

Las extraordinarias variaciones del Opus 111. Motivos adornianos en torno al estilo tardío de Beethoven

María Marta Quintana*

Resumen:

El presente artículo explora las consideraciones estético-musicales de Theodor Adorno respecto del estilo tardío de Beethoven. Con este propósito, el análisis se centra principalmente en las referencias al *Opus 111* –considerada por el autor como una obra de difícil comprensión desde la perspectiva de la estética clásica–, en tanto permiten comprender presuposiciones estético-filosóficas del pensador de Frankfurt, tales como la *negatividad* de la obra de arte y su función crítica de la sociedad.

Palabras clave:

Theodor Adorno - negatividad - estilo tardío

Résumé:

Cet article examine les thèses de Th. Adorno à propos du style tardif de Beethoven. L'analyse s'occupe particulièrement des références à l'*Op. 111* – considéré par l'auteur comme une œuvre difficile à comprendre du point de vue de l'esthétique classique – et cherche à approfondir quelques présuppositions esthétique-philosophiques d'Adorno, tels que la *négativité* de l'œuvre d'art et sa fonction critique de la société.

Mots clé:

Theodor Adorno - négativité - style tardif

* Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES/UNSAM), Universidad de Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: martyacuatic@yahoo.com.ar

Presentación

En esas obras, decía el orador, se establece entre lo subjetivo y lo convencional una nueva relación cuyo origen hay que buscarlo en la Muerte.

Doktor Faustus

La intención del presente trabajo es retomar las consideraciones de Theodor W. Adorno acerca del estilo tardío de Beethoven. Con este objetivo el análisis se centra principalmente en las referencias al *Opus 111*, en tanto, constituye uno de los motivos centrales (a la hora de interpretar y de ilustrar el estilo postrero del compositor) de las reflexiones estéticas del pensador de Frankfurt, por tratarse de “una sonata difícil de comprender como obra espiritualmente equilibrada” –tal como asevera Kretzschmar en *Doktor Faustus*. Retomando la distinción entre el estilo medio y tardío respecto del conjunto de la obra del músico e indagando en las tesis del filósofo, se busca desentrañar algunos de los presupuestos estético-filosóficos como la *negatividad* de la obra de arte y su función crítica tanto del arte como de la sociedad. El trabajo se divide en dos momentos: el primero, sitúa el pensamiento de Adorno en el marco de la Escuela de Frankfurt (I) y luego avanza sobre la caracterización y análisis del estilo medio (II); mientras que el segundo movimiento se introduce propiamente en el estilo tardío del maestro atendiendo a las consideraciones adornianas.¹

Primer movimiento

La madurez de las obras tardías de artistas importantes no se asemeja a la de los frutos. Por lo general, no son redondas, sino que están arrugadas, incluso agrietadas; suelen carecer de dulzura y, ásperas y espinosas, se resisten a la mera degustación; les falta toda aquella armonía que la estética clasicista está acostumbrada a demandar de

¹ Es preciso aclarar en esta presentación que no se trabajará sobre las abundantes discusiones y divergencias que los análisis de Adorno acerca del estilo beethoveniano han suscitado en el ámbito de la estética musical y de la musicología contemporánea, principalmente alemana y norteamericana, de la mano de estudiosos como Ch. Rosen, M. Paddison y C. Dalhaus, entre otros, tanto en lo que hace a las consideraciones estrictamente musicales como estético-filosóficas del pensador frankfurtiano. Ello excede al objetivo general de este artículo.

la obra de arte y muestran más las huellas de una historia que las de un crecimiento.

Th. W. Adorno, “El estilo tardío de Beethoven”

I.

La expresión «teoría crítica» hace referencia al original método de investigación y al singular aporte teórico de un grupo de pensadores reunidos en torno al *Institut für Sozialforschung* (1923) y conocidos como los intelectuales de la Escuela de Frankfurt. Marca indeleble es la radicalidad crítica y la urgencia moral en relación a los análisis de la sociedad burguesa y la historia contemporáneas, respecto de las cuales la experiencia del nazismo se imprime como el fatídico declive de la época y de los ideales que alguna vez la identificaran. Desde la óptica “freudo-marxista” de los frankfurtianos (tal como la define S. Buck-Morss), resulta una premisa indiscutible que la civilización produce por sí misma la barbarie, la contiene germinalmente tal como afirma la paradigmática tesis del clásico *Dialéctica de la Ilustración*: el totalitarismo es una consecuencia ideológica de las estructuras socio-culturales de Occidente, las que deben ser comprendidas si se pretende una emancipación histórica —y la posibilidad de alguna “reparación”. En consecuencia, la Escuela asume como propósito fundamental profundizar la crítica de los fenómenos psico-sociológicos propios de la sociedad burguesa ilustrada: la industria cultural, los medios de comunicación, la sociedad de masas, entre otros se transforman en temas predilectos de la investigación. Así como también la revisión de las pautas autoritarias inscriptas en el seno de esa sociedad. Pues, el diagnóstico revela que “la Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres”.²

Incorporado al Instituto desde 1930 y en ese clima de acontecimientos, Theodor Adorno elabora los supuestos de su teoría estética y afirma que el arte de Occidente tiende hacia la “autonomía de la sociedad”, esto es: cuanto más autónoma es una obra de arte, más “corporiza” las tendencias sociales de su tiempo. Un análisis detenido, sumamente detallado, puede desocultar o descifrar en la estructura artística el sig-

² Adorno, Th. y Horkheimer, M (2007): *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, p. 25.

nificado social albergado en su interior realizando, simultáneamente, la crítica del arte y de la sociedad. De ahí la afirmación del filósofo acerca de que “las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos”.³ En consecuencia, la teoría crítica debe aventurarse en los objetos y reconocer la verdad histórica que ha sedimentado en ellos. Lo que explica el hecho de que los “materiales” artísticos se conviertan en el motivo central del análisis, por cuanto, dominados por sus propias exigencias internas, desintegran la forma (como la sonata, por ejemplo), la *niegan*, produciendo la autonomización de la obra de arte y la concreción de su función crítica.⁴

De este modo, para Adorno se revela que el *quid* de la filosofía es la *dialéctica negativa* y que su comprensión ha de buscarse en el significado de la experiencia estética.⁵ Al insistir en la no-identidad entre razón y realidad afirma la imposibilidad de síntesis o de reconciliación. Suposición que atraviesa también las observaciones filosóficas de Walter Benjamin, claramente influyentes en las disquisiciones adornianas. Ambos consideran el arte como una forma de conocimiento científico; por consiguiente, la estética ocupa la posición de una actividad cognitiva central para comprender los fenómenos históricos y para despuntar los sedimentos más subterráneos en los que cristalizan las tendencias histórico-sociales. Conocimiento de los materiales en los que ha de buscarse aquella prehistoria de la Modernidad, parafraseando una expresión benjaminiana a propósito de Kafka. Los dos filósofos acusan por encubridora la oposición fundamental de su tiempo: “verdad científica”

³ Adorno, Th. (2003), “Schönberg y el progreso” en *Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, Akal, p. 46.

