



ARTÍCULOS  
DE INVESTIGACIÓN

# Espacialización revisitada: caracterización y contradicciones del tipo extensivo en Theodor W. Adorno\*

João Paulo Andrade

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, Brasil  
Email: [jpandradedias@gmail.com](mailto:jpandradedias@gmail.com)

Recibido: 15 de diciembre de 2022 | Aceptado: 1 de febrero de 2023  
<https://doi.org/10.17533/udea.ef.352183>

**Resumen:** La publicación de los escritos póstumos de Theodor W. Adorno provocó un giro notable en su filosofía de la música: al revelarse el ambicioso proyecto sobre Beethoven, surgió una teoría del tiempo musical de carácter casi axiomático, y que parece incluso orientar la reflexión adorniana en obras y textos importantes, tales como *Filosofía de la nueva música*. Esbozada en tres tipos de configuración del tiempo musical, esa teoría sorprende al tratar el denominado “tipo extensivo”. Adorno pasaría entonces a admitir modos de consistencia formal (*Stimmigkeit*) que no se restringen al llamado ideal de desarrollo (*Entwicklung*), asumiendo la posibilidad de una espacialización no regresiva que contrastaría con su propia definición ontológica del medio. El presente artículo aborda las contradicciones del tipo extensivo, ofreciendo un análisis pormenorizado del *Trio al Archiduque* op. 97 ante el conocido parentesco originario entre Beethoven y Hegel. Finalmente, el texto presenta los medios y motivos por los cuales el tipo extensivo conduciría a la última y más decisiva modalidad de configuración del tiempo musical en Adorno, el estilo tardío.

**Palabras clave:** Theodor W. Adorno, Beethoven, tiempo musical, tipo extensivo, espacialización

\* Este artículo forma parte de una investigación doctoral sobre el concepto de presentación (*Darstellung*) en la obra de Theodor W. Adorno. La investigación se lleva a cabo en la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bajo la supervisión de Jeanne Marie Gagnebin.

## Cómo citar este artículo

Andrade, J. P. (2023). Espacialización revisitada: caracterización e contradicciones del tipo extensivo en Theodor W. Adorno. *Estudios de Filosofía*, 68, 45-61. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.352183>

OPEN  ACCESS





# The Spacialization Revisited: Extensive Type's Characterization and Contradictions in Theodor W. Adorno

**Abstract:** As Adorno's posthumous writings were released, a notable turn in his philosophy of music became noteworthy: by revealing an ambitious project on Beethoven, a quasi-axiomatic theory of musical time emerged, which seems to guide Adornian thought at very significant works and texts, as *Philosophy of New Music*. Sketched in three configuration types of musical time, this theory surprises with the so-called "extensive type". Adorno would then admit kinds of formal consistency (*Stimmigkeit*) that are not restricted to the ideal of development (*Entwicklung*) and assumes the possibility of a non-regressive spatialization, which contrasts with his own ontological definition of the medium. This paper discusses the contradictions of extensive type by presenting an analysis of the Archduke Trio op. 97, in the light of the well-known originary affinity between Beethoven and Hegel. At last, the text presents by which means and for what reasons the extensive type would lead Adorno to the last and most decisive modality of musical time's configuration, the late style.

**Keywords:** Theodor W. Adorno, Beethoven, musical time, extensive type, spacialization

**João Paulo Andrade:** Doctorando en Filosofía por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Miembro del Grupo de Estudios en Estética y Filosofía del Arte (GEETA/Unicamp) y editor en *Dissonância: Revista de Teoria crítica*.

