

EL VANGUARDISMO DE LO TARDÍO SEGÚN TH. W. ADORNO

THE VANGUARDISM OF THE LATENESS
ACCORDING TO TH. W. ADORNO

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

Universidad Nacional de Córdoba
Pasaje Ventura Echavarría 1116
CP: 5000
Córdoba
Argentina
ejuarez@eci.unc.edu.ar

RESUMEN

El presente artículo versa sobre la fragmentaria reflexión de Theodor W. Adorno sobre lo tardío en el arte. Específicamente, en el artículo se pretende explicar los aspectos sociofilosóficos relativos a la afirmación del filósofo sobre el logro del estilo tardío como el más alto criterio para determinar la valía de los artistas. Con ello también se aspira a dar unos pasos para demostrar, por un lado, el carácter insoslayable de lo tardío para comprender la noción adorniana del arte moderno como *promesse du bonheur* quebrada y, por otro, abriendo un horizonte más amplio, el modo en que el pensamiento sobre lo tardío condensa paradigmáticamente su estética negativa.

Palabras claves: Th. W. Adorno, estilo tardío, estética negativa, arte moderno, apariencia estética.

ABSTRACT

This paper deals with the fragmentary reflection of Theodor W. Adorno on the “late style”. Specifically, the article aims to explain the sociological and philosophical aspects of Adorno’s statement on the achievement of late style as the highest criterion for determining the worth of the artists. Thereby this work also intends to take a few steps in the attempt to show, on the one hand, the unavoidable character of the “late style” in order to understand Adorno’s notion of modern art as broken *promesse du bonheur* and, on the other, how the thought about the lateness condenses paradigmatically his negative aesthetic.

Key words: Th. W. Adorno, Late Style, Negative Aesthetic, Modern Art, Aesthetic Appearance.

Recibido: 14/03/2014

Aceptado: 15/04/2014

...las piezas que suenan arcaicas son, c
on frecuencia, justamente las más audaces
(Adorno, “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”)

I. INTRODUCCIÓN

En una conversación radiofónica con el crítico de la literatura Hans Mayer, emitida en enero de 1966 con el equívoco título “El vanguardismo de los ancianos” (*Avantgardismus der Greise*), Theodor W. Adorno declaraba,

recurriendo a una expresión del inventario de Arnold Schönberg rescatada por Alban Berg, que la dignidad de un artista podía determinarse en general tomando como criterio el logro de un estilo tardío (Adorno y Mayer 144; Adorno, *Mahler* 231). La apropiación por parte de Adorno de este *dictum* relativo al encumbrado valor del estilo tardío, que se corresponde con el tono implacable de los juicios del filósofo crítico, no iba acompañada de una exposición de argumentaciones progresivas que fueran demostrando sus relaciones a través de términos puente. Por supuesto, ya trascurridos unos cuantos decenios de compenetración con la forma de exposición de la filosofía de Adorno, ninguno de sus lectores se sorprendería ante la ausencia de cadenas argumentativas y menos aun se vería tentado a exigir las. Ellos saben que para el frankfurtiano a la “correcta posición del sujeto ante la objetividad” se arriba al precio de no dejarse seducir por la transparencia que demanda la lógica tradicional y por la supuesta fácil comunicabilidad.

Ensayismo, pensamiento constelativo, escritura fragmentaria y paratáctica, reflexión compositiva, modelos de pensamiento y otros tantos manidos rótulos más, han sedimentado ya, contra las exigencias del pensamiento tradicional, su propia historia de efectos y, con esta, también la historia de sus justificaciones, aunque no siempre haya sobrevivido en ella la potencia crítica o escandalosa que en su momento histórico implicó la eliminación adorniana de la brecha entre tesis y argumento. En muchos casos, lo sugestivo de su exposición ha llevado a los intérpretes y seguidores a mecanizar la escritura fragmentaria, terminando por convertirla en regla, es decir, en su contrario abstracto: procedimiento externo al objeto, idolatría del método, mimetismo del yo. Por eso, querer reconstruir su filosofía pasando por alto la relación dialéctica entre forma y contenido implicaría correr el riesgo de violentar su nervio vital. Ahora bien, al querer serle fiel, al ajustarse tanto a la cuidada exposición como a la sustancia del tema, uno se puede dejar llevar por la construcción de una mera paráfrasis, lo cual conduciría a su vez no solo a formulaciones anacrónicas, sino también a aquella especie de comentario sintético que el mismo pensamiento adorniano había rechazado. Casi no hay glosa sobre

su obra que no prevenga en su introducción sobre la imposibilidad de parafrasearlo. Ante esto, al intérprete de Adorno le queda la misma sensación que este tenía de Martin Heidegger (aunque los motivos sean otros): querer comprenderlo sería siempre malinterpretarlo.

Pero cuando el tema tratado es el estilo tardío, el problema parece ser mayor. Pues el intérprete se enfrenta, por un lado, a una forma de presentación que, por lo menos en la superficie, parece responder de un modo transparente a las intenciones filosóficas del autor, ya que, como en ningún otro lugar, las marcas de lo fragmentario de la cosa se refractan en la forma expositiva. Tanto en la conversación con Mayer, como en los artículos y conferencias donde toca lo tardío en Ludwig van Beethoven, Friedrich Hölderlin o Johann W. Goethe, o en las alusiones desperdigadas en sus obras más amplias, desde *Filosofía de la nueva música*, pasando por sus monografías sobre Richard Wagner y Gustav Mahler, hasta la *Teoría estética*, como así también en las numerosas consideraciones reunidas en el volumen póstumo sobre Beethoven editado por Rolf Tiedemann, el lector se topa con motivos filosóficos y breves análisis técnicomusicales que son constantemente interrumpidos. Por otro lado, a pesar de las cuantiosas anotaciones de Adorno sobre lo tardío, él siempre reconoció que tratar con las obras tardías le resultaba de lo más difícil y no tenía dudas en aceptar que por estas dificultades temía no llegar a realizar, como de hecho sucedió, su proyectado gran trabajo sobre Beethoven, en el cual las obras tardías habrían ocupado una posición clave.¹ Este pretendido carácter de gran obra llena de vacilaciones al intérprete sobre cuál era realmente la tentativa que ponía a funcionar el autor y, sobre todo, llama a ser prudente a la hora de manifestarse sobre la relación entre el carácter disperso, fragmentario e inconcluso exigido por la cosa y el tratamiento expositivo de lo tardío tal como nos ha sido legado.