⁴ Como en el atonalismo schönberguiano en el que el individualismo no se presenta arbitrario sino controlado por el propio material, Cf. *Ibíd.*

⁵ A propósito Buck-Morss explica que: “Adorno no sólo pretendía demostrar la falsedad del pensamiento burgués, quería demostrar que precisamente cuando el pensamiento burgués –el proyecto idealista de establecer la identidad entre el pensamiento y la realidad material– fracasaba, era cuando demostraba, sin intención, la verdadera sociedad, probando entonces la preeminencia de la realidad sobre el pensamiento y la necesidad de una actitud crítica y dialéctica de no-identidad hacia ella –probando en otras palabras la validez del conocimiento materialista dialéctico”; Cf. Buck-Morss, S. (1981), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid, Siglo XXI, p. 16.

versus “arte como ilusión”. Asimismo, la denuncia de esa dualización y el análisis de su estructura se convierte en uno de los motivos centrales del citado texto de Adorno y Horkheimer, donde afirman que: “con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras han podido sustraerse a la mera imitación de lo que ya existe”,⁶ evitando así devenir mera duplicación ideológica, positivista.

Con una formación no sólo filosófica sino también musical,⁷ el autor de *Minima moralia* escribe una serie de ensayos en cifra dialéctico-filosófica. Son conocidos sus estudios sobre Wagner, Stravinski, Mahler y Berg –entre otros. Pero dos nombres resultan clave para comprender la musicología adorniana: Beethoven y Schönberg. La música del último representa el agotamiento del proceso que se inició con el estilo tardío⁸ de Beethoven: la irreversible separación de la “libertad individual” de la “realidad objetiva”. Si el estilo medio beethoveniano se desarrolla de

⁶ Y continúan: “La antítesis entre arte y ciencia, que las separa entre sí como dos ámbitos culturales para hacerlas administrables como tales ámbitos, consigue que al final, precisamente por ser opuestas, se transformen, en virtud de sus propias tendencias la una en la otra. En su interpretación neopositivista, la ciencia se convierte en esteticismo, en sistema de signos desligados, carentes de toda intención que trascienda el sistema (...) Pero el arte de la reproducción integral se ha entregado, hasta en sus técnicas, a la ciencia positiva. De hecho, tal arte se convierte de nuevo en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción”, Adorno y Horkheimer, Op. Cit., p. 33.

⁷ Adorno conoció a Alban Berg en 1924 en Frankfurt cuando este último asistía a la primera presentación en fragmentos de su ópera *Wozzeck*. Fuertemente impactado por la obra del compositor partió ese mismo año a Viena para estudiar bajo la tutela del maestro el método de composición dodecafónico de Arnold Schönberg –episodio clave en la biografía intelectual del filósofo, especialmente en relación a sus consideraciones de estética musical. Éste último había conmovido el estandarte burgués de la música clásica: la tonalidad. Con el nuevo método de composición de doce tonos y el extravagante principio de “atonalidad”, Schönberg había revolucionado la música introduciéndola en una nueva dimensión histórica. Cf. Buck-Morss, Op. Cit., p. 40 y Adorno, Th. y Mann, Th. (2006): *Correspondencia 1943-1955*, Bs. As., FCE, pp. 37-38.

⁸ A propósito del “estilo tardío” como concepto adorniano, afirma Said que “para Adorno *lo tardío* incluye la idea de sobrevivir más allá de lo que es aceptable y normal; además, lo tardío incluye la idea de que en realidad no se puede llegar más allá de lo tardío, no puede uno trascender ni elevarse por encima de lo tardío sino, antes bien, profundizar en lo tardío, como Schönberg esencialmente prolongó las cosas irreconciliables, las negaciones y las inmovilidades del último periodo de Beethoven...” Cf. Said, E. (1998): “Adorno como lo tardío” en *La teoría de los apocalipsis y los fines del mundo*, FCE, México, p. 318.

manera análoga a la filosofía hegeliana⁹ –aunque más auténtica que ésta, según el filósofo–, durante el último estilo una ruptura irreversible acontece: la recapitulación, la síntesis armónica entre sujeto y sociedad se desvela como *apariencia*, como ideología. Y es Schönberg quien extrema esta imposibilidad de síntesis con su sistema de composición dodecafónica, desocultando la violencia que la totalidad social puede ejercer incluso en ámbitos supuestamente aislados como el musical. Al abandonar el principio de tonalidad, que en el estilo medio beethoveniano se emparenta con el desarrollo de la libertad subjetiva, el dodecafonismo radicaliza la extinción virtual del sujeto.¹⁰ Adorno considera que así como el idealismo es la forma decadente de la filosofía burguesa, por cuanto la idea destruye el objeto, del mismo modo la tonalidad lo es de la música burguesa. Y la música de Schönberg exagera ese momento de insuperable *negación*, del que el último Beethoven tuvo una clara percepción histórica –como se verá más adelante.

