153.

sar la libertad como “no aislable, sino entreverada y, por lo pronto, nunca es más que un instante de espontaneidad, un nodo histórico, cuyo camino está bloqueado en las condiciones actuales” (Adorno 2008a 206). Adorno, por tanto, considera que nuestra experiencia de la libertad sería “extramental: la libertad como la contraimagen polémica del sufrimiento bajo la coacción social, la no-libertad como la imagen fiel de ésta” (Adorno 2008a 209).

De este modo, Adorno concluye que la única forma en que puede ras-
trearse, en las condiciones de injusticia social, tal imagen (o contraimagen) de la libertad sería en “los rasgos del individuo maltratado o aplastado. [...] La libertad se concreta en las figuras cambiantes de la represión: en la resistencia contra ellas” (Adorno 2008a 246). Se ve, a partir de esta aserción, qué planteaba entonces con su primera noción de forma. De hecho, se expresa más o menos en los mismos términos: para él, habría que conquistar “la ahora, por así decir, ya heredada libertad. [...] Únicamente se realiza en el tesón y la resistencia” (Adorno 2011 127)³.

En la música –podríamos, seguramente, constatar esto en el resto de las artes de las que se ocupa Adorno– Adorno encuentra, así, la posibilidad de generar un marco en el que la libertad no sea solo “contraimagen”, en la medida en que en su capacidad de re-formar lo dado cada vez podría derivar en “imagen de lo que aún no ha sido” y, de ese modo, “elevarse por encima de la mera existencia” (Adorno 2011 128). La libertad en buscar las aporías formales que dan cuenta de que es irreconciliable la “objetividad enajenada y la subjetividad limitada” (Adorno 2003 95).

2 · “Vers une musique informelle”

En “Evolución y formas en la nueva música”, Adorno tenía –aún– como modelo al compositor (y al pensador) Schönberg. Si se remarca ese “aún” no es por casualidad: la propuesta que se mantiene en este texto es que Adorno se basó en Schönberg para su filosofía de la música con claridad y explícitamente hasta 1957 pero, en su última década y debido a la importante influencia

³ La importancia de la cuestión de la libertad y la espontaneidad se acredita al revisar, de nuevo, *Filosofía de la nueva música*: “todo lo que puede hacer [el artista] es contradecir con el arte desencadenado la sociedad encadena y, con ello, también casi desesperarse” (Adorno 2003 102).

de la “joven generación” de Darmstadt, comenzó a poner en duda algunos de sus fundamentos teóricos (Hervás 2017 125-130). Con esto no cabe entender su desprecio o renuncia a pensar desde Schönberg, sino la ampliación de sus referentes.

Por eso, las intervenciones de Adorno en 1955 y 1956 como teórico en los Cursos Internacionales de Darmstadt se dedicaron a Schönberg. En 1954 pronunció una conferencia en la *Süddeutschen Rundfunk* sobre “El envejecimiento de la nueva música”, en la que atacaba la nueva corriente de composiciones, especialmente la electrónica y el serialismo. Sin embargo, en 1957, Heinz-Klaus Metzger, uno de los musicólogos más destacados del siglo XX, criticó duramente el texto adorniano, argumentando que Adorno era incapaz de comprender la complejidad de las nuevas composiciones y trataba de encontrar en ellas las mismas estructuras del pasado (Metzger). En la correspondencia entre ambos puede rastrearse cómo afectó esta crítica a Adorno, pues realmente intentó comprender lo que implicaba la nueva corriente de composición. Primero, intentó dar respuesta a la crítica de Metzger con “*Kriterien der neuen Musik*”, las clases que impartió en 1957 en los Cursos Internacionales de Darmstadt – hoy en Adorno, *Escritos Musicales I-III*-. Como siguió muy vivo el debate, Adorno siguió explorando los aprendizajes que obtenía de los compositores que poblaban todos los veranos Darmstadt. En sus últimos escritos y conferencias nunca subestimó la contribución de Schönberg, pero su entusiasmo inicial se matizó significativamente por lo que aprendido de los nuevos compositores. Ese es el germen de “*Vers une musique informelle*”, un texto que se publicó en 1961 a partir de las clases homónimas que impartió en los Cursos Internacionales de Darmstadt en ese año⁴. El comienzo del texto es demoledor: plantea que parece que a “un músico y pensador sobre la música de mi edad” (Adorno 2006 I-III 503) le quedan dos alternativas: o bien mostrar nostalgia por lo pasado, como si todo lo que se ha hecho después no haya estado a la altura o bien sumarse a lo actual “a fin de no ser rechazados como trastos viejos” (Adorno 2006 I-III 503). En este sentido, vemos que Adorno no dibuja este escenario desde una perspectiva estrictamente teórica, sino también experiencial o vital.

La *musique informelle* no se titula en francés por casualidad: Adorno comienza, a partir de las críticas recibidas a partir de 1957, a mirar hacia

⁴ Para ampliar este concepto, véase Zenck.