¹ El esfuerzo analítico más amplio sobre el tratamiento adorniano del estilo tardío de Beethoven es el realizado por Michael Spitzer en *Music as Philosophy*.

No ajeno a estas vacilaciones, el presente artículo procede a unir aspectos de la reflexión de Adorno sobre el estilo tardío que aparecen dispersos en sus escritos y, a la inversa, separa algunos otros que en su exposición se presentan juntos. El objetivo es iluminar los motivos socio-filosóficos que estaban en la base del juicio sobre el logro del estilo tardío como el más alto criterio para determinar la dignidad de un artista. Con ello también se aspira a dar unos pasos en el ensayo de mostrar, por un lado, el carácter insoslayable de lo tardío para comprender la noción de Adorno del arte moderno como *promesse du bonheur* quebrada y, por otro, abriendo un horizonte más amplio, el modo en que el pensamiento sobre lo tardío condensa su estética negativa.

2. “EL VANGUARDISMO DE LOS ANCIANOS”

El genitivo del título con que la radiodifusora de Hamburgo reproducía la conversación entre el crítico literario y el filósofo de la música podría provocar algunos malentendidos acerca de lo que estaba en juego en este altísimo rango otorgado a la madurez de las obras de los artistas significativos. Uno de ellos, tal vez el más simple de eludir, es pensar que lo tardío corresponde a la senectud en el ciclo vital de estos artistas. Que la idea de lo tardío no hiciese hincapié en lo que rodea a la vejez biológica podría atestiguarlo el simple hecho de la aplicación de Adorno de esa categoría a algunas obras de Mahler, quien apenas había superado los cincuenta años, o, con más evidencia aun, a algunos escritos de Hölderlin.

Tampoco lo tardío como estilo refiere solo a las obras tardías en general. Aunque Adorno también hablaba de las “obras tardías” en la música de Wolfgang Mozart, Claude Debussy, Igor Strawinsky, Anton von Webern o el mismo Berg, el estilo tardío en sentido enfático se concretizaba centralmente en composiciones de Beethoven, Mahler y Schönberg. Y ni siquiera se podría afirmar con propiedad, como lo ha advertido Nikolaus Urbanek al desarrollar la idea de un “estilo tardío prematuro” (226), que

lo tardío aludiera de manera exclusiva solo a las últimas obras de Beethoven, Mahler o Schönberg.

Otro malentendido, concomitante con el primero, es aquel que caracteriza al estilo tardío como una especie de ley de evolución de aquellos que al final de la vida se sienten urgidos a armonizar en la obra la larga experiencia acumulada. Ya desde el párrafo inicial del ensayo que cautivaría en los años treinta a Thomas Mann acerca del estilo tardío de Beethoven, el joven Adorno advertía sobre lo desatinado de aquella lectura al diferenciar la maduración de los artistas significativos con la de las frutas. Las obras tardías en el arte, decía Adorno, “por lo general, no son redondas, sino que están arrugadas, incluso desgarradas; suelen renunciar a la dulzura y se niegan al mero gustar” (“Spätstil Beethovens” 13).

El rastro de lo tardío no se sigue, entonces, de la mera alusión a la ancianidad de los artistas importantes, a todas las obras tardías ni solo a ellas, o a una ley de crecimiento hacia el logro armonioso cuando se llega al ocaso de la vida. Lo determinante de la atención adorniana por el estilo tardío era más bien una particularidad que él definía como una “tendencia hacia el desmoronamiento de la voluntad expresiva individual” (*Beethoven* 171), una propensión de las obras tardías hacia lo disolvente, hacia la disolución de la armonía, en donde la subjetividad trababa una tensa relación con el legado tradicional. Y esta tendencia se equiparaba con las fisuras objetivas de la realidad socio-histórica que alcanzaban expresión en esas obras, realidad que aparecía reflejada mediatamente, a la manera de una mónada sin ventanas, en la concreta operación estética precipitada en la ley formal de la composición.

3. DIALÉCTICA ENTRE SUBJETIVIDAD Y CONVENCION

Adorno resaltaba que en varias de sus últimas obras, tanto Beethoven, Mahler como Schönberg, no obstante haber alcanzado el dominio maestro de los medios técnicos y expresivos, lo cual les habría permitido gozar de la complacencia del mercado cultural burgués, se distanciaban

intempestivamente tanto de los criterios de la apariencia de totalidad armónica trazado por la estética clasicista, como también de los logros anteriores de su propia imaginación productiva.

Algunas tentativas de comprensión han visto en la desesperación psicológica o metafísica del artista maduro ante la finitud humana una posible justificación del desconcertante estilo tardío. Sin embargo, para Adorno, los escollos que ponen delante las obras de este estilo no se salvaban recurriendo a una dimensión hermenéutica extrínseca al lenguaje musical mismo, como la referencia a la biografía, a la psicología o a una metafísica de los compositores (“Spätstil Beethovens” 13; 15). Ningún enfoque externo daría cuenta del secreto que estas obras encierran. Los escollos que estas obras interponían al intérprete sin duda no estribaban en la oscuridad de la personalidad subjetiva de los compositores en el umbral de su vida, de la cual aquellas serían supuestamente un documento. Lejos de ello, las composiciones tardías eran, ante todo, modalidades de respuestas estrictamente estéticas a una situación histórica en la cual la categoría clásica de armonía estética y las formas generadas a partir de ella se habían vuelto problemáticas. El asombro que despertaban en Adorno estas respuestas consistía en que todas ellas tenían en común que no parecían concordar con el desarrollo hacia la máxima articulación del lenguaje musical por obra de una subjetividad autónoma con la que los compositores más significativos estaban comprometidos. A diferencia de las etapas anteriores, en sus obras tardías se revelaba una ostensible tendencia a la escisión en extremos, a la fragmentación, e incluso se engarzaban fórmulas y convenciones de estilos precedentes sin estar aparentemente pulidas por la actuación subjetiva.