Respecto del material bibliográfico es preciso aclarar que la producción intelectual de Adorno a propósito de Beethoven es muy fragmentaria. Los primeros textos fueron escritos a principios de la década del '30 pero nunca concluyó la obra general que siempre mantuvo *in mente*.¹¹ En 1993 se publicó en Frankfurt una edición que recoge las anotaciones “en crudo” y los fragmentos extraídos de diferentes contextos de publicación acerca del compositor. Se trata de *Beethoven. Filosofía*

⁹ Respecto del paralelismo entre la filosofía hegeliana y la música beethoveniana, Cf. Adorno, Th. (2003): *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal, pp. 21-33. Afirma el filósofo que: “La forma beethoveniana es un todo integral en el que cada momento singular se define por su función en el todo sólo en la medida en que estos momentos singulares se contradicen y superan en el todo. Únicamente el todo demuestra la identidad de éstos: en cuanto singulares se oponen entre sí como el individuo a la sociedad que se le opone. (...) La clave para el último Beethoven reside probablemente en el hecho de que en esta música a su genio crítico le resultaba insoportable la idea de totalidad como algo ya consumado”, p. 22. De aquí que para Adorno el estilo tardío de Beethoven coincida con la consunción de las formas burguesas, entre ellas la forma tradicional sonata, comprendiendo el declive del devenir dialéctico de los ideales y de las expresiones que la han caracterizado.

¹⁰ Cf. Adorno, “Schönberg...” en Op. Cit., p. 67.

¹¹ En una carta, timbrada el 5 de julio de 1948, el filósofo le manifiesta a Thomas Mann que desde hace 10 años prepara un libro filosófico de teoría de la composición sobre Beethoven. Cf. Adorno y Mann, Op. Cit., p. 38.

de la música, material no menos fragmentario que aquí retomamos. Por demás, como sugiere Rose Subotnik, “los textos de Adorno son verdaderamente «antitextos»: concentrados, crípticos y –en lo que hace a la concepción del tercer estilo de Beethoven– elípticos”.¹² Y ello se debe para la musicóloga al hecho de que el filósofo ha tenido la expresa convicción de que los objetos de estudio no pueden tener significado, para quien emprende su estudio, fuera de los procesos de la propia conciencia. Por consiguiente, deliberadamente ha preferido horadar la frontera entre el contenido y el método de investigación.¹³

Específicamente acerca del estilo de madurez en Beethoven son dos los ensayos del pensador –sin contar los fragmentos editados en la publicación mencionada arriba: “La obra capital enajenada. Sobre la *Missa Solemnis*”, incorporada en 1964 al volumen de los *Moments Musicaux*; y un breve ensayo aforístico de 1934 titulado “El estilo tardío de Beethoven”.¹⁴ Sin embargo, una cita obligada para acceder al análisis del *Op.* 111 es con la monumental novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Testimonios sobrados de la colaboración del filósofo pueden encontrarse en la *Correspondencia* sostenida entre los dos intelectuales en el transcurso de 1943 a 1955. En una carta enviada el 5 de octubre de 1943, viviendo ambos exiliados en Estados Unidos, Mann se dirige a Adorno de la siguiente manera:

Muchas gracias por la velada de ayer. Y aquí para que no se pierda, le devuelvo el artículo. Una lectura estimulante y de mucha importancia para Kretzschmar, quien demasiado inmerso en la historia de la música, se había quedado en la “personalidad absolutizada”, cuando él debía ser el hombre que llegara a la idea de que cuando se encuen-

¹² Subotnik, R. (1991), “El diagnóstico de Adorno sobre el último estilo de Beethoven: síntoma precoz de un destino fatal”, p.1. Trad. Sandra de la Fuente de “Adorno’s diagnosis of Beethoven’s late style: early symptom of a fatal condition” in *Developing Variations. Style and ideology in western music*, University of Minnesota Press. Se sigue una traducción que estuvo inédita hasta marzo de 2009, mes en que se publicó en la *Revista del Instituto Superior de Música*, N°12, Universidad Nacional del Litoral.

¹³ Cf. Ídem.

¹⁴ Publicado también en español como Adorno, Th. (1984), “El estilo de madurez en Beethoven” en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona, Tusquets. No obstante, se siguen aquí las traducciones que forman parte de Adorno (2003), *Beethoven... Op.* Cit.

tran la muerte y la grandeza surge un objetivismo (con tendencia a la convención) en el cual lo imperioso subjetivo se transforma en lo mítico. ¡No se asombre si Kretzschmar incorpora tales expresiones a su locuacidad! En este caso no me asustaré si debo recurrir a un *montaje* aunque nunca lo haya hecho.¹⁵

El artículo que menciona Mann es “El estilo tardío de Beethoven”. Como el propio escritor anticipa, es a partir de la lectura del ensayo de Adorno que reelabora el capítulo VIII de la novela, en el que “locuazmente”, aunque víctima de un traicionero y tenaz tartamudeo, Wendell Kretzschmar, el organista recién llegado a Kaisersaschern, ofrece sus dos primeras conferencias magistrales en la «Sociedad de Actividades para el Bien Común»; las que han de ser consideradas “de alto valor cultural y de interés común”. La primera sobre la última sonata para piano *Op.* 111 y la segunda sobre Beethoven y la fuga –y es de destacar que ambas dejaran una impronta inestimable en la atormentada vida y carrera del compositor Adrián Leverkühn.

Asimismo, respecto de la colaboración que Adorno presta ininterrumpidamente desde el invierno de 1945-1946 y hasta finalizar la novela, cabe mencionar el lugar de aporte fundamental que ocupa el ensayo de 1941 “Schönberg y el progreso”, en lo que hace a las consideraciones sobre el dodecafonismo en el capítulo XXII de la colosal y enciclopédica novela, publicado luego de la guerra y junto a un ensayo añadido posteriormente sobre Stravinsky en *Filosofía de la nueva música*.

Y ello no es casual en relación a las fuentes de Mann porque como se ha señalado, Beethoven y Schönberg son para el filósofo de Frankfurt las dos figuras que ilustran el despliegue de un mismo movimiento histórico del cual sus músicas definen diferentes momentos críticos, aunque muy relacionados entre sí. En las consideraciones sobre cada uno de ellos es que aparece implícito el otro. Y ese movimiento histórico del que ambos maestros participan es el “humanismo occidental burgués”: desenvolvimiento dialéctico de creaciones esencialmente burguesas como la razón, el progreso, la libertad individual y la propia dialéctica entre otras. El mismo en el que hace foco la crítica “ficcional” del *Doktor Faustus*.

¹⁵ Adorno y Mann, *Op. Cit.*, p. 9.