**ORCID:** 0000-0002-9773-8989



## Introducción

Desde hace por lo menos dos décadas, los estudios sobre la filosofía de la música en Theodor W. Adorno han sufrido un desplazamiento ostensivo.<sup>1</sup> Sus conceptos clave pasaron a orbitar menos la Segunda Escuela de Viena y comenzaron a aproximarse un poco más a la Primera, especialmente a Beethoven. Ese giro se refleja en la publicación de los *Escritos póstumos (Nachgelassene Schriften)*,<sup>2</sup> cuyo primer volumen constituye el conjunto de fragmentos inacabados sobre el compositor. Al revelarse el tamaño de la ambición del proyecto de Adorno con Beethoven, la importancia de *Filosofía de la nueva música* para su *corpus* no solamente puede ser ponderada, sino que, principalmente, se volvió posible encontrar una contraparte a la altura de este libro seminal.<sup>3</sup> Tal vez sea el envejecimiento de la obra, la aparición del tenor de cosa (*Sachgehalt*), del material (*Material*) en su desnudez, no tanto de Beethoven sino del texto de Adorno, el cual avanza poco a poco en su mortificación. La actual mirada en dirección a los conceptos como estilo tardío (*Spätstil*) es síntoma de ese cambio significativo (Durão, 2020, p. 53).

El cuadro general de esos nuevos estudios nos conduce a la tipología dialéctica del tiempo musical. Finalmente, se volvió posible esbozar tres modelos basilares de configuración del tiempo en Adorno: tipo intensivo, tipo extensivo y estilo tardío. En los fragmentos, el tipo intensivo reafirma la importancia de Beethoven en la formulación de un ideal de desarrollo (*Entwicklung*) en la forma; el tipo extensivo demostró que Stravinsky no fue el único en experimentar alguna catatonía (Adorno, 2004, p. 135); y el estilo tardío cada vez más parece atestiguar la afinidad sorprendente de Adorno con la imagen, la yuxtaposición, aunque siempre acompañada del elemento dinámico.

Una teoría de los *tipos* de Beethoven y de sus *caracteres* debe ser suministrada. Los tipos son independientes de los tipos formales. Existe un tipo intensivo y un tipo extensivo, en los cuales —en relación a la música con el *tiempo*— algo fundamentalmente diferente es ambicionado. El tipo intensivo se dirige a una contracción en el tiempo. Él es el propiamente sinfónico, el cual intenté definir en “Segunda música nocturna”. Es el verdadero tipo clásico. El tipo extensivo pertenece especialmente al período medio/tardío... Son representativos de este tipo el primer movimiento del *op. 59.1* (el *op. 59.2* es ejemplar del tipo intensivo,

- 1 Los estudios de Michael Spitzer (2006), Anne Boissière (2011), Nikolaus Urbaneck (2010) y Eduardo Socha (2015). Cf. en especial Spitzer (2006, p. 5). Max Paddison (1993, p. 224) menciona una serie de comentaristas alineados con la tesis de la centralidad de la Segunda Escuela de Viena, sobre todo Schoenberg. Se trata de Michel de La Fontaine, Lambert Zuidervaart y Carl Dahlhaus.
- 2 El artículo utiliza citas de obras que aún no han sido traducidas al español. Es el caso de algunos comentarios (Nikolaus Urbaneck y Richard Klein *e.g.*), y especialmente del primer volumen de la edición de *Escritos póstumos (Nachgelassene Schriften)*, publicado por Suhrkamp (Adorno, 2004). El autor de este artículo las ha traducido todas. Para que el lector pueda cotejarlas, se ha conservado el texto original en las notas a pie de página.
- 3 “Inicialmente, me gustaría, entonces, probar la tesis de que el libro Beethoven, cuyo título Adorno anunció que sería ‘Filosofía de la música’, representaría la compañera contrastante de diálogo con *Filosofía de la nueva música*” (Urbaneck, 2010, p. 13).

cercano al primer movimiento de *Appassionata*), el primer movimiento *Trio op. 97*, el primero movimiento de la *Sonata para violín op. 96*. Este tipo es muy difícil de determinar... Podríamos hablar tal vez de una relación geométrica —en lugar de dinámica— con el tiempo [...] Raramente hay alguna mediación, aspectos del estilo tardío aparecen aquí [...] El principio de organización de la forma extensiva todavía es oscuro para mí. La forma extensiva contiene cierto momento de renuncia, abandono del equilibrio de los opuestos, [...] él contribuye a la contingencia, en el sentido de que, en la constitución de la forma, al tiempo abstracto se le da un peso mayor que a la construcción del tiempo. Pero ese momento del tiempo se vuelve, como en la novela, un tema y la cosa principal [...] La abdicación ante el tiempo y la *configuración* de esa abdicación constituyen la sustancia del tipo extensivo. La predilección por *grandes* extensiones temporales (*op. 59,1* y el *Trio op. 97*) es importante aquí. La Novena (Sinfonía), en ese sentido, es la tentativa de articular los tipos intensivo y extensivo. El estilo tardío contiene ambos; ciertamente, es el resultado del proceso de desintegración representado por el tipo extensivo, pero, manteniendo el principio intensivo, reorganiza los fragmentos quebrados por él [...] La falta de suavidad es la característica del tipo extensivo<sup>4</sup> (Adorno, 2004, p. 135-137).