Lo anterior era puesto en evidencia por Adorno, particularmente al tratar aspectos técnicomusicales de las Bagatelas y la primera parte de la Sonata op. 110 del Beethoven tardío:

Todo su lenguaje formal —incluso allí donde se sirve de una sintaxis tan singular como en las cinco últimas sonatas para piano— está repleto de fórmulas y locuciones de la convención. Estas sonatas están atiborradas de cadenas

de trinos decorativos, cadencias y florituras; es frecuente que la convención se haga visible en su desnudez, sin adorno y sin transformaciones. (“Spätstil Beethovens” 14)

La explicación de esta extraña tolerancia de Beethoven de la convención desnuda se encuentra resumida magistralmente en el discurso pronunciado por el erudito personaje del *Doktor Faustus* de Mann, el profesor Wendell Kretschmar, sobre el período tardío de Beethoven, discurso en el cual el préstamo del filósofo frankfurtiano al novelista es por demás elocuente y sobre lo cual se ha escrito ya en extenso (Tiedemann). Según las propias declaraciones de Mann, en la voz tartamudeante de Kretschmar resonaba, aunque con mayor fluidez literaria, la intrincada dialéctica de Adorno sobre lo convencional y la subjetividad en las obras tardías (Adorno y Mann 9):

En estas obras tardías lo convencional . . . descarnado, desprovisto de individualidad, y su majestuosidad es más impresionante que la de cualquier atrevimiento personal. En esas obras . . . se establece entre lo subjetivo y lo convencional una nueva relación cuyo origen hay que buscarlo en la Muerte. Del encuentro de la grandeza y de la muerte . . . nace una objetividad hasta cierto punto convencional, cuya soberana belleza supera a la del más desenfrenado subjetivismo porque en ella lo exclusivamente personal, el dominio de una tradición llevada a su más alta cumbre, se supera a su vez y, en plena grandeza espiritual, accede a lo mítico y a lo colectivo. (Mann 70)

La relación de la subjetividad con la convención heredada, uno de los más relevantes para toda la reflexión estética de Adorno, constituía el enigma a develar de una de las obras de Beethoven que más lo fascinaba y sobre la cual el filósofo produjo uno de sus ensayos más penetrantes: la *Missa solemnis*. De la *Missa*, que Beethoven supo calificar como la mejor de sus obras, se podría decir que solo de un modo oblicuo estaba conectada al estilo tardío beethoveniano característico de los últimos cuartetos, de las *Variaciones Diabelli* y de las últimas bagatelas (Adorno y Mayer 140).

Esta oblicuidad es condensada acertadamente por el editor del volumen póstumo sobre el compositor, Rolf Tiedemann, al agrupar las notas y el famoso trabajo de Adorno sobre la *Missa* bajo la rúbrica de “obra tardía sin estilo tardío” (127).

En términos generales, en esta obra tardía se planteaba una “compulsión de la identidad” a romper con ella misma (*Beethoven* 147), es decir, una autoenajenación del sujeto musical individual que era llevada hasta tal extremo de tensión que llegaba a evidenciar los límites históricos de un tipo de experiencia que el mismo Beethoven había posibilitado y que se manifestaba alegóricamente en la inserción de convenciones y arcaísmos. “La figura enigmática de la *Missa Solemnis* estriba en su posición entre un modo de proceder arcaico que sacrifica de un modo implacable los logros beethovenianos y un tono humano que parece ridiculizar justamente los medios arcaicos” (Adorno, “*Verfremdetes Hauptwerk*” 154)

Lo curioso de la intromisión de lo arcaico en la *Missa Solemnis* —entendiéndose por esto la apelación a recursos retóricos y a convenciones tradicionales de composición que aparecen “desnudos”, a aspectos de la realidad colectiva que no ceden a ser alterados o diluidos por la configuración subjetiva— era el distanciamiento con respecto a los rasgos por antonomasia más poderosos de la imaginación productiva del estilo del segundo período de Beethoven. Más precisamente: el distanciamiento con respecto a la confianza en su propia expresión individual y con todo su dinamismo subjetivo para conformar a partir de una codificación extrema del material musical heredado, *hic et nunc*, la totalidad coherente y libre de la obra. El principio de la organización formal de estas totalidades no procedía aquí de una autoridad externa sino que lo hacía de la libertad del sujeto que dominaba las resistencias heterónomas.

Pero también resultaba notable el hecho de que la apelación a formas arcaicas despojadas de todo trato expresivo individual, lo cual sacrificaba la reunión de lo particular y lo general tenida como el gran logro de la etapa central de Beethoven, se conjugaba con una singular idea de humanidad, en la cual el compositor, al igual que los intelectuales del clasicismo de Weimar, concentraba sus esperanzas. Esta operación se expone de un

modo aparentemente paradójico: apelando a la convención, el Beethoven tardío se contraponía a la misma idea de lo mítico —en su sentido más denostado, tomado por Adorno de Benjamin, del nexo de la culpa en lo vivo— asociada al dominio de la naturaleza, a la ciega autoconservación del yo y a la eterna repetición de siempre lo mismo. “El destino” —decía Adorno en *Filosofía de la nueva música*— “es dominio llevado a su pura abstracción, y el patrón de la aniquilación es igual al del dominio; el destino es la desgracia” (68). Contra la perpetuación de este significado del destino mítico en el presente, Adorno veía en el Beethoven tardío la posibilidad de fluidificación de la dialéctica misma de la humanidad ilustrada y el mito. Esto implicaba no solo una consideración ambivalente de la idea de lo mítico, sino también una profunda transformación de la posición de la subjetividad ante lo objetivo.

Según el análisis de Adorno, en la *Missa* la expresión subjetiva quedaba ahogada en los silencios, justo en los lugares de la composición donde se indicaba a la muerte, a la disolución del material musical. Allí, en el intersticio formado por el enmudecimiento, se señalaba la posibilidad de la negatividad total de lo humano. Entonces, ante esa posibilidad, siguiendo el planteo de Adorno, el último Beethoven se abstenía de la expresividad humana, porque él, el humanista radical, aborrecía de conformar cualquier lugar en donde la inminencia de la muerte, como ley del destino irremediable para el sujeto musical, llegase a la expresión. Lo anterior significaba, más que la anulación abstracta de lo compuesto subjetivamente, la exigencia de que el lenguaje de la música o el material musical se expresara por sí mismo y que “únicamente a través de las lagunas del lenguaje hablará el sujeto compositivo propiamente dicho” (Adorno, *Beethoven* 170).