También es interesante destacar, en la dirección hermenéutica inversa, la importancia de la novela para comprender una de las tesis fundamentales de Adorno a propósito de las obras de arte. Como señala Subotnik, “los ensayos musicales de Adorno no solo analizan la música como una organización de sonidos sino como una *corporización* de verdades percibidas por la conciencia humana”.¹⁶ En este sentido, no se trata de criticar solamente los aspectos técnicos de las obras sino de analizar también las condiciones sociales en que éstas se desarrollan. Y es en esa dirección que se orientan los esfuerzos del personaje narrador de la novela, el que abjura constantemente de esa posición y reclama para sí el lugar del biógrafo, en la necesidad de reponer el contexto de producción de la obra musical de su amigo Leverkühn, lo que a su vez remite (constantemente) hacia la imposibilidad de reconciliación entre sujeto y sociedad: pacto con el diablo, alianza maquinada de frialdad e indiferencia hacia la “inmediatez” de los acontecimientos históricos que conduce al fatídico desenlace de la obra de arte hermética. Los materiales degradando la forma, y Leverkühn condenado al desamor. *Apocalipsis cum figuris*.

II.

Adorno considera que durante el estilo medio la obra de Beethoven coincide con la exaltación histórica de la libertad individual, cuyo correlato filosófico sería el imperativo moral kantiano: el individuo que por deber se da a sí mismo la ley moral contenida como *faktum rationis*, determinando su propio destino con esa elección moral. En consonancia el especialista en estética musical, Enrico Fubini, señala que la forma de composición musical que refleja esa situación histórica es la sonata, la que puede ser comparada con la novela del siglo XVIII como estructura discursivo-narrativa (que siempre alberga un trasfondo ético). Así es como la concibe la estética a propósito de Haydn y el siglo de las Luces. Pero, no obstante, tanto el italiano como el filósofo de Frankfurt sugieren que si en ciertos aspectos la forma sonata sería parangonable a la filosofía kantiana, la sonata beethoveniana “va mucho más lejos”

¹⁶ El subrayado es mío. Subotnik, Op. Cit., pp. 2-3.

incorporando el elemento dinámico propio de la filosofía hegeliana. A propósito escribe Fubini:

en la forma sonata la diversidad temática representa la condición necesaria para poder elaborar una razonable estructura narrativa, bien articulada y suficientemente compleja; la reexposición viene a significar, después del desarrollo, la fe en un feliz desenlace de la acción narrada. Sin embargo, la sonata beethoveniana va mucho más lejos: el drama expuesto en el desarrollo no dispone simplemente de un feliz resultado en la reexposición de los temas iniciales conlleva algo más y algo distinto con respecto a la exposición; se trata de una invitación a ir más lejos, demostrando cómo de la contraposición dramática de los temas y de la dramática aventura que éstos corren a lo largo del desarrollo puede derivarse algo absolutamente imprevisible, una novedad, una situación musical completamente nueva”.¹⁷

Por su parte, Subotnik sostiene que desde la óptica adorniana la gran meta de la historia de la humanidad se alcanzó durante la era burguesa, la que coincide en música con la figura de Monteverdi. Para-

¹⁷ Fubini, E. (1993), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 250. No obstante, es necesario advertir que tanto Fubini como Adorno parecen suscribir a una concepción de la forma sonata o *forma de primer movimiento* como tripartita, esto es, dividida en exposición, desarrollo y recapitulación. La exposición presenta dos motivos temáticos: el primero en la tonalidad principal y el segundo en la dominante o relativo mayor, y que reaparecerán en la recapitulación ambos en la tonalidad principal. Sin embargo, como señala Rosen esa descripción de la forma sonata de prestigio dieciochesco y decimonónico, y predominante aceptación teórica durante los siglos XIX y parte del XX, no puede ser abstraída de su carácter histórico, esto es, del hecho de que se trata de una forma normativa codificada con la finalidad de prestar apoyo en el proceso de composición. Por consiguiente, Rosen afirma que no debe resultar extraño que muchas obras no se adapten a esa descripción y que más que hablar de forma sonata haya que hacerlo en plural de “formas de sonata”. Asimismo, hay que precisar que en el ámbito de la musicología contemporánea, existe un amplio acuerdo en cuestionar tanto el bitematismo, en pos de elementos tonales, como la estructura tripartita de la forma, argumentando que el desarrollo y la reexposición al estar tan íntimamente relacionados se pueden fusionar en una única parte. En este sentido habría que hablar de estructura bipartita. Cf. Rosen, Ch. (1987): *Formas de sonata*, Barcelona, Paidós, pp. 13-19. También en relación con la obra del musicólogo citado, cabe mencionar sus discrepancias respecto de otros aspectos analíticos en lo que hace a las consideraciones adornianas de Beethoven, especialmente a la *Missa solemnis*, Cf. Rosen, Ch. (2002): “Should We Adore Adorno?” en *The New York Review of Books*, vol. 46, nº 16. Este último texto se ha vuelto emblemático, entre otras cosas, por la polémica que despertó. Una ventana sobre ella se puede abrir en <http://www.nybooks.com/articles/16065>.

fraseando sus observaciones, afirma que desde la perspectiva kantiana y hegeliana de Adorno la concepción humanista-burguesa podía sobrevenir como realidad a partir de la coincidencia de los intereses individuales y sociales bajo una situación en la que el hombre se sintiera completo o íntegro: "...y esto último se aproximó a su realización en un único momento histórico representado en música por el segundo período de Beethoven".¹⁸ En tanto, se trata de una etapa dominada colectivamente por los ideales de la *Aufklärung* y de la Revolución, por el optimismo de la expresión subjetiva y la capacidad de autodeterminación racional. Retomando las consideraciones estéticas de Fubini y a modo de digresión, resulta interesante atender al hecho de que el compositor vivió la transición del Iluminismo al Romanticismo y que fue un hombre conocedor de las diversas tendencias intelectuales de su época, que no sólo se instruía en su arte sino que también leía a los filósofos, poetas, críticos e historiadores en boga. Se trata de una figura paradigmática que extradita al músico del excluyente ámbito de artesano al servicio de la nobleza... La música para Beethoven debía comprender al hombre como un todo. A propósito señala el estudioso italiano que es numeroso el intercambio epistolar en el que el músico menciona ese ideal y ese deseo humanísticos, acompañado al mismo tiempo de una clara percepción acerca de la individualidad de su propia obra. Resulta sugerente que una conversación mantenida con Louis Schläser en 1822 o 1823, e intentado responder a la cuestión acerca de dónde provienen sus ideas (o inspiraciones), el maestro confiese lo siguiente:

Yo no puedo responder con certeza: más o menos nace espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborar el día. [Actúo] estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí y que me atormentan, hasta el instante en que, al fin, los tengo delante de mí en forma de notas.¹⁹

Este fragmento epistolar que transita poéticamente, puede concebirse como un testimonio de la misión y de la labor del genio

¹⁸ Subotnik, Op. Cit., p. 3.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 278.

artístico, del músico “endemoniado”, atormentado por sus sentimientos hasta el momento liberador en que el material adquiere *forma*. Forma que se pretende objetiva, esto es, antinómica en relación a la persona libre, al sujeto musical indomeñado como portador de la expresión y de la humanización de la música.²⁰ De esta manera, el valor de la propia obra y de la individualidad se patentizan (y quien no habría de recordar en este momento alguno de los períodos creativos del propio Leverkühn, en el que una extraña alianza entre poesía y música se le desoculta reveladora).

Volviendo a Adorno, si la única realidad ontológica es aquella que se manifiesta como realidad histórica, entonces deberá refractarse en las producciones de una determinada época. Bajo este supuesto las obras del segundo estilo de Beethoven fundamentalmente exaltan la *expresión* romántica de la “libertad individual” como una realidad “concreta”, que sin embargo alberga ya en sí misma la causa de la separación de la realidad objetiva (que sin duda se apreciará a partir del estilo tardío del compositor). De este modo, se pone de manifiesto el vínculo dialéctico entre los “problemas inmanentes al arte” y las cuestiones socio-históricas extrínsecas a él. Para el filósofo se hace patente que cuanto mayor es la autonomía que alcanza la obra de arte más refracta en su estructura la problemática histórica de su tiempo, en tanto las tendencias de un momento histórico dado son traducidas en aspectos formales del gran arte. Se supone, más precisamente, una tensión dialéctica entre *forma* y *libertad*.

Adorno sentencia: “Beethoven es dialéctico”.²¹ En él la forma es aquello que da inteligibilidad y objetividad a la *materia* que desordenada emerge de la imaginación del artista por tratarse del elemento negativo que introduce una dimensión social en la obra. Es el principio exógeno a la composición que se impone a la libre expresión de la subjetividad. De esta manera, para el frankfurtiano el segundo estilo de Beethoven coincide con una cierta tendencia a ver en la historia una posibilidad de *síntesis* entre individuo y sociedad –la que, por otra parte, parecería

²⁰ Cf. Adorno, Th. (1966), “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, p. 21.

²¹ Adorno (2003), *Beethoven...* Op. Cit., p. 145

haber animado al compositor a concebir una estructura musical que contuviese elementos antitéticos sin que cada uno perdiese su identidad esencial.

No obstante, desde el prisma filosófico lo grandioso de la obra beethoveniana es que “hace saltar por los aires el esquema de una condescendiente adecuación de música y sociedad”.²² En otras palabras, la música del segundo estilo tan solo alcanza a esbozar una “síntesis momentánea” entre sujeto (libre/imaginación) y sociedad (forma sonata); entre particular y universal. De aquí la aceptación generalizada de un público que cree encontrar con relativa facilidad en sus composiciones aquella necesidad que se impone en la época, esto es: la afirmación (mítica) de la libertad individual frente a la sociedad y a la naturaleza. Durante este período el matiz fundamental de la obra se encuentra en cierta exaltación “personalista” que se refleja en el escaso papel que Beethoven les asigna a las convenciones frente a la expresión subjetiva.²³ Y en este sentido, por boca de Kretzschmar en el *Doctor Faustus*, se afirma que el estilo medio pone de manifiesto la preocupación que el compositor tenía por el hecho de que la expresión no fuese consumida por lo convencional, por todo lo formal y retórico que la música tiene. De aquí la necesidad de absorber todo aquello en la dinámica subjetiva.²⁴ Al respecto escribe Adorno: “...el primer mandamiento de aquella forma de proceder «subjetivista» consiste precisamente en no soportar ninguna convención, la cual, implacablemente, debe aniquilarse ante el empuje de la expresión”.²⁵

Explicitando un poco más esta cuestión, cabe señalar que el principio formal general a partir del cual el sujeto afirma (y aferra) su libertad durante el estilo medio de Beethoven es el que Adorno, retomando una categoría largamente trabajada por Schönberg, denomina “variaciones progresivas”. Mediante este concepto alude al movimiento por el cual un elemento musical se sujeta a cambios dinámicos mientras,

²² Adorno, *Ibíd.*, p. 46.

²³ Cf. Adorno, *Ibíd.*, p. 115.

²⁴ Cf. Mann, *Op. Cit.*, p.63.

²⁵ Adorno (2003), *Beethoven...* *Ibíd.*

simultáneamente, otros elementos retienen su identidad original preservándose de la contradicción entre identidad y no identidad. Y este principio aparece corporizado más enfáticamente en las secciones de desarrollo y de recapitulación de la sonata *allegro*; estructura que el pensador frankfurtiano concibe como impronta inconfundible del segundo estilo beethoveniano. Retomando el análisis de Subotnik es pertinente interpretar el *desarrollo* dialécticamente, es decir, como el proceso por el cual el sujeto musical demuestra sus poderes generadores mientras va asomando desde “sí mismo” hacia el mundo generalizador del otro, o del objeto y a través del cual demuestra su libertad en la realidad objetiva. Esta sección con toda su extensión es para el análisis musicológico expresión del propósito musical que coincide con el motivo histórico durante el segundo estilo. Esto es, la libertad del sujeto que deja tras de sí las órdenes impuestas desde fuera –si se quiere las “convenciones” como principio de gobierno más manifiesto de la realidad objetiva. Por su parte, la *recapitulación* o reexposición es igualmente importante. Ella pone en evidencia la capacidad de recogimiento del sujeto sin importar cuánto se hubiese desplazado en el tiempo y en el mundo objetual. A través de la *recapitulación* parece confirmarse la irresistible determinación racional del sujeto que vuelve a replegarse sobre sí mismo, planteándose como el resultado lógico y la resolución de lo que la precedió.²⁶ En este sentido Adorno afirma que:

...el residuo formalista a primera vista más llamativo de Beethoven es, a pesar de todo el dinamismo estructural de la inexorable *recapitulación*, el retorno a lo superado, de modo no meramente exterior y convencional. Lo que quiere es confirmar el proceso como su propio resultado, tal como inconscientemente sucede en la práctica social.²⁷

Reconciliación del ser en sí y de lo otro, de la libertad subjetiva y del orden social. Impronta inconfundible del estilo medio.