Francia desde varias perspectivas. Por un lado, por la reivindicación que en Darmstadt se hace de Debussy como compositor fundamental para el desarrollo de la nueva música, en especial por su tratamiento del timbre. El propio Adorno dio una conferencia sobre Debussy en 1963 de la que solo se conservan fragmentos (Adorno 2020), pero da buena cuenta de cómo asumió ese reto de ampliar el horizonte austriaco-alemán como referencia para la creación musical de corte más experimental. Por otro lado, por el peso fundamental –a veces excesivo– que adquiere Boulez en la configuración de las instituciones y rumbos compositivos (Born 1995). Él mismo reconoce que el nombre es un guiño, una “pequeña seña de gratitud” (Adorno 2006 506) a Francia por su persistencia en la vanguardia. Más allá de la cuestión filológica, lo cierto es que Adorno intenta trazar algunos elementos clave en la consideración de lo “informal”, que no debe entenderse como amorfo. Resume su planteamiento al final del texto, cuando señala que “la figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas que no sabemos lo que son” (Adorno 2006 549). Esta sentencia tiene, en el contexto de la *musique informelle* y del pensamiento adorniano en general al menos dos derivas.

La primera tendría que ver directamente con la idea de forma, que en este texto trabaja desde —de nuevo— la libertad y la imaginación. Es decir, amplía lo esbozado unos años antes. En el contexto de la música informal es donde Adorno da peso al tránsito entre el término “*Handwerk*” a la noción de “*Métier*” (traducido normalmente como “oficio”)⁵. La *métier* implicaría “la huella que la configuración deja sin violencia en todo lo configurado” (Adorno 2004 389). La *métier*, entonces, permitiría la constitución de la obra “de manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en [las] legalidades exteriores” (Adorno 2006 506). Sin embargo, abismarse a la libertad no es algo sencillo. Tal y como apuntábamos antes, postular una absoluta libertad creativa implicaría reducir la libertad estrictamente a la interioridad y pasar por alto las condiciones sociales en las que se crea. La música nunca es solo música, y sus limitaciones son tanto lingüísticos-sonoras como sociales.

5 De hecho, la relación y vanguardia y *métier* fue tema de una conversación que mantuvo con Boulez para la *Norddeutsche Rundfunk* el 14 de enero de 1968, que se encuentra inédita (hasta donde sabemos) y se puede consultar bajo las firmas TA 17, 18, 19, 20 y 21 en el *Adorno Archiv* de Berlín. Se puede leer un análisis del asunto en más detalle en (Hervás 2017 174-177).

Por eso, para Adorno, la composición se ha desarrollado a base de procesos de exoneración del sujeto, es decir, herramientas que alivien al sujeto de lo meramente abierto, de lo meramente posible.

Frente a la exoneración, que Adorno entiende como la “imposición con violencia de orden a la música” (Adorno 2006 506) –y que tendría precisamente en el dodecafonismo uno de sus primeros estadios– cabría repensar componer desde “una libertad revisada, sin concesiones” (Adorno 2006 508). El problema se encuentra en el sujeto creador. Como apuntábamos, la libertad solo aparecería en “el individuo aplastado, maltratado” (Adorno 2008a 240). Es, precisamente, ese individuo del que parte también en “*Vers une musique informelle*” y donde se encuentra una de sus dificultades, pues lee su contexto como un momento de “depotenciación socialmente real del individuo” (Adorno 2006 515), lo que implica al mismo tiempo la constatación de imposibilidad de la libertad positiva y la aceptación de tal falta de libertad, abrazando un nuevo deseo de restauración de orden. De ahí que el sujeto creador termine reproduciendo “los momentos autoritarios también en sí mismo, en la creencia de que a las convenciones no se puede renunciar aun cuando hace mucho tiempo que se las ha calado como no perentorias” (Adorno 2006 523). En este sentido, la propuesta de la música informal no parte de *otro* sujeto, o queda suspendida a la espera de otra sociedad que permita un sujeto cualitativamente distinto, sino que traslada la subjetividad se ha trasladado del compositor al material. A su juicio,

la música niega la psicología dialécticamente. Ocurre sin duda en el espacio interior, algo imaginativo y en esa medida subjetivo; pero, puesto que se objetiva a través de su lógica, se convierte en figura formada, se exterioriza para ello al mismo tiempo, se convierte en objetividad de segunda potencia. (Adorno 2006 530)

El modelo de la música informal exigiría la plena organización de los elementos liberados de la expectativa, del orden y las formas preestablecidas. Aunque presenta el interés por el sonido más allá de su ordenación como “nota”, por ejemplo (lo que él llama, entre otras posibilidades, “material preformado”), presenta sus dudas con que la mera operación con sonidos

sea el camino. De este modo, se distancia de la propuesta de que el sonido “existe” (Adorno 2006 518) meramente, que él asocia tanto a Cage como al serialismo integral. Lo que aparentemente resulta inmediato, como podría ser el sonido, no puede entenderse sin mediación como sonidos *musicales*. Su abstracción solo sería posible en el ámbito de la física acústica, a su juicio. A la vez, el modelo de Cage no es desdeñado completamente, pues su opción por el sonido pondría en duda la tendencia al dominio del material (y, así, el dominio de la naturaleza) que tendencialmente persigue la música.