En efecto, para Adorno, esta intrincada dialéctica entre subjetividad y convención, entre mito y humanidad en la *Missa solemnis* componía el núcleo del enigma contenido en su ley formal. En ella, decía Adorno, la idea de lo humano se afirmaba solo por una compulsiva negación mítica, y no subjetivo-expresiva, del mismo ciclo mítico. Es decir, Beethoven había apelado a las convenciones de la religión positiva, a elementos arcaicos disonantes con su producción anterior, como crítica del dominio subjetivo

establecido sobre lo heterónimo en función de la autoconservación del yo. Los mecanismos arcaicos se introducían, según Adorno, para detener la intromisión absolutista de la subjetividad en la música y develar así la impotencia de lo existente. El estilo tardío de Beethoven representaría entonces la alienación extrema del sujeto musical Beethoven de su propia obra. Como si el mismo sujeto solitario ya no se considerase capaz por sí mismo, en cuanto puro ser humano, de aliviar el dolor producido por la praxis de dominio sobre la naturaleza, pero sí de iluminar las promesas irrealizadas, reprimidas o acalladas por culpa del esfuerzo que implicó la constitución unitaria de su yo. Al respecto, en los fragmentos póstumos sobre Beethoven reunidos por Tiedemann, Adorno anotaba: “. . . el estilo tardío es la autoconsciencia de la inanidad de lo individual, de lo existente. En esto estriba la relación del estilo tardío con la muerte” (147).

Esta forma de sustraerse de la obra por parte de Beethoven no correspondía solo a la lucidez del compositor en su madurez, es decir, a la capacidad subjetiva de volverse sobre sí mismo de un modo crítico en el mayor grado de maduración de su obra, sino también a una tendencia crítica de la historia musical, una propensión a articular y radicalizar la disolución objetiva de lo real a través del trabajo inmanente del arte. Es por ello que Adorno calificaba al Beethoven tardío como objetivo y subjetivo a la vez.

Objetivo es el paisaje quebrado, subjetiva la luz en la que únicamente aquel brilla. Él [Beethoven] no propicia su síntesis armoniosa. Como fuerza de disociación, los separa en el tiempo para, tal vez, conservarlos para la eternidad. En la historia del arte las catástrofes son las obras tardías. (“Spätstil Beethovens“ 17)

4. EL RETROCESO GRADUAL DE LA APARIENCIA

En el marco de la crítica al dodecafonismo convertido en sistema, Adorno designó esa tendencia inmanente hacia lo divergente utilizando una expresión de Goethe: envejecer es el “retroceso gradual de la apariencia”

[*stufenweise Zurücktreten von der Erscheinung*] (*Philosophie der neuen Musik* 114). El estilo tardío de los artistas significativos, como afirmaría en *Ästhetische Theorie* (168) y en el ensayo “Form in der neuen Musik” (616), poseía una potencia ejemplar en la interrupción histórica de la apariencia de reconciliación, impuesta con violencia, de los elementos que son formados. Al renegar de la fidelidad a la conformación plena del material musical, los compositores dialécticos imponían así una interrupción a la dialéctica del progreso histórico, al mismo tiempo que, en su abdicación del ideal de armonía y de la degustación sensible, constituían un momento del desarrollo del contenido de verdad del arte. Refiriéndose a la crisis de la armonía estética, Adorno sostenía, conectando implícitamente con la *Lógica* de Hegel, que el retroceso de la apariencia en lo tardío no era una ruptura abrupta de la armonía, sino, por lo contrario, el desarrollo de su verdad:

La renuncia al ideal clasicista no es un cambio de estilo ni del ominoso sentimiento de vida, sino que su causa es el coeficiente de fricción de la armonía, que presenta como reconciliado lo que no lo está, y de este modo peca contra el propio postulado de la esencia que aparece, sobre el que se basa precisamente el ideal de armonía. La emancipación de él es un despliegue del contenido de verdad del arte. (*Ästhetische Theorie* 168)

En esta dirección, Adorno veía en el estilo tardío, tanto en el de Beethoven como en el de Goethe, así como en el de Mahler y en el de Schönberg, la máxima expresión artística de la idea de humanidad, pero también su límite, su impotencia y su debacle. Pues su esencia no aparecería auténticamente en la obra si no se configurase también en lo real. Esa frágil imagen de humanidad propia del estilo tardío —a pesar de la renuencia de Adorno a volverla positiva— se vislumbra como indicio en la conferencia sobre la *Ifigenia* de Goethe: “La esperanza es la escapatoria de lo humano al hechizo, el amansamiento de la naturaleza, no su testarudo dominio, que perpetúa el destino” (“Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie” 513).

La fuerza divergente y esperanzadora del vínculo de lo arcaico con la humanidad en lo tardío radicaba entonces en el amansamiento de la

naturaleza, en el abjurar del dominio total de la subjetividad sobre el material musical, dominio que representaba la tendencia omniabarcante del progresivo control tanto de la naturaleza externa como interna. Adorno inscribía en el gesto del estilo tardío, tenaz y apaciguador a la vez, la oportunidad del arte nuevo contra el maleficio del destino que los hombres habían conjurado contra ellos mismos. Allí también, según él, se registraban las posibilidades intrínsecas a la autorreflexión de la humanidad de reconciliarse con la faz amable del mito, en la cual el yo, librado de todo deseo de posesión, quedaba en suspenso y se entregaba a un trato mimético con lo que no era idéntico a él mismo. En tentativa de convertir al estilo tardío en la figura de la autorreflexión de la humanidad estaba asociada también a la función del arte como crítica de toda falsa armonía y como expresión de la naturaleza oprimida, es decir, al criterio distintivo con que Adorno impregnaba a la nueva música: “Presionando sobre la identidad absoluta en la negación de lo particular y lo universal, la nueva música quiere convertirse en la voz de lo que en aquella no desaparece, de lo no-idéntico” (“Kriterien der neuen Musik” 228).