²⁶ Cf. Subotnik, Op. Cit, p. 6.

²⁷ Adorno (2003), *Beethoven...* Op. Cit., p. 46.

Segundo movimiento

La experiencia musical del Beethoven tardío debe haber puesto bajo sospecha la unidad de la subjetividad y de la objetividad, de la rotundidad del logro sinfónico, de la totalidad generada por el movimiento de todos los individuos, en una palabra, precisamente de aquello que confiere autenticidad a las obras de su período intermedio. (...) Algo en su genio, lo más profundo sin duda, se negó a reconciliar en la imagen lo irreconciliado [en la realidad].

Th. Adorno, “La obra capital enajenada. Sobre la Missa Solemnis”

“El hombre era capaz de hablar una hora seguida sobre por qué Beethoven no había añadido un tercer tiempo a la sonata para piano Opus 111”,²⁸ cuenta el amigo de Leverkühn. Kretzschmar se proponía analizar el contenido espiritual y las circunstancias en que la obra había sido escrita, añadiendo la anécdota de que el maestro le habría respondido a un sirviente que la ausencia del tercer movimiento era resultado de la “falta de tiempo” motivo por el cual sólo se había limitado a prolongar el segundo. La sonata había sido compuesta entre 1821 y 1822, período en que el oído del compositor se encontraba casi por completo extinguido y en el que ninguna obra importante ofrecida al público llevaba su rúbrica —apuntaba el conferencista. Sin embargo, prontamente alzaba la voz y comenzaba a hablar de aquella sonata en *do menor* “...difícil de comprender como obra espiritualmente equilibrada”.²⁹ La misma había puesto tanto a la crítica como a los amigos y conocidos del compositor ante un verdadero problema estético: el sujeto musical que antes parecía dominar el *material* y determinar así su propio destino, ahora retrocedía cediéndole su lugar a las convenciones, desmitificando al sujeto absoluto. Señalaba el hombre que las obras del período de madurez aparecían colocadas en un proceso de desintegración de la *forma*. ... aunque, a partir de ese alejamiento y abandono de las normas tradicionales, clamaba: ¡el arte de Beethoven se supera a sí mismo!

Y ello se hace patente en temas tan sencillos como la *arietta* de las extraordinarias variaciones que constituyen el segundo movimiento del Op. 111. El organista sostenía, exaltado y efusivo, que Beethoven

²⁸ Mann, Op. Cit., p.61.

²⁹ Ídem. p. 62.

había sido a mediados de su vida mucho más subjetivo, esto es, mucho más «personal» que en sus últimos años. Durante el estilo medio, ello quedaba puesto de manifiesto en su preocupación de no sacrificar la expresión personal, en el obsesivo propósito de evitar que ésta fuese absorbida por lo mucho que la música tiene de convencional, de formalista y de retórico. Y las extraordinarias variaciones *adagio molto, semplice e cantabile* del segundo movimiento del Op. 111 eran ejecutadas por el excéntrico visitante empeñado en mostrar hasta que punto sus tesis se veían ilustradas. El tema de *arietta* –decía– “cuya idílica inocencia nos hace presentir las aventuras y sobresaltos a que está destinada, aparece en seguida y se expresa en dieciséis compases, reducible a un motivo que al final de la segunda mitad surge como un grito del alma. Tres notas nada más, una corchea, una semicorchea y una semínima [negra]”.³⁰



Bendiciones y maldiciones, truenos y resplandores lanzados sobre estas tres notas. Y Kretzschmar vociferaba aún más fuerte:

oigan las cadenas de trinos, los arabescos y las cadencias. Fíjense como lo convencional se impone. No se trata de eliminar el lenguaje de la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte, el arte acaba siempre repudiando las apariencias.³¹

³⁰ Ídem. p.64.

³¹ Ídem.

Resulta evidente que en esos márgenes borrados de la novela, en ese montaje compositivo en términos de Mann, descansan inmortalizadas las tesis del pensador de Frankfurt. Pues, es con relación al carácter eminentemente convencionalista en el último Beethoven que el filósofo critica la opinión corriente que la teoría del arte intenta dar. Escribe, al respecto:

la explicación habitual es que son productos de una subjetividad o, mejor aún, de una «personalidad» que se manifiesta desinhibidamente, que por mor de la expresión de sí misma rompe con la redondez de la forma, cambia la armonía por la disonancia de su sufrimiento, rechaza el encanto sensible en virtud del espíritu liberado de la autocomplacencia. Por eso la obra tardía queda relegada a los márgenes del arte y se aproxima al documento; en efecto, cuando se habla del último Beethoven rara vez se deja de aludir a su biografía y al destino. Es como si al considerar la dignidad de la muerte humana, la teoría del arte quisiera renunciar a sus derechos y abdicar ante la realidad.³²

Por el contrario, no se trata desde el prisma adorniano de obras que producto de una subjetividad se afirmen sin reservas sobre la “personalidad” haciendo que, por una parte, la expresividad rompa voluntariamente la tersura de la forma y, por la otra, la armonía evolucione hacia la disonancia del sufrimiento. No, se trata de la huida del sujeto que hace estallar la forma, no para expresarse con ella sino para abandonarse *inexpresivamente* a la patente del arte. La muerte les está impuesta a los hombres, no a las composiciones y es por ello que aparece siempre refractada como alegoría –sugiere Adorno. En este sentido, el poder de la subjetividad en las obras de arte tardías se radicaliza en el gesto colérico con el que se aparta de ellas, las abandona deshaciéndose inexpresivamente de la apariencia del arte: “Herida de muerte, la mano magistral libera las masas de material que antes formó; las grietas y hendiduras en éstas, testimonio de la infinita impotencia del yo ante lo-que-es, son su última obra”.³³ Las convenciones se presentan crudas, descarnadas como el último beso frío de la Parca. Un desgarrar inarmónico se opera, atravesado por el pensamiento de la muerte, entre la

³² Adorno (2003), *Beethoven...* Op. Cit., p. 114.