Esos tipos de configuración del tiempo musical se adecúan más o menos a la periodización canónica de la obra de Beethoven. Por ejemplo, Adorno es enfático al asociar el tipo intensivo con el período heroico, así como el estilo tardío con la última fase del compositor, el llamado “tercer Beethoven”. Como si ocupase un papel de transición, el tipo extensivo ciertamente es aquel que le causará más dificultad de análisis. Él no se sitúa exactamente en ninguna de las fases del compositor, pero incide en obras importantes de lo intensivo y prepara el giro de Beethoven a su estilo tardío. En el plano de la composición, lo extensivo sería responsable de configurar el nuevo tema de la *Eroica*, suspendiendo la técnica de desarrollo al introducir una segunda idea

4 “Es ist eine Theorie der Beethovenschen *Type nun* der Beethovenschen *Charaktere* zu geben. Die Typen sind weithin unabhängig von den Formtypen. Es gibt einen intensiven und einen extensiven Typ, in denen —im Verhältnis der Musik zur *Zeit*— etwas prinzipiell Verschiedenes erstrebt wird. Der intensive Typ zielt auf die Kontraktion der Zeit. Er ist der eigentlich symphonische, den ich in »II. Nachtmusik« zu bestimmen versucht habe. Es ist der eigentlich klassische Typ. Der extensive Typ gehört besonders der späteren mittleren Zeit an, aber auch schon der klassischen. Repräsentanten sind der erste Satz op. 59,1 (der von 59,2 ist ein Schulfall des intensiven, dem ersten der *Appassionata* sehr verwandt), der erste Satz des *Trios* op. 97, der der letzten *Violinsonate* [op. 96]. Er ist äußerst schwer zu bestimmen. [...] Man könnte hier vielleicht von einem geometrischen —anstatt dynamischen— Verhältnis zur *Zeit* reden. [...] Das eigentlich organisierende Prinzip der extensiven Form ist mir noch recht dunkel. Es liegt in der extensiven Form ein bestimmtes Moment von Entsagung, von Verzicht auf den paradoxen Einstand [...] dienen eher der Kontingenz in dem Sinn, daß dem Moment der abstrakten *Zeit* in der Konstitution der Form größeres Gewicht zufällt als der Konstruktion. [...] Die Abdikation vor der *Zeit* und die *Gestaltung* dieser Abdikation macht die Substanz des extensiven Typus aus. Die Bevorzugung sehr großer *Zeitflächen* (sowohl 59,1 wie 97) ist hier sehr wichtig. Die IX. ist in einem gewissen Sinn der Versuch, intensiven und extensiven Typus zu verschränken. Der Spätstil enthält beide; er ist durchaus das Ergebnis des Zerfallsprozesses, den der extensive Stil darstellt, faßt aber die Fragmente, die ihm entspringen, im Sinne des intensiven Prinzips auf. [...] Sehr bezeichnend für den extensiven Typ ist die Absenz der Glätte” (Adorno, 2004, p. 135-137).