Pero ni “el quedar en suspenso” para dar voz a lo no idéntico implicaba la exoneración del trabajo responsable del sujeto, tal como Adorno la detectaba en algunas experimentaciones de los jóvenes postserialistas en Darmstadt (105-123), ni el trato mimético, como “un comportarse semejante a la cosa misma”, aludía al retorno a un estadio arcaico preracional en el desarrollo filogenético de la especie humana. Para Adorno, las posibilidades de dar cabida a lo no idéntico, a la naturaleza reprimida, sobrevivían en el estilo tardío como consecuencia del mismo proceso de ilustración del que participaba todo arte, aunque en lo tardío dichas posibilidades aparecían de un modo aporético. Por una parte, ellas ofrecían la imagen velada de la catástrofe, esto es, una objetivación, en el interior de la composición, tanto de su fatal tendencia hacia la unidad forzada entre sujeto y objeto, como asimismo de la represión y sufrimiento padecido por todos los elementos singulares en la constitución de la totalidad coercitiva. En este punto, el momento crítico de esas obras convergía con el materialista. En ellas no era el lenguaje del sujeto soberano el que se “expresaba”

irrumpiendo y dominando la objetividad del material, dándole sentido a partir de las obras, sino que, en su repliegue ante la configuración integral, la voluntad expresiva se incorporaba de un modo fugaz:

Si existe algo como una característica comprensiva de las grandes obras tardías, habría que buscarla en la irrupción del espíritu a través de la figura [*Gestalt*]. Esa irrupción no es una aberración del arte, sino su correctivo mortal. Sus productos supremos están condenados a lo fragmentario, a la confesión de que tampoco ellos tienen lo que la inmanencia de su figura pretende tener. (*Ästhetische Theorie* 139)

En las obras tardías, la subjetividad se presentaba y se retiraba al mismo tiempo en los silencios o fragmentos olvidados o mutilados del pasado, aquellos mismos que en otra época impedían la realización subjetiva plena de un diseño general. Esta idea ha sido rescatada por Edward Said en un trabajo sobre el estilo tardío en Adorno que lleva él también el estigma de lo inconcluso. Según Said, lo tardío sería una suerte de exilio autoimpuesto que llegaría después y sobreviviría a lo que es en general aceptable (43). En este sentido, las obras exiliadas de sí mismas eran una protesta retardada contra la subjetividad dominadora que sintetizaba la multiplicidad y la diferencia a partir de un criterio externo a la cosa misma. Pero las obras exiliadas de sí no solo eran rescatadas por su función crítica; además representaban la esperanza en el recuerdo “de lo posible frente a lo real que lo reprimió” (*Ästhetische Theorie* 204).

Por otra parte, lo tardío también era la explicitación de la propia impotencia del arte para eliminar el sufrimiento, para conformar materialmente un universal social en el cual el sufrimiento pasado y actual fuese redimido. Visto desde este lado de la dialéctica, las obras tardías no solo dejaban en cierto modo el mundo como estaba sino que, a su vez, participaban ideológicamente, como todo arte, del todo cosificado. Incluso las obras del estilo tardío, las que retrocedían ante la integridad de la apariencia, eran susceptibles de encarnar ilusiones falsas. Esta irrevocable mancha acompañaba al arte desde su origen en la neutralización por

Odiseo del poder del canto de las sirenas. Desde allí, según Adorno, toda la música occidental carga con esta herida, que no obstante constituye el impulso que motoriza a toda la música artística (Adorno y Horkheimer 67), incluida la tardía.

5. DIALÉCTICA DE LA APARIENCIA Y CRÍTICA DE LA PREPOTENCIA SUBJETIVA

En muchas ocasiones, Adorno se valió de un modo soterrado de la idea, introducida por Ernst Bloch, de *Vor-Schein* para dar cuenta de la dialéctica de la apariencia estética. En su tentativa por explicar la esperanza como principio y la utopía como impulsora de dialéctica de la cultura, Bloch apelaba a la *Vor-schein* estética para materializar un aparecer de la utopía mucho más esencial que la apariencia histórica inmediatamente sensible y hacerla comprensible a la totalidad de los sujetos. En la dialéctica de la apariencia estética de Adorno, esta idea se conjuga complejamente con otras connotaciones tradicionales de la idea de “apariencia”, como ha esbozado Norbert Rath en una breve ponencia sobre este tema (51-61). Aquí valga retener lo siguiente: según Adorno, el arte autónomamente constituido se mostraba como era, como ilusión manifiesta en medio del engaño real que era invisibilizado por el aparato ideológico. Pero de esta manera, en su apariencia desinteresada, denunciaba a la falsedad interesada de la apariencia armónica del mundo empírico. En tanto que anticipación de lo que el mundo empírico no es, el arte mantiene despierta, en la constelación de sus elementos, la posibilidad ‘de lo que aún no era’, la utopía de la felicidad sin apariencia y de una reconciliación sin violencia entre lo general y lo particular. Pues en la apariencia estética lo que no existe queda prometido en el aparecer. “La constelación de lo existente y lo no existente es la figura [*Figur*] utópica del arte” (*Ästhetische Theorie* 347). Pero a diferencia de Bloch, para Adorno, de este razonamiento no se puede extraer ningún principio para la esperanza, ni ninguna imagen o coloración explícita de los contornos de la utopía.

La idea de una unidad dinámica entre lo particular y lo general como utopía que surge en la apariencia estética correspondía cabalmente a la presentación de Adorno del Beethoven asociado al proceso de emancipación de una burguesía todavía revolucionaria. En el capítulo final de su *Introducción a la sociología de la música*, Adorno afirmaba que, en el estilo de su segundo período, el compositor había añorado la racionalidad progresiva y que había hablado en su música de una sociedad íntegra de seres activos y libres, que pudiesen determinar su libertad subjetiva como realidad objetiva (416). En esta etapa de Beethoven, la conformación de la apariencia estética sin fisuras, mentada en la idea de logro estético clasicista, se había fundido con la creencia en una subjetividad capaz de producir desde sí misma una unidad completa, la cual había albergado la promesa de una solidaria unión de hombres libres, de una armonía no forzada entre lo individual y lo universal, una dialéctica entre los intereses particulares y la vida colectiva. En definitiva, una relación interdependiente entre una estructura general que habría posibilitado la realización de la individualidad libre y, a su vez, la constitución de la individualidad libre como principio de organización colectiva. Aunque también, desde su origen, esa promesa había participado del carácter encubridor de la dominación que ejercía la burguesía ascendente.