³³ *Ibíd.*, p. 116.

forma y la expresión subjetiva. El silencio se abandona a la convención como su última guarida y el *pathos* se consume inexpresivamente.

A diferencia del estilo medio, entonces, la etapa tardía revela la *ilusión* de la síntesis entre realidad objetiva y realidad subjetiva, mostrando el carácter aparental que para Adorno es casi uno con la idea clasicista del arte. No obstante, quizás en este momento haya que recordar la nueva configuración histórica que coincide con las composiciones del último Beethoven: la coerción napoleónica *negando* el optimismo revolucionario de la autodeterminación de individuos libres e iguales. Por su parte, también el filósofo, en la coyuntura de su propia situación histórica, sospecha del devenir de una síntesis superadora *ontológicamente* real; aunque le reserva la posibilidad de salvaguardar su integridad al sujeto a través de la *huida*.³⁴ Así parece interpretar el estilo postrero del maestro: al huir el sujeto musical de la obra es el arte el que se supera a sí mismo ejerciendo la función crítica. En ello reside la autonomización de la obra, momento en que se erige sobre sus propias reglas y los vestigios de la subjetividad se resguardan petrificados en ella. Esto significa que cuando el sujeto abandona el ideal de la autonomía y da cuenta de su heteronomía, material y conceptualmente, es la obra la que se corporiza de manera autónoma.

Profundizando esta cuestión, según la crítica adorniana, cuanto más autónoma (y negativa) es la obra de arte más posibilidades tiene de incluir dentro de sí misma la historia humana en tanto realidad objetiva. Condición para que las tendencias de un momento histórico puedan volver a descifrarse en los aspectos formales del gran arte. Bajo este supuesto, y vinculado al segundo estilo, puede apreciarse cómo la relación entre arte y sociedad, entre libertad y forma, parece proclive a una *síntesis* dialéctica. Aunque ya en el estilo intermedio hay para Adorno “momentos negativos” o “resistencias” que contienen germinalmente su propia negación. Esto es, la verdad que descansa en la imposibilidad de que la síntesis devenga real.

³⁴ Si bien el filósofo radicalizó su oposición a todo “subjetivismo idealista”, es decir, a toda noción de individuo aislada de lo social, tampoco hay que ignorar que se opuso a la disolución del individuo en lo social, por cuanto en tal disolución desaparece su carácter concreto –crítica que trabajará a propósito de la música de masas en *Disonancias*. Por consiguiente, nunca dejó de atribuirle a la preservación de la individualidad el carácter de urgencia moral.

Como comenta Subotnik, para el filósofo y a propósito de las afirmaciones exageradas de los procedimientos de desarrollo y de recapitulación del compositor, no sólo puede señalarse la incipiente transformación de la libertad en coerción, sino algo más pertinente aún: “las dudas del sujeto musical con respecto a la potencia de su propia libertad, la sospecha de que la falta de límites implícita en la libertad es incompatible con la forma, y que cualquier coincidencia aparente de libertad y forma representa menos una síntesis que un momentáneo punto muerto”.³⁵ En otras palabras, la exagerada sección de desarrollo predominante en el estilo medio, por un lado muestra cómo “parte” y “todo” no pueden convivir armoniosamente más allá de una ilusión; y, por el otro, cómo la recapitulación en tanto recogimiento del sujeto ya no surge como una necesidad lógica. En el desarrollo ilimitado la libertad se vuelve esclavitud. Por consiguiente, cuanto más descontrolada se vuelve la libertad del desarrollo, más arbitraria se torna la recapitulación.

Por último, puede sugerirse que desde la perspectiva adorniana el tercer estilo *niega* aquella posibilidad de síntesis armónica y se convierte en una crítica del segundo. La síntesis no es ontológicamente real, es ilusoria. Se trata de la utopía ilustrada, del mito de la personalidad absolutizada que la crítica del arte ha puesto de manifiesto —aunque el filósofo le reserva al arte auténtico la posibilidad de aproximarse a la condición de síntesis, pero solamente mientras ésta parezca tener sus fundamentos en la realidad objetiva tal como ha sucedido durante el segundo estilo. Lo que Beethoven evidencia en su estilo tardío es la imposibilidad de reconciliar libertad individual y orden social. He ahí lo que testimonian sus obras de madurez... esas que surgen hendidas, llenas de surcos, alejadas de la tersura de la forma. El carácter de las obras del último Beethoven es predominantemente episódico y es, quizás, por este motivo, como sugiere Said, que Adorno se ha sentido fascinado. Más que afirmar que el Beethoven tardío es negativo, habría que decir que *es* la negatividad: “donde habríamos esperado serenidad y madurez, encontramos un desafío crispado, difícil e implacable, tal vez hasta inhumano”.³⁶

³⁵ Cf. Subotnik, Op. Cit., p. 8.

³⁶ Said, Op. Cit., p. 317.

Para el filósofo de Frankfurt si el compositor hubiese mantenido el carácter afirmativo, si no hubiese mostrado aquella dicotomía irreconciliable, su música se habría convertido en *ideología*, en ocultamiento de los conflictos inmanentes tanto a la sociedad como al arte, en definitiva su música no habría ido más allá de la condescendencia al *status quo* burgués.³⁷ Sin embargo, enajenado y oscuro se opone a ese nuevo orden. Porque si la música intenta superar la alienación adaptándose al público, entonces, se vuelve apariencia encubridora. Y es éste el antecedente beethoveniano que Adorno encuentra en la Nueva música como potencial revolucionario: su carácter de no inmediatez frente a la *praxis*, su negatividad crítica exhibida en la “disonancia” y en la “discontinuidad” que exagera los antagonismos sociales –en comparación con las tradicionales armonías conciliadoras y las formas totalizadoras que contribuyen a enmascarar la conflictividad entre sujeto y sociedad. La retórica se manifiesta, se vuelve evidente. El sujeto conserva sus propios fragmentos, sus jirones al refugiarse en la convención. Su libertad se ha desvelado como la quimera del progreso. Objetividad –murmura el filósofo– es el paisaje fragmentario, “sujetividad” es la luz que resplandece en esa unidad. Y afirma en un fragmento decisivo:

Pero así el movimiento crítico se apodera del centro propiamente dicho del Beethoven intermedio, clásico. Su «armonía» es la identidad de presupuesto y resultado. Ello va contra esta identidad, es decir, contra la de sujeto y objeto propiamente hablando. El presupuesto ya no es mediado: en cuanto una vez adquirido, permanece abstractamente inmóvil y es por así decir atravesado por las intenciones subjetivas. La compulsión de la identidad se rompe y las convenciones son sus escombros. La música habla el lenguaje de lo arcaico, de los niños, de los salvajes y de Dios, pero no del individuo. Todas las categorías del último Beethoven son desafíos al idealismo; casi al «espíritu». Ya no hay ninguna autonomía.³⁸

He ahí al Beethoven tardío. He aquí las obras de arte que *representan* las catástrofes, las que guardan las huellas de la (pre)historia de la humanidad. La música del último estilo se convierte en una “doble

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 10.