Para entender esto, habría que ampliar la noción de música informal con otro texto –al menos– su monografía sobre Mahler, que apareció en 1960, donde también rastrea elementos de su texto de 1952. Por ejemplo, para él, la “crítica de las formas” de Mahler se haría “por medio del impulso específico” (Adorno 2008b 249). De este modo, el ensayo sobre Mahler sirve de bisagra en su teoría de la forma musical. Encuentra numerosos ejemplos en los que Mahler pondría en duda la forma tradicional en la que él, presuntamente, debía componer: cuestiona la simetría de las estructuras, como ya Beethoven, aunque no solo en lo exterior, también en los elementos temáticos. La estrategia que Adorno encuentra en Mahler en la “variante-forma”, es decir, la microvariación constante de sus materiales que dan la apariencia de lo repetido (algo fundamental para la forma sonata) pero con un halo de extrañeza sobre sí mismo. El propio Adorno es explícito con la relación entre “*Vers une musique informelle*” (su “doctrina de las formas”) y su interpretación de Mahler. Desde aquél entenderíamos cómo se aplica en el compositor austriaco la idea de que no “cabe restaurar” las “antiguas categorías del lenguaje musical”, según explica, “sino elaborar equivalentes a ellas según la pauta del nuevo material” (Adorno 2006 514).

Asimismo, habría que considerar la utopía del conocimiento, que cifra en su *Dialéctica negativa*: “abrir en conceptos lo privado de conceptos sin equipararlo a ellos” (Adorno 2008a 21). En el ámbito de la música informal, esta cuestión remitiría a la imaginación, que sería una continuación, como vimos, de su comprensión de la libertad. Igual que al concepto se le exige no fagocitar la cosa, la forma se concibe como un modelo de aparición de lo sensible atendiendo a lo no prefigurado. Precisamente, así es como cifra el “elemento vital de la nueva música”, a saber, como “la tensión entre la imaginación y lo imprevisible” (Adorno 2006 532). Se cifra en términos de

tensión, precisamente, porque lo informal tendría como objetivo “la imaginación de algo no totalmente imaginado” (Adorno 2006 532). La música informal, así, daría cuenta del sonido racionalizado, de la fuerza del material y, al mismo tiempo, donde han dejado de hablar, de dar alguna pauta comprensiva, es decir: encontraría su hueco donde “todo callara” y, a la vez, donde se renuncie a una comunicación directa, completa y suficiente. Adorno piensa, en varias ocasiones, en lo que no se ha podido cumplir en la música, en la promesa del arte en general (a veces tematizada como *promesa de bonheur*), tanto por las convenciones y preconfiguraciones, como por lo que hemos conseguido oír y pensar con los oídos. De este modo, la utopía de lo informal sería, si se me permite la paráfrasis, “abrir la forma a lo (aún) no formado sin reducirlo a lo que conocemos como forma”.

3 • “La forma en la nueva música”

La importancia de los Cursos Internacionales de Darmstadt vuelve a ser significativa para el último texto de análisis, “La forma en la nueva música”. Se publicó originalmente en los *Darmstädter Beiträge X* (Thomas) a modo de compendio del simposio que tuvo lugar en los Cursos el verano anterior, donde Adorno participó junto a Pierre Boulez, Rudolph Stefan, Earle Brown, Carl Dahlhaus, Roman Haubenstock-Ramati y Mauricio Kagel.

“La forma en la nueva música” comienza de una manera extraña para la costumbre de Adorno: dando una definición de lo que entiende por forma (en sentido estético): “todo lo sensible a través de lo cual se realiza el contenido de una obra de arte, lo espiritual de lo poetizado, pintado, compuesto” (Adorno 2006 617). Especifica, asimismo, cómo se agota esta noción a la música, en la medida en que habría que incorporar el tiempo⁶, lo que implica “conexiones de largo alcance” (Adorno 2006 617). Para entender estas conexiones, Adorno sugiere, como ya había realizado en textos anteriores, como en su monografía sobre Mahler y Berg (aunque no exclusivamente), la importancia de la “célula mínima”. A la vez, asume el problema de lo breve y

⁶ El tiempo fue el tema común que ocupó a Ligeti y Adorno escribieron en los *Darmstädter Beiträge* dedicada al tema “Forma” en 1966. La coincidencia de su tema motivó a Adorno a invitar a Ligeti a mantener una conversación pública con Rudolph Stephan, Herbert Brün y Wolf Rosenberg.

lo diminuto: es, a su juicio, uno de los elementos clave de la forma en Webern que, “en su renuncia a la extensión temporal” (Adorno 2006 621) habría hecho peligrar la temporalidad que, como señalábamos, es intrínseca a la forma musical. También se opondría al despliegue temporal una herramienta mucho más habitual en la composición clásico-romántica: la reexposición o recapitulación⁷. Es Beethoven quien, para él, muestra la superficialidad de la reexposición como “*tour de force*”, como “golpe de efecto” (Adorno 2006 622). La reexposición daría cuenta, de la manera más radical, de la dificultad que supone prescindir de la repetición, del tipo que sea, para la forma. La repetición es, en muchas ocasiones, concebida como “ semejanza o desigualdad” y eso es, fundamentalmente, uno de los recursos principales para dotar de “lógicidad” a la forma (Adorno 2006 623). La lógica de las obras de arte es *sui generis*, pues “ni son conceptuales ni juzgan” (Adorno 2004 184) y se caracterizan por el establecimiento de una relación de “consecuencia” entre fenómenos que no necesariamente se relacionarían en otro contexto o que solo pueden relacionarse, precisamente, en el ámbito y lenguaje artístico. La consecuencia que plantea Adorno no es necesaria, como exigiría la lógica formal, sino contingente. La aparente debilidad de esa contingencia se palia con el doble carácter que Adorno encuentra en las obras de arte: la contingencia de la lógica se encuentra en el momento de creación (en donde todo podría ser diferente y, además, no obedece a ninguna necesidad empírica) pero no en su constitución, donde los distintos elementos se justifican entre sí y solo de esa manera *forman* la obra de arte como se muestra. No se trata, por tanto, de la construcción de una nueva unidad (o síntesis) o un nuevo sentido, sino la puesta en suspensión de lo ya dado en la empiria bajo ambas categorías: “Todas las categorías estéticas hay que determinarlas tanto en su relación en el mundo como en su renuncia a este” (Adorno 2004 188). Esto es lo que permite a Adorno, en este último texto específico sobre la forma, afirmar que “las constantes formales son un resto, no un ideal” (2006 625), en la medida en que la forma tendría que justificarse y constituirse cada vez,