En cambio, en las obras tardías de Beethoven se revelaba el carácter quebrado de estos momentos de la apariencia estética, los cuales se incorporaban en ella como ruinas o alegorías (Spitzer 56 ss.). “La integración extrema” —afirmaba Adorno— “es un extremo de la apariencia, y esto produce su transformación: los artistas que la logran movilizan, desde el último Beethoven, la desintegración” (*Ästhetische Theorie* 73 ss.). El impulso a la desintegración y a lo fragmentario en las obras tardías llevaría inscripto el deseo de desembarazarse de la violencia que ejerce el todo logrado sobre la vida de las partes musicales. De este modo, las obras maduras pretenderían, desde la autonomía radicalizada, renunciar al compromiso de la autonomía, esto es, se resiste a formar íntegramente la totalidad de los detalles de la obra.

La obra tardía de Beethoven marca la rebelión de uno de los artistas clasicistas más poderosos contra el engaño en el propio principio. . . El salto cualitativo con que el arte se acerca a la frontera de su enmudecimiento es la consumación de su carácter antinómico. (442)

Como consecuencia, en las obras tardías se ponía en tela de juicio el logro del clasicismo burgués del desarrollo progresivo hacia la configuración autónoma plena. En estas obras la misma autonomía estética se volvía reflexiva de los límites de su proyecto: “Algo en su ingenio”, expresaba Adorno sobre el Beethoven de la *Missa Solemnis*, “sin duda lo más profundo, se negó a reconciliar en la imagen lo que no está reconciliado” (158).

El contenido de verdad del arte tardío no habría que buscarlo entonces en el logro de la apariencia estética, sino en su contrario, en su fracaso (Spitzer 63). Si el fracaso estético constituía para Adorno uno de los aspectos fundamentales de su reflexión era justamente porque, en su retraimiento, en la alienación suprema de la expresividad individual, la obra tardía conservaba, al no querer identificarse ni parecerse a nada establecido, un momento no ideológico. Como ha escrito hace tiempo Rose Rosengard Subotnik, el estilo tardío comenzó a revelar desde Beethoven los supuestos de una doble negación requerida por lo que Adorno consideraba la auténtica música de la modernidad. Esa doble negación del arte se dirigía tanto contra sí mismo, como contra toda seducción de la realidad social. En palabras de Rosengard Subotnik:

Para criticar la realidad objetiva existente, la música, según palabras de Mann, tuvo que ‘cumplir penitencia’ por su excesivo ‘calor animal’, rechazando su misma existencia física. Para proteger su integridad crítica como ‘cultura negativa’, la música del estilo tardío de Beethoven se vio forzada a encarnar la imposibilidad de una completitud estética, lo cual significaba la imposibilidad misma del arte. (267)

Al retroceder, la misma apariencia encierra la paradoja de que da lugar a otro tipo de verdad, a una verdad extra-estética, es decir, heterónoma

a su propia constitución inmanente. Sin embargo, esta tensión entre autonomía y heteronomía no quiere decir que, con la idea de que el estilo tardío diera espacio a una verdad extraestética, se hubiese favorecido la superación del arte autónomo a través de la eliminación absoluta de la apariencia estética. En el arte, Adorno no duda de ello, la “pretensión de ser se apaga en la apariencia” (*Ästhetische Theorie* 347). El espacio abierto a esa verdad quedaba de todas formas cifrado en el trabajo con la obra misma, tanto en su renuncia a configurar a partir de la dinamización de los mismos elementos una unidad racional, como en las fisuras dejadas por el mismo trabajo productivo en su trato con el material musical. Por ello, Beethoven, en sus últimos cuartetos, no solo se volvía contra la idea del logro integral de sus obras anteriores, y con ello contra sí mismo, sino que también se constituía, siguiendo el mismo impulso del sentido musical, en el modelo crítico por antonomasia de las falsas pretensiones de realización de lo universal concreto a partir de un sujeto autónomo (Dahlhaus 496-498; Spitzer 48-53). A estas pretensiones Adorno las hallaba pergeñadas, desde el punto de vista de las categorías de la filosofía de la historia, en los sistemas filosóficos idealistas. Por ello, el estilo tardío también es un modelo crítico del principio de la subjetividad fundante propio del idealismo. “Todas las categorías del último Beethoven son desafíos al idealismo; casi al espíritu. Ya no hay ninguna autonomía” (Adorno, *Beethoven* 143).

A este rasgo de lo tardío en Beethoven, que funcionaba como contrapunto dialéctico de su obra sinfónica, Adorno lo encontraba plasmado, en su desarrollo histórico-compositivo, en algunas piezas de Gustav Mahler. Precisamente en el contexto de la interpretación del final de la sexta sinfonía mahleriana, y en particular en el análisis de la solución que Mahler había brindado al problema de la recapitulación beethoveniana,²

² La recapitulación es un momento, junto con el desarrollo, del principio formal denominado por Schönberg “variación progresiva” [entwickelnde Variation]. Este término fue adoptado por Adorno para caracterizar el modo en que Beethoven afirmaba la noción musical de libertad individual en su segundo período. Con “variación progresiva” se señalaba el proceso en el cual un elemento musical constituye

Adorno no solo descubría en los elementos arcaicos evocados por el compositor una crítica del presente histórico, sino también iluminaba las posibilidades redentoras del trato con la tradición:

En donde por razones formales repite lo pasado, no canta su elogio o el de la caducidad misma. A través de la variante, su música recuerda desde lejos lo pasado, lo olvidado a medias, eleva una protesta contra su superfluidad absoluta y lo determina, sin embargo, como lo efímero y lo irrecuperable. Ella obtiene su idea en tal fidelidad salvadora. (*Mahler* 242)

Por su tendencia arcaizante, lo tardío tanto en Beethoven como en Mahler, como en Goethe, Hölderlin o en Schönberg, todos exponentes del espíritu burgués, expresaba la consciencia de ese espíritu sin que por ello dichos artistas pudieran sobrepasarlo en ese mismo mundo. “Por mor del sufrimiento presente, todos tuvieron que volver al pasado como sacrificio al futuro” (Adorno, *Beethoven* 140). En este proceso que conducía al enmudecimiento del arte mismo, a su fatal tendencia a la disolución, las obras tardías se mantenían en pie como “expresión del sufrimiento”. Pero esta expresividad no consistía en la manifestación intencional de un contenido subjetivo individual, un lamento subjetivo. Las obras tardías serían las ruinas del lenguaje del clasicismo que se destruye desde dentro. Esas ruinas comienzan a hablar pero lo hacen como alegoría (Adorno y Mayer 139). Lo tardío era de algún modo expresión fiel de la caducidad que quiere ser redimida. Y también allí se cifraba un contenido histórico y colectivo, como mediación del lenguaje con las resonancias que producía, en un tipo particular de subjetividad individual, lo no idéntico con ella.