temática. En la interpretación filosófica de la obra, ese tipo constituiría un momento de disociación en el parentesco originario (*urverwandt*)<sup>5</sup> entre Beethoven y Hegel, como si un elemento caduco se introdujera súbitamente en la emulación musical de la lógica dialéctica. En la sociología del arte, lo extensivo exhibiría las primeras señales de incomodidad del individuo burgués en el capitalismo incipiente, cierta percepción del fracaso del ideal de libertad transfigurado en nostalgia, en rememoración de un pasado perdido o, incluso, en las elucubraciones típicas de los domingos y feriados, cuando la falta de sentido del mundo burgués es recubierta por un narcisismo curiosamente inquietante. Finalmente, el elemento de crítica del tipo extensivo al intensivo dirige los problemas de la técnica moderna de composición presentados por Adorno en *Filosofía de la nueva música*, cuestiones que solo se adensaron en la producción musical de la posguerra. Aunque ideológico, parece posible admitir que lo extensivo prepara una salida para aquella bifurcación indeseada, sea cual sea, entre racionalización integral del material musical y pseudomorfosis de la música en pintura. Él anticipa la posibilidad de la admisión del azar, de la contingencia: fuga de la inmanencia dialéctica por medio de una idea auspiciosa, la espacialización no regresiva. Este artículo pretende presentar el papel del tipo extensivo en el interior de la tipología dialéctica formulada por Adorno.

## El tipo intensivo: breve reanudación

La trayectoria del tipo intensivo fue tratada por la bibliografía secundaria en algunas ocasiones. Para una breve reconstrucción de los fragmentos, se puede decir que Adorno aproxima el período heroico de Beethoven al idealismo alemán. Lo intensivo orbitaría el eje de la teoría del conocimiento debatida en el contexto de la *Aufklärung*: el giro del paradigma de la construcción de conceptos, formulado por Kant y llevado adelante por Fichte y Schelling, al paradigma de la dialéctica, de Hegel.<sup>6</sup> En líneas generales, Adorno extrae elementos de verdad y no verdad siempre que la técnica del desarrollo (*Entwicklung*) y la arquitectura de la sonata se inmiscuyen en esos paradigmas. La participación de Beethoven en el idealismo trascendental estaría justificada por el gesto de reconstrucción racional de las formas heredadas de la convención, momento en que la técnica empleada en la sección del desarrollo (*Durchführung*) impregna la forma (Cf. Adorno, 2004, p. 98-9; Adorno, 2003 [GS16], p. 260-1). Así, composiciones como

5 "Parentesco originario", "homología" o "isomorfía" son algunas de las posibles traducciones para "*urverwandt*". Aunque no sea nombrada con frecuencia, esa noción es responsable de aproximar arte, filosofía y sociedad en el pensamiento de Adorno y parece una buena guía para abordar el libro de fragmentos sobre Beethoven. El caso más consagrado (y explícito) de su recurso se encuentra en la *Dialéctica negativa*, cuando el autor aproxima forma-mercancía y principio de identidad (Cf. Adorno, 2003 [GS6], p. 149).

6 Sobre la presencia de esa temática en el Prefacio de la *Fenomenología del espíritu*, véase Lardic (1989). Para un análisis del pasaje sobre los paradigmas de construcción y dialéctica en los fragmentos sobre Beethoven, véase Andrade (2022).

la *Eroica* y la *Appassionata* realizarían algo muy similar a la revolución copernicana de Kant. Si en la filosofía habría ocurrido una interiorización de la ontología clásica con el objetivo de fundamentar la producción del conocimiento en el sujeto, la música habría dirigido una reconstrucción racional de las formas heredadas, de modo que los movimientos, las secciones y la propia armonía tonal reapareciesen como producto de la razón. Incluso así, Adorno detecta al menos un trazo ideológico en el parentesco originario entre Kant y Beethoven: “algo que en verdad ya está allá parece haber sido creado. [...] De ahí, también, lo que hay de ‘descarado’: la pretensión de libertad allá donde, en verdad, se *obedece*”<sup>7</sup> (Adorno, 2004, p. 61).

A pesar de la afinidad con Kant, la mayor figura en las relaciones de parentesco originario es, como se sabe, Hegel. Adorno concentra su argumento en el elemento dinámico, que a la vez constituye la lógica dialéctica y, según el autor, definiría la esencia de la música. Así, el célebre do sostenido en el tema que abre la *Eroica* sería un caso emblemático para esa aproximación: “él [do sostenido] es *motor*, es decir, lo que da continuidad a la segunda menor Eb-D, y que, sin embargo, obstruye, pues es un accidente, así como por medio del conflicto con la tonalidad en cuanto espíritu objetivo, a la que el elemento temático individualizado aquí se opone”<sup>8</sup> (Adorno, 2004, p. 43). En ese sentido, se puede notar cierta aproximación conceptual entre desarrollo (*Entwicklung*) y exteriorización (*Entäußerung*), economía de los motivos e inmanencia clásica, y, finalmente, entre trabajo temático y trabajo del concepto (Adorno, 2004, p. 33). Pero, de modo similar a la aproximación con Kant, poco a poco el Beethoven hegeliano se mostraría ideológico.