⁷ La forma sonata, habitual en los primeros movimientos de las sinfonías clásicas, se constituye con una exposición (donde se presentan, al menos, dos temas –normalmente contrastantes en carácter–), un desarrollo (donde se despliegan las posibilidades de lo presentado en la exposición) y la reexposición (que consiste en la repetición más o menos íntegra de la exposición).

mostrando sus fricciones con respecto al ideal pero, a la vez, asumiendo que no hay punto cero de partida. Este asunto puede rastrearse también en “El ensayo como forma”, acaso su texto más elaborado sobre la escritura (también y, sobre todo, probablemente, la suya), donde no es ajeno lo musical. Por un lado, concibe al ensayo como capaz de reunir “como un todo legible de elementos discretamente contrapuestos entre sí” (Adorno 2013 23). Por otro lado, plantea que “el ensayo no concluye y pone al descubierto la incapacidad para hacerlo” (Adorno 2013 27). Adorno retoma, para plantear su propuesta, algo que dejó abierto en “Evolución y formas de la nueva música”, la fantasía: Adorno sugiere “desarrollar la propia fantasía formal, aprender a disponer de ella, tal y como la tradición consentía a otros parámetros” (2006 632). Aunque Adorno vuelve, para tratar de explicar estos asuntos, tanto a Berg como a Boulez (en concreto, por sus *Suite lírica* y sus *Estructuras para dos pianos*, respectivamente), hoy parece que podríamos encontrar trabajos significativos al respecto, como *Inszinierte Nacht* de Simon Steen-Andersen o *Sankt-Bach Passion* de Mauricio Kagel, por citar solamente algunas piezas que repiensen críticamente el canon, tanto autoral como formal. Es decir, que se enfrentan a lo inconcluso.

Adorno trata, entonces, de poner en duda la permanencia de la forma como “esquema”⁸, en la medida en que el esquema era “guía”, según sus términos, “mientras éste no destacó como tal, mientras estuvo identificado con los presuntos evidentes del componer” (2006 277). Tal “esquema” paralizaría las posibilidades del contenido, en la medida en que debía adaptarse a él: es el caso, por ejemplo, de las fugas o la sonata, que obligan a la presentación del material musical como “sujeto” o como “tema” respectivamente. Para Adorno, nada de lo que se inserta en el esquema estaría completamente libre de su origen y, de alguna manera, lo sigue obedeciendo, aunque esté lejos su punto de partida. Ejemplo de ello podrían ser los minuetos de las

⁸ Se puede rastrear la importancia en Adorno de esta noción, además, a partir de la crítica al esquematismo kantiano aplicado al consumo cultural, desarrollado específicamente para la industria cultural. No cabe identificar, de todos modos, esta noción de esquema con el esquematismo: en el caso del análisis de la industria cultural, el esquematismo sería sobre todo una estrategia de recepción. Asimismo, cabría ampliar la cuestión de la recepción en diálogo con otros teóricos importantes del contexto de Adorno que también recurren a ella (Boulez 90-96, Dahlhaus 343-356).

sinfonías, que dejaron de tener como función principal ser danzadas danzas a favor de su abstracción como un movimiento diferenciado. Los minuetos perduraron hasta su sustitución por los *scherzi* a partir de Beethoven: uno de los cambios entre ambos lo podemos rastrear en la más importante heredera de la tradición beethoveniana, Louise Farrenc, y el oscuro minuetto de su *Primera sinfonía* (1842), que en la *Segunda* (1845) ya es un *scherzo*. En este sentido, para Adorno, “la musicalidad no significaba [...] tanto la capacidad de redescubrir en la forma los contenidos sublimados como de percatarse del cambio en su función” (2006 618).

De la influencia del contexto de Darmstadt encontramos la aplicación de la noción de dinamismo y estatismo a la forma (véase Hervás 2019). Aparecen, así, en el marco de la forma. Para él, el esquema se habría petrificado, se habría vuelto estático y, por tanto, atentaría contra su propia labor, que era acoger lo dinámico. Para Adorno, además, el esquema devino fórmula o unión de ellas. La fuerza de gravedad de la fórmula lastraba las posibilidades de expresión de lo individual: la relación entre la forma y contenido, hasta el siglo XIX, según su lectura, había implicado mantener cierto equilibrio entre lo –así considerado– universal (como marco abstracto en el que, en principio, podría encajar cualquier contenido) y lo particular respectivamente. Según plantea, no de manera aporética: “las llamadas grandes formas mantenían en el clasicismo, incluso en el romanticismo temprano, una reciprocidad viva con lo musicalmente individual. Ejercían un papel constitutivo análogo al de las categorías de la filosofía kantiana” (Adorno 2006 620). El final del romanticismo habría mostrado las fisuras de ese pretendido equilibrio. El “idioma” que lo sustentaba se habría desintegrado (Adorno 2006 619).