De esta manera, en donde cedía la fuerza de dinamismo de lo compuesto completamente desde sí y para sí, Adorno encontraba un rasgo

su identidad individual al someterse a un cambio dinámico lógico relacionado con el movimiento de otros elementos musicales. La recapitulación sería el retorno a sí mismo de los elementos que han salido al encuentro de los otros y que se han enriquecido en su identidad al entrar en contradicción con lo no idéntico a ellos.

esperanzador para lo humano y un filo polémico contra el cosificado mundo burgués. En tanto que crítica de la prepotencia de la *praxis* fundada en la subjetividad burguesa posesiva elevada al rango de lo absoluto, el arte tardío también era una figura de la consciencia histórica de las posibilidades de un sujeto liberado de la violencia de ser, ontológicamente, una vealidad fundante.

Así, en la experiencia estética de lo tardío operaba, como en todo arte auténtico, una promesa de una *praxis* diferente, no coercitiva. Esta concepción no solo suponía que la *praxis* real que regía en el mundo empírico estaba por completo deformada por la violencia, y que entonces el arte podía albergar la posibilidad de una no deformada, sino que además el arte que se negase a ser manifestación positiva de lo prometido, que se prohibiese a sí mismo ser imagen de ello, podría conservar en sí algo de la auténtica felicidad prometida —y luego negada y falseada— en la realidad endurecida. “Porque toda felicidad es en lo existente sucedánea y falsa, él [el arte] tiene que quebrar la promesa para serle fiel” (*Ästhetische Theorie* 461).

6. CONCLUSIÓN: LO TARDÍO Y LA PROMESA DE FELICIDAD NO APARENTE

La incomodidad de Adorno con las composiciones postserialistas de los más jóvenes contrastaba de un modo particular con la alta valoración artística con la que se había referido, a lo largo de toda su obra, al “estilo tardío” de Schönberg, Mahler y Beethoven. En su constantemente interrumpido proyecto sobre el estilo tardío, Adorno resaltó uno de los rasgos característicos de este: el retroceso gradual de la apariencia estética. Pero este rasgo particular no se correspondía, según Adorno, con la expresión de una subjetividad fuerte de los músicos significativos en su edad madura. Más bien ese rasgo denotaría lo contrario. En las composiciones del estilo tardío se enunciaba la tendencia hacia el desmoronamiento de la voluntad expresiva individual. En ellas, la subjetividad se alienaba de la obra

y dejaba en suspenso la compulsión subjetiva hacia la identidad lograda de las partes y el todo. Esto significaba el desvanecimiento de la armonía y la intensificación hasta el extremo de disonancias y polarizaciones.

Contra el carácter afirmativo de la praxis humana de dominación, en la desintegración de la identidad entre lo individual y lo universal, configurada en la cercanía de la muerte que rondaba al arte tardío, rezumaba la imagen velada de lo que socialmente no podía expresarse sin transformarse en imágenes del consuelo o en compensación. A su vez, la idea de logro estético representada por las obras del período central de Beethoven no era negada abstractamente por lo tardío, sino que este la conservaba como alegría en las intenciones fallidas de la máxima integración prometida por la apariencia estética extrema: una promesa de convivencia pacífica con lo no-idéntico, en cuya forma lograda se aludiría a la felicidad verdadera, a una felicidad sin apariencia, como expresaría Adorno en *Ästhetische Theorie*. En este sentido, la renuncia a la conformación subjetiva total era, para Adorno, una expresión de esperanza. Y, en tanto esperanza, la renuncia de la subjetividad se podría entender entonces como lo contrario de la resignación a ser presa del destino mítico. De este modo, afín al proceder interpretativo de Adorno objetivado en los fragmentos del constantemente interrumpido proyecto sobre Beethoven, en el estilo tardío “la mano agonizante —y esto conecta realmente con la muerte— libera lo que hasta entonces tenía agarrado, formado, domado, y por eso se convierte en su verdad superior” (173).

En este fragmento se condensaba el vínculo entre las pretensiones de verdad de la obra de arte tardía con aquel tipo de verdad que excedería el ámbito de la apariencia estética. Esto en dos sentidos: por una parte, en la obra se disiparía la apariencia de verdad de ser idéntica al sujeto que la forma; por otra, en el proceso inmanente de su disolución, el fragmentario arte tardío contendría de un modo negativo, una imagen de una *praxis* colectiva libre de dominio, inexistente en el mundo empírico falso. Si esa imagen no podía ser afirmada era porque, para Adorno, no habría trascendencia posible fuera de la inmanencia de lo real, de la *praxis* de los hombres y, desde los orígenes de la cultura, el derrotero de ella estuvo

marcado por el dominio violento y la represión de la naturaleza. En el estilo tardío esta relación entre trascendencia e inmanencia no necesitaba de un tercer término. Lo que interrumpía el ciclo de la mera inmanencia de la historia del sacrificio de la naturaleza por parte del espíritu atezador estaba mediatizado por la misma naturaleza al reflexionar sobre sí misma en el arte. Esto fue captado por Adorno en la esencia del Hölderlin tardío:

La pasividad metafísica como contenido de la poesía hölderliniana se alía, contra el mito, con la esperanza en una realidad en la cual la humanidad se despojaría de aquel hechizo de su propio aprisionamiento en la naturaleza, que se reflejaba en su idea del espíritu absoluto. (“Parataxis” 491)