El detalle liberado es al mismo tiempo el abandonado, así como el individuo liberado está al mismo tiempo solo y sufre, es negativo. De eso se sigue algo sobre el doble carácter de Beethoven, que debe emerger: a saber, la totalidad tiene el carácter de *soportar* del individuo [...] y algo ideológico, transfigurante, que corresponde a la doctrina hegeliana de la positividad del todo como quintaesencia de toda negatividad individual, por lo tanto, el momento de la no verdad<sup>9</sup> (Adorno, 2004, p. 48-49).

7 “Das Moment der Unwahrheit liegt darin, daß etwas geschaffen zu werden scheint, was in Wahrheit schon da ist (das ist genau das Verhältnis von Voraussetzung und Resultat, das ich zu bezeichnen suchte). Daher auch das “Patzige”: der Anspruch der Freiheit dort wo in Wahrheit *gehört* ist” (Adorno, 2004, p. 61).

8 “Zugleich ist es *motorisch*, d.h., das Weitergehende des kleinen Sekundschrifts es-d, gehemmt aber weil es nicht leitereigen ist, also durch Konflikt mit der Tonalität als dem objektiven Geist, dem hier das individuiert Thematische sich *entgegensetzt*” (Adorno, 2004, p. 43).

9 “Das befreite Detail ist zugleich das verlassene, so wie das befreite Individuum zugleich das vereinsamte und leidende, negative ist. Daraus folgt etwas über den Doppelcharakter Beethovens, was hervortreten muß: nämlich die Totalität hat den Charakter des *Standhaltens* des Einzelnen (der bei Schubert und der gesamten Romantik, Wagner zumal, fehlt), und etwas Ideologisches, Verklärendes, das der Hegelschen Lehre von der Positivität des Ganzen als Inbegriff aller einzelnen Negativitäten entspricht, also das Moment der *Unwahrheit*” (Adorno, 2004, pp. 48-49).

La insistencia de Adorno en el doble carácter del tipo intensivo comienza entonces a volverse flagrante: “El momento *ideológico* me parece residir en lo siguiente, que la totalidad que meramente está ahí, dada de antemano, parece emerger ‘libremente’, esto es, a partir del sentido musical de la composición”<sup>10</sup> (Adorno, 2004, pp. 40-41). A esa altura, las tesis de la *Dialéctica de la Ilustración*<sup>11</sup> y de *Minima moralia*<sup>12</sup> ya pueden ser escuchadas. Despojada de su apariencia, la totalidad es descubierta como algo puesto desde el inicio y la construcción espontánea del tonalismo acaba por traer la libertad y el individuo. Algo de extorsión resurge al fin de ese carácter de proceso, incluso si se conquista cierta confrontación con el tiempo empírico y aunque se haya vuelto posible proponer el tiempo en su transcurrir como devenir musical irreversible en el curso de la pieza. El instante (*Augenblick*), tan cuidadoso y diligentemente alcanzado por el trabajo temático, puede hasta suspender el tiempo vacío por un momento. Pero esa suspensión, al menos según Adorno, se choca nuevamente con las funciones preestablecidas del esquema de la sonata. Al conservar la reexposición (*Reprise*) en la *Eroica*, reaparecería un qué ominoso, nouménico, y que permanece siempre al acecho, la burocracia estatal, el trabajo social, y el instante recae en lo que no es instante, el sinsentido.

En el transcurso musical del tipo intensivo, Adorno reconoce la aproximación entre técnica de desarrollo e inmanencia dialéctica. El desarrollo se adhiere a la figura base como punto de referencia y establece un tipo de carácter de proceso racional, pero embotada y que descalifica lo sensible. Desarrollo e inmanencia dialéctica tendrían su parte en el torbellino de la