El diagnóstico de Adorno se centra en la “desintegración de la forma”. Esta no implica la anulación de la forma, sino que “el interés compositivo” se habría desplazado “del todo abstracto [...] al detalle” (Adorno 2006 626). En realidad, toda crítica de la forma en sentido tradicional tiene implícita su disolución, aunque no como un mero ejercicio de desmontar el pasado, por así decir, para volverlo a armar, sino porque sus elementos han perdido sentido y, por tanto, cabría reformular, como plantea Adorno, tanto esos elementos como su contexto. Curiosamente, la desintegración deriva en su contrario, esto es, la forma se ha terminado convirtiendo en “la totalidad del fenómeno

musical” (Adorno 2006 633). Es decir, *todo* lo que entra en la música tras la caída de las formas preestablecidas termina afectando a la forma.

Adorno se centra específicamente en reflexionar sobre las dos estrategias fundamentales en la composición: lo serial y lo aleatorio. La aleatoriedad, para Adorno, cae en una objetividad (basada en una noción de sonido que, como vimos, para Adorno no tendría en cuenta su preformación en tanto ya musical) que terminaría ocultando la subjetividad que, de hecho, tiene un peso fundamental al acotar la objetividad que se toma como elemento de trabajo. Asimismo, la aleatoriedad, a juicio de Adorno, daría con formas (o protoformas) meramente temporales, con lo que no podrían sustentar, por así decir, una noción fuerte de forma. De hecho, sugiere algo así como su antídoto: el “oído especulativo”, que trataría de estar a la escucha de la “objetividad no garantizada” (Adorno 2006 636). Lo serial, por su parte pecaría al pasar por alto “la relación temporal en el fenómeno musical”, en la medida en que la organización de los parámetros se lleva a cabo desde fuera, por así decir, del desenvolvimiento del material. Adorno, así, considera que no habría un trabajo “inmanentemente musical”, sino una suerte de “préstamo retardado de la pintura” (2006 629). Esta conversión de lo musical en pintura (que Adorno ha trabajado en otros lugares como “pseudomorfosis en pintura”) se refiere a la colocación, por así decir, de los distintos parámetros serializados, como se *dispone* en una configuración visual. Sin embargo, reconoce que esto no sucede así por capricho, sino que “tras la desaparición de la armonía funcional, únicamente líneas y movimientos lineales son el elemento estructural de la música” (Adorno 2006 629), por lo que no parece gratuita la relación con la pintura, que también piensa, al menos desde Klee y Kandinsky, en puntos y líneas. En música, empero, las líneas estarían en movimiento y articulan lo anterior y lo siguiente: ese carácter consecuente no puede ignorarse y condiciona todo intento de estructura, aunque sea esquelética.

Como hemos apuntado, la forma musical, que estaba íntimamente ligada a lo armónico, pierde sus fundamentos en el momento en que la armonía comenzó a ser cuestionada desde finales del siglo XIX. La tensión entre la forma y la armonía provoca que ambas tengan que ser producidas y justificadas cada vez. No hay estructuras externas que proporcionen un marco desde el cual se preestablezcan la forma y la armonía. Y en esta característica

de estar en producción constante de la forma es cuando el color surge como elemento constructivo, según Adorno.

No es casualidad, o al menos eso es lo que trataré de mostrar, que el texto sobre “La forma en la nueva música” coincida casi temporalmente con su última lección en Darmstadt, que dedicó a un tema prácticamente inexplorado en su producción anterior: el color. Adorno se ocupó específicamente en tres ocasiones sobre el uso y la función del color en la música. El primero es “*Konstruktion und Farbe*” [Construcción y color], dos sesiones de conferencias que dictó en enero de 1959 para la NDR (sig. VT 140 y VT 141, *Adorno-Archiv*). La segunda es el resultado de la transcripción del ciclo de conferencias que impartió en el Curso Internacional de Darmstadt de 1966 (Adorno, 2014). El primer documento es de alguna manera un resumen de las conferencias, con algunos fragmentos auténticos, o al menos la base de las mismas. También hay otro documento que amplía algunos de los temas elaborados en los textos mencionados anteriormente. Permanece, también, inédito y se refiere a dos conferencias que dio en el Conservatorio de Frankfurt en 1961. Se llama “*Funktion des Klanges in der neuen Musik*” [Función del sonido en la nueva música] (sig. VT 168 y VT 169, *Adorno-Archiv*).

Como vemos, el interés por el color incide en el intento adorniano por comprender los medios y tendencias actuales de la composición, al igual que lo hizo con los compositores del pasado. La relación con el color tiene que ver, al menos, con dos cuestiones: la primera (i), con el deseo de los compositores de amplificar el espectro sonoro (Varèse); y (ii) cerca de los años cincuenta, Meyer-Eppler afirmaba que una “composición auténtica” debería ser capaz de superar la mediación, es decir, que los músicos deberían ser capaces de componer directamente el sonido, “sin la ayuda transicional de un intérprete” (Grant 54). Ambos compositores, así, representan dos problemas y, al mismo tiempo, la apertura de posibilidades compositivas: la disposición en el plano de los parámetros sonoros, su representación física, que permitía su análisis y manipulación detallada (algo clave desde el desarrollo de la *musique concrète*); así como el cuestionamiento del rol del intérprete por la hiperprecisión de la escritura, que hacía prácticamente imposible la interpretación exacta y la generación de sonoridades que no surgen de instrumentos al uso, gracias al auge de la síntesis. Adorno no estaba familiarizado con la electrónica, pero sí conocía estos debates, que tenían cierta presencia

en Darmstadt, muy especialmente a través y a partir de Stockhausen. No es que Adorno descubra de alguna manera el color de la nueva música —en realidad era un tema que se encuentra entre los escritos de otros compositores o teóricos incluso antes que Adorno. Pero lo descubre para su teoría. Su preocupación por el color muestra que Adorno quería responder al reproche de Metzger, que afirma que Adorno no tuvo en cuenta la “realización sonora” [*Klangliche Geschehen*] y que se dejó convencer por el potencial de la partitura.