Desde el punto de vista estrictamente estético, la alusión a la trascendencia no iba por fuera del proceso histórico real sedimentado en la producción de las obras individuales. “Los elementos de eso otro están reunidos en la realidad, sólo tendrían que aparecer, ligeramente desplazados, en una constelación nueva para encontrar su lugar correcto” (*Ästhetische Theorie* 199). La constelación de las obras tardías de Beethoven, en tanto imágenes del desmoronamiento de su anterior universo clasicista e imposibilidad de síntesis en la realidad objetiva por obra de un sujeto fundante, refería mediatamente a la trascendencia —como verdad superior—, en tanto que esta solo era susceptible de ser pensada, desde el iconoclasta materialismo adorniano, en la propia lógica de su descomposición.³

Entendido de esta manera, se daba una particular configuración a la recurrente y más general convicción adorniana de que no habría una *praxis* diferente, ni desvelamiento de una verdad superior, dentro de la

³ Este motivo ya ocupaba un lugar central en sus primeros trabajos filosóficos: “Ninguna razón legitimadora podría encontrarse a sí misma en una realidad cuyo orden y configuración derrota cualquier pretensión de la razón; a quien pretenda conocerla, sólo se le presenta como realidad total en tanto que objeto de polémica, mientras que la esperanza de que alguna vez llegue a ser una realidad correcta y justa perdura únicamente en vestigios y ruinas” (Adorno, “Die Aktualität der Philosophie” 326).

sociedad ordenada por la racionalidad de los fines, si antes el arte más elaborado de los más intransigentes no la dotaba de un auténtico e in-comunicable lenguaje negativo. Aunque este, a su vez, no contendría las fuerzas suficientes para transformar concretamente la forma racionalizada del ordenamiento burgués al que el arte se oponía. Cuando esa forma llega a totalizarse hasta abarcar las más íntimas fibras psíquicas de los hombres, fundiéndose así las fuerzas productivas con las relaciones de producción en el seno de la sociedad burguesa, las posibilidades de una *praxis* emancipadora auténtica ya no pasarían por la *praxis* de los sujetos adaptados y explotados. Esas posibilidades solo podrían ser evocadas por el gesto de un arte que, hundiéndose en la máxima negatividad, tomase distancia del ciego dominio y de las máscaras de la felicidad que ayudan a perpetuarlo.

En tal sentido, el arte radical no se regocijaba con aquella negatividad a la que se veía arrastrado, sino que, al volverse contra la apariencia, él quería quebrar, aunque sin poder evitarla, la continuidad en lo existente de la negatividad total. Para Adorno, únicamente al negarse a cumplir su *promesse du bonheur*, el arte se mantenía fiel a la felicidad: “Sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía” (*Ästhetische Theorie* 55).

Este era el modo inaudito en el que la salvación de la apariencia estética y, de manera extrema, la vindicación de las obras de aquellos artistas que elaboraban un estilo tardío, quedaba ligada a la promesa de una felicidad no aparente, de una indecible felicidad sin imágenes. En este horizonte de tenues expectativas utópicas, la felicidad que carece de la apariencia solo emergería negada en las obras radicales, mediante su tendencia a la propia desintegración de la apariencia sensible. Esta englobaría, según Adorno, también a la tendencia hacia lo abierto, hacia lo indómito; tendencia que atesora en su recorrido el recuerdo de la naturaleza oprimida y el sentido de lo no idéntico. Aquí se jugaría la dignidad del vanguardismo artístico, en especial, de las obras de Schönberg, Marcel Proust, Frank Kafka, Samuel Beckett o Paul Celan; en grado sumo, la de aquellos que alcanzaron la cima de un estilo tardío.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. "Die Aktualität der Philosophie". *Gesammelte Schriften. Vol. I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- . *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Vol. VII.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- . "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt". *Gesammelte Schriften. Vol. X.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 138-151.
- . *Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos.* Ed. Tiedemann, Rolf. Trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- . *Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften. Vol. XIV.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. 169-433.
- . "Form in der neuen Musik". *Gesammelte Schriften. Vol. XVI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 607-627.
- . "Kriterien der neuen Musik". *Gesammelte Schriften. Vol. XVI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 170-228.
- . Mahler. *Eine musikalische Physiognomik. Gesammelte Schriften. Vol. XIII.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 149-319.
- . "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlin". *Noten zur Literatur. Vol. XI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 447-494.
- . *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften. Vol. XII.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- . "Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis". *Gesammelte Schriften. Vol. XVII.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 145-161.
- . "Spätstil Beethovens". *Gesammelte Schriften. Vol. XVII.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 13-17.
- . "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie". *Gesammelte Schriften. Vol. XI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 495-514.
- Adorno, Theodor W. y Mann, Thomas. *Correspondencia 1943-1955.* Eds. Christoph Gödde y Thomas Sprecher. Trad. N. Gelormini. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Adorno, Theodor W. y Mayer, Hans. “Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch”. *Theodor W. Adorno Archiv*. Ed. Frankfurter Adorno Blätter. München: text & kritik, 2001. 135-145.
- Dahlhaus, Carl. “Zu Adornos Beethoven-Kritik”. Eds. Burkhardt Lindner y Martin W. Lüdke. *Materialen zur Ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 494-505.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- Juárez, Esteban A. “La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* XVIII (2013): 105-123.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Rath, Norbert. “Dialektik des Scheins. Materialien zum Scheinbegriff Adornos”. *Kolloquium Kunst un Philosophie. Vol. II*. Ed. W. Oelmüller. Schöningh: Paderborn, 1982. 51-61.
- Rosengard Subotnik, Rose. “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition”. *American Musicological Society* 29 2 (1976): 242-275.
- Said, Edward. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Trad. Roberto Falcó Miramontes. Barcelona: Debate, 2009.
- Spitzer, Michael. *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven’s Late Style*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Tiedemann, Rolf. “‘Mitdichtende Einfühlung’. Adornos Beiträge zum Doktor Faustus —noch einmal”. *Theodor W. Adorno Archiv. I*. Eds. Frankfurter Adorno Blätter. München: text + kritik, 1992. 9-33.
- Urbanek, Nikolaus. *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010.