³⁸ Adorno (2003), *Beethoven...* Op. Cit., frag. 311, p. 143.

negación”; lo que significa que los contenidos estéticos han debido transformarse en la imposibilidad de la armonía y de la completitud. Pero sólo este arte negativo puede conservar algo de la libertad humana. Su música radicalizó la oposición a la disolución de la integridad humana en esclavitud y atomización deshumanizante.³⁹ Y lo hizo alienando al público como entidad colectiva, dificultándole la comprensión. Como señala Said, “la catástrofe representada por el estilo tardío para Adorno es que en el caso de Beethoven la música es episódica, fragmentaria, llena de ausencias y silencios que no es posible colmar aportándoles algún esquema general...”.⁴⁰

Se trata de la posibilidad y de la capacidad que todo gran arte tiene de resistir a la neutralización y a toda pulsión utilitaria estructurada bajo el esquema de la propiedad y del fetiche. En música esto se realiza interfiriendo en la coherencia perceptiva de los elementos estructurales y sintácticos, lo que el último Beethoven magistralmente supo radicalizar de muchas maneras. De este modo, lo completo se extraditó al ámbito de lo “falso”, de lo autoritario. La resistencia beethoveniana a la neutralización de la función crítica del arte comenzó con una divergencia entre la coherencia estructural y la inteligibilidad, lo que alguna vez llegaría a convertirse en el abismo entre la organización total del serialismo y la incomprensión general del público.⁴¹ ¡La figura del condenado Adrián Leverkühn se vuelve emblemática!⁴² Irreconciliables, luego, no sólo el

³⁹ Cf. Buck-Morss, *Ibíd.*, p.10.

⁴⁰ Said, *Op. Cit.*, p. 321.

⁴¹ A propósito una vez más citemos a Adorno *in extenso*: “El espanto que provocan hoy como ayer, Schönberg y Webern, no se deriva de su incomprensibilidad, sino de que se les entiende demasiado bien y demasiado certeramente. Su música configura y da forma a aquella angustia, y al mismo tiempo a aquel pavor, a aquella visión clara de la situación catastrófica que los demás solo pueden esquivar acudiendo al expediente de la regresión. Se les llama individualistas y, sin embargo, su obra no es sino un diálogo único con las potencias que aniquilan a la individualidad; potencias cuyas “informes sombras” se proyectan, gigantescas, sobre su música. Las potencias colectivas liquidan también en la música a la individualidad insalvable; pero *sólo los individuos* son capaces, frente a ellas, con claro conocimiento, de representar y de defender el deseo de colectividad”, Adorno, “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en *Disonancias...* *Op. Cit.*, p. 70. El subrayado es mío.

⁴² A propósito remito al capítulo XXII de la novela en el que el músico presenta un sistema de composición de 12 tonos de su propia invención. Un sistema de orga-

individuo y la sociedad, la forma y la expresión, sino también la vida y la muerte. Y declama el maestro de Leverkühn:

Del encuentro de la grandeza y de la muerte nace una convención tendiente a la objetividad, cuya soberanía supera a la del más autoritario subjetivismo porque en ella lo exclusivamente personal, aquello que era ya la superación de una tradición llevada a la cima, se supera una vez más a sí mismo y, grande y espiritual, accede a lo mítico y colectivo.⁴³

El último Beethoven advierte que la conciliación entre libertad y forma es mera apariencia, no más que “un punto muerto”. La tradición se supera a sí misma al dar cuenta de que las obras de arte, en virtud de su autonomía, impiden que lo absoluto las atraviese como si fuesen su símbolo, parafraseando una idea de la *Teoría Estética*. De este modo, no podía haber sido otro el destino para un hombre que no aislaba al músico –ni al filósofo– de un mundo que devino doloroso y cruel en sus contradicciones. ¿Por qué habría entonces de haberlo reconciliado en una última y fría imagen, quizás, en un tercer movimiento?

¿Un tercer movimiento? ¿Un nuevo comienzo después de tal despedida? ¿Un regreso después de tal separación? Imposible. Ese segundo, enorme movimiento pone a la sonata punto final –y no hay retorno posible.⁴⁴

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003), *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal.
- _____ (2003), “Shönberg y el progreso” en *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal.

nización total cuyas leyes vienen determinadas por las exigencias del material, por el modo en que éste ha evolucionado. Y en esa integración completa de todos los elementos, en la indiferencia entre melodía y armonía, y en el marco de esa perfecta organización es que, obligado por la coacción de un orden que él mismo ha creado, el sujeto puede ser libre.

⁴³ Mann, Op. Cit., p. 63.

⁴⁴ Ibid.

- _____ (1966), “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp.
- _____ (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal.
- Adorno, Theodor W. y Mann, Thomas (2006), *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires, Fondo Cultura Económica.
- Buck-Morss, Susan (1993), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI.
- Fubini, Enrico (1993), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Mann, Thomas (2003), *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa.
- Rosen, Charles (1987), *Formas de sonata*, Barcelona, Paidós.
- Said, Edward (1998), “Adorno como lo tardío” en *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Subotnik, Rose (1991), “Adorno’s diagnosis of Beethoven’s late style: early symptom of a fatal condition” in *Developing Variations. Style and ideology in western music*, University of Minnesota Press. Trad. S. de la Fuente (2009); “El diagnóstico de Adorno sobre el último estilo de Beethoven: síntoma precoz de un destino fatal”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N°12, Universidad Nacional del Litoral.