Sus consideraciones sobre el color en la música empiezan desde dos lugares: primero, desde una rearticulación de la “*Klangfarbe*”, que suele traducirse simplemente como “timbre” (y que él problematiza desde el inicio porque equipara el sonido al color); y segundo, desde la llamada “igualdad” [*Gleichheit*] de los parámetros musicales. Lo que quería mostrar es el “papel esencial” que el color juega en la construcción, y reivindicar su importancia más allá del papel secundario que desempeñaba en la tradición, según él. Hasta principios de los años 50, defendía que incluso el dodecafonismo, de alguna manera devenido matemático y demasiado racional, parecía garantizar desde la técnica la libre expresión del material musical (no reducida en el compositor). Según su interpretación, en la nueva música, el color tenía una “función constructiva”, algo que no sucedía o no estaba bajo la misma consideración en el pasado. Poco a poco, traslada la tensión entre construcción y expresión a otro ámbito más complejo y también a otras formas de composición, no necesariamente basadas en la estructuración sino, por ejemplo, en superficies sónicas. La integración del color en la composición es, para Adorno, un proceso gradual. Su recorrido es muy amplio, por lo que aquí solo nos podremos detener en algunos puntos significativos. Aunque parte (rápidamente) del barroco y el clasicismo, considera (no aporofóbicamente) que habría una importante “liberación del sonido” —un gesto de las composiciones de vanguardia— ya en algunos compositores del siglo XIX, especialmente en la música de cámara. A nivel sinfónico, se detiene en Berlioz y, especialmente, con su *Sinfonía fantástica*. El compositor ya no solamente se ocupa del “sentido musical”, del elemento estructural, sino que “compone [virtualmente] la ejecución musical” (Cfr. Adorno 2006 236). Con ello, Adorno hace hincapié en la escritura de la exigencia de la propia interpretación, algo que veía fundamental ya desde su *Teoría de la reproducción musical*. Y es que dar cuenta de la re-producción (eso es, la ejecución)

afecta a la producción. Para Adorno “el hecho de que su música programática quisiera describir un trance por el efecto del opio no es una extravagancia romántica”. Por el contrario, colabora en que se produzca una “explosión de sentido [...]: la negación del sentido se convierte en el sentido” (Adorno 2006 236). Como sabemos, este es la gran conquista, por así decir, de la música programática: la forma de ganar terreno al contenido se hacía renunciando a la forma. Berlioz, así, incluye su *idea fija*, que aparece una y otra vez en la sinfonía y que afecta al trasunto emocional y, por tanto, a la construcción. Para él, habría una nueva etapa del color en Wagner.

Adorno rechaza la consideración del timbre como un todo, como algo unitario desde sus inicios. Pone como ejemplo los primeros órganos, donde lo que destacaba de ellos era el carácter incompleto, su “*Lückenhaftigkeit*”. La división de posibilidades del color en la instrumentación en sentido tradicional es, a su juicio, la búsqueda de ir “rellenando” huecos tímbricos entre cada uno de ellos. El continuo sonoro, o el intento de alcanzarlo, surge a juicio de Adorno con Wagner, que articula la modificación del concepto de melodía, que ya no se refiere a la “voz superior apoyada por lo armónico”, sino a la relaciones de tensión y sentido entre sonidos sucesivos “sea en una voz o saltando de unas a otras” (Adorno 2014 482), como en el *Leitmotive* y la ‘melodía sin fin’, que ya no entiende la melodía como algo dividido, sino como un despliegue que podría no acabar, al modo de las fantasías, y que se expande por toda la orquesta. De ese modo, no se desarrolla una melodía solo en una voz o en varias protagonistas, sino que sería ejemplo de ese “relleno” continuo. Otro componente fundamental en Wagner, asimismo, es esta ampliación de la melodía con el cromatismo, que libera a la armonía de la complementación colorística.

Un siguiente paso se encontraría en Strauss. Adorno se refiere, de forma imprecisa, a “Ariadna” al comienzo de la segunda parte de su conferencia sobre “Construcción y color” (1961). Probablemente se refiere a la segunda versión de la ópera *Ariadne auf Naxos*, Op. 60, de Strauss. En ambas versiones, Strauss utiliza una orquesta de cámara. Según Adorno, en esta obra reduce considerablemente la instrumentación no sólo por el abuso de la masa orquestal que hacía extremadamente exigentes las partes vocales –como en Wagner– sino en realidad por la consideración crítica de la propia masa, la orquesta como “masa compacta” que se mueve unida. Este gesto de Strauss

es, según su interpretación, un giro hacia la manera schönbergiana de componer para orquesta de cámara (está pensando en la *Kammersymphonie* n.1 Op. 9 y en *Pierrot Lunaire*). Pero la novedad en Strauss consiste en componer a partir de la desintegración de la gran orquesta sin reducir el potencial sonoro ni renunciar a la especificidad tímbrica.

Para Adorno, se trata de un ejemplo de composición sin sacrificar los logros alcanzados en la tradición, pero con plena conciencia de las posibilidades de los instrumentos por sí mismos. El color en la introducción a *Daphne* Op. 82 o el *Sexteto* de *Capriccio* implican, según su interpretación, el rechazo a entender el color como “la túnica que viste la música”. El color es, en este sentido, un elemento estructurador, en la medida en que la estructura de la obra se elabora al explorar el color de diferentes secciones o instrumentos específicos (como el oboe en la introducción de *Daphne*).

Adorno también encuentra en Strauss un elemento que sería esencial para las conclusiones de este trabajo. Caracteriza a Strauss como el compositor de la “emancipación de la métrica”, que se expande en *Farben*, la tercera pieza de la Op. 16 schönbergiana (1909). Su idea es simple: la armonía permanece estática mientras que el color introduce movimiento. Podría considerarse, en este sentido, la primera composición basada en la exploración de las superficies, porque retira el peso de la melodía, la métrica y la armonía. El color disuelve la concepción previa de la obra musical desde el cumplimiento o decepción de expectativas sino desde la radicalidad de la suspensión de la temporalidad lineal, el *hic et nunc*.

Así es como se llega, según Adorno, a la desintegración del sonido, clave para el siglo XX. Parte, para ello, de Debussy. Él supo explorar o darle prioridad a “el sonido imaginado” por encima de la realidad sonora (Adorno 2014 498). La relación con la fantasía y la imaginación que hemos trazado hasta ahora se vuelve evidente. Debussy trató de hacer sonar lo que imaginaba, muchas veces pensado desde ámbitos más allá de lo musical, como el movimiento de la luz en los objetos.

Según Adorno, el siguiente ámbito de trabajo del color estaría en la *Kammersymphonie* Op. 9 de Schönberg, donde encuentra una “desproporción del sonido”, en la medida en que se oponen bloques sonoros que, en principio, no permiten una audición igual de todos los elementos, que exigen una escucha que rebusca entre lo que no se puede escuchar del todo. De este

modo, busca una escucha incómoda, no evidente, contra-hedonista. Esos sonidos, por así decir, excesivos, hacen que los menos se abran. Es, en realidad, una deriva de sonidos aislados que servían para crear un contrapunto luminoso en la composición decimonónica o una atención mayor, como podemos ya encontrar en Brahms (por ejemplo, en su insistencia en las notas pedal). El color así tratado pone en duda la “desiderata de claridad” que se escondía tras la división por planos típica de la forma en sentido tradicional (primer plano, segundo plano) e invita a otros modelos de percepción que, para Adorno, estarían prefigurados en la melodía de timbres [*Klangfarbenmelodie*] schönbergiana, típica de *Farben*, donde toda la forma es superficie sin clara estratificación. *Farben* anticipa *Atmosphères* de Ligeti, en la que “la forma [...] se autoconstruye desde los colores” (Adorno 2014 511). Ligeti prefería no reducir su trabajo solo al timbre, pues su objetivo del trabajo con el color era formar, desde él, la forma (Borio y Danuser 1997 286). Esa es la explicación de su uso de entramado o tejido [*Gewebe*]: Ligeti entiende el trabajo con el color como una exploración que afectaría a todo lo demás, como un bloque que se enreda o deshilvana poco a poco y siempre en conjunto, pues una precisa ordenación del material puede ampliar lo que aparentemente podría pensado para él. Vemos, así, porque plantea que “habría que desarrollar un concepto formal más perentorio a partir de la fibra compositiva, del tejido [*Gewebe*]” (Adorno 2006 633).

Muestra de ello es la primera pieza de su *Música ricercata*, exclusivamente compuesta con la nota la: pese a la aparente simplicidad de la propuesta, el juego rítmico y las octavaciones hacen de esa mera nota suficiente para construir la pieza. Y es que ya no importa tanto, como en Wagner, la riqueza que se gana expandiendo el rango de lo considerado tonal hacia lo cromático, sino entender el sonido ya como un elemento *generador* de estructura. Para Adorno, lo interesante del color es que siempre excede la imaginación, pues es a la vez extremadamente concreto y contingente. El color, además, siempre ha estado ahí, pero no ha sido problematizado hasta el siglo XX, otrora reducido a mero timbre (esto es, la sonoridad específica de cada instrumento y/o grupo instrumental). Sin embargo, el color va más allá, ampliándose desde la revisión de la técnica instrumental a la conquista del carácter constructivo que había sido tratado como secundario. En el color, así, se encuentra la petición que Adorno llevaba elaborando durante más de

una década: que la forma no podía pensarse como mera oposición a la tradición ni elaboración de sus elementos. Tampoco podía ya acreditarse como “dada desde arriba”, pues sería hacer violencia contra su objeto. Mediante el color, el despliegue de la forma se volvía plenamente inmanente.

4 · Conclusiones

La ruptura de la jerarquía de los sonidos gracias al desarrollo crítico de los modelos de la “nueva música”, lleva a la reconsideración del papel de los elementos expresivos preexistentes en la música. Algunas relaciones fijas entre elementos musicales lograron significar afectos específicos, es decir, el sonido se tradujo específicamente en contenidos visuales concretos, una abstracción de emociones y sentimientos que supuestamente la música tiene que generar. En la música nueva, por el contrario, no existe tal fijación entre las emociones y su correlación visual que es abrazada por la música tradicional. Para evitar estos modelos, según Adorno, la música presenta “configuraciones sin precedentes” (Adorno 1976 41). En este sentido, en una conversación con Daniel-Henry Kahnweiler (no está claro si fue grabada en 1953 o 1959) sobre la pintura abstracta, Adorno abrió la posibilidad de la modificación de la objetividad que sólo se podría explorar en las artes (y darse desde ellas).

Estas “configuraciones sin precedentes” no se reducen, por tanto, a modificar la forma meramente, lo que redundaría en su fetichización, sino en plantear, por un lado, cómo el procedimiento formante opera sobre lo formado y, por lo tanto, cómo la reformulación de la configuración, de la construcción –con todos los reparos sobre la noción de novedad en sentido enfático– parece que permitiría otras posibilidades expresivas, lo que redundaría en cómo se configura la relación entre subjetividad y objetividad cada vez. Para Adorno, no habría “ningún endurecimiento de la forma que no pueda leerse como negación de la vida endurecida” (Adorno 2003 46).

De este modo, la reflexión sobre la forma, en Adorno, plantea la expresión no sólo a través de diferentes medios, sino también a la expresión de lo diferente e inesperado (Adorno 1976 42). La cuestión es, entonces, si nuestra expresión se limita a la forma en que somos capaces de expresar y si habría una nueva expresión cualitativa si se modificaran las estructuras.

Expresar lo ya conocido implica la reducción de la complejidad de la expresión y la tendencia a permanecer en silencio, como sucedió no sólo a muchos sobrevivientes de experiencias traumáticas o limitantes, sino que también está representado por la incapacidad diaria que sufrimos para decir todo lo que necesitamos. Extrapolando lo que Adorno reclama para la nueva música, podemos considerar que la crítica a la expresión tradicional ataca la tendencia al “equilibrio y la simetría”. La nueva música, así como la nueva expresión, carece de moderación (Adorno 1976 45). La moderación, entonces, no solo se ataca en la creación, sino también en la imaginación: solo mediante el intento del pensamiento por lo no sido puede, realmente, llegar a ser lo impensable. Al menos como promesa.

5 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. “[DEBUSSY]. Notas parall a conferencia del 28 de febrero de 1963 en la Musikhochschule de Frankfurt am Main”. *Constelaciones, revista de Teoría Crítica* 11-12 (2020): 511-526.
- Adorno, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Obra completa, 6. Madrid: Akal, 2008a.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Obra completa 16. Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Escritos Musicales IV*. Obra completa, 17. Madrid: Akal, 2008.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales V*. Obra completa, 18. Madrid: Akal, 2011.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12. Madrid: Akal, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. Gesammelte Schriften 15. Frankfurt A. M.: Suhrkamp, 1976.
- Adorno, Theodor W. *Kranichsteiner Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Monografías musicales*. Obra completa, 13. Madrid: Akal, 2008b.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2013.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

- Adorno, Theodor W. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Borio, Gianmario y Hermann Danuser. *Im Zenit der Moderne*. Volumen III. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Born, Georgina. *Rationalizing Culture. Ircam, Boulez, and the institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Boulez, Pierre. *Orientalisms. Collected Writings*. London: Faber und Faber, s.f. 1986.
- Bruns, Gerald L. "On the Conundrum of Form and Material in Adorno's Aesthetic Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3 (2008): 225–35.
- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1978.
- Edwards, Peter. "Convergences And Discord In The Correspondence Between Ligeti And Adorno." *Music & Letters*, 96 2 (2015): 228–58. Grant, Josephine Morag. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Hervás Muñoz, Marina. *Pensar con los oídos: conocimiento y música en el pensamiento de Theodor W. Adorno*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Hervás Muñoz, Marina. «Tiempo Y Espacio en el cruce entre filosofía y música en el pensamiento de Theodor W. Adorno en la década de 1960.» *Agora. Papeles De Filosofía* 38.2 (2019): 45–69.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2005.
- Leibowitz, René. *Schoenberg And His School: The Contemporary Stage Of The Language Of Music*. New York: Da Capo, 1975.
- Melaney, William D. "Art as a Form of Negative Dialectics: 'Theory' in Adorno's Aesthetic Theory", *The Journal of Speculative Philosophy*, 11 1 (1997): 40–52.
- Metzger, Heinz-Klaus. ««Das Altern der Philosophie der neuen Musik».» Metzger, Heinz-Klaus. *Musik wozu. Literatur zu Noten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 61–89.

- Nicholsen, Shierry Weber. "Toward a More Adequate Reception of Adorno's 'Aesthetic Theory': Configurational Form in Adorno's Aesthetic Writings." *Cultural Critique*, 18 (1991): 33–64.
- Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- Stewart Martin. "Adorno's Conception of the Form of Philosophy." *Diacritics*, 36 1 (2006): 48–63.
- Thomas, Ernst, ed. *Form in Der Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1966.
- Williams, Alastair. "New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music.'" *Music Analysis*, 27 2/3 (2008): 193–99.
- Zenck, Martin. «Auswirkungen einer „Musique Informelle“ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung.» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 10.2 (1979): 137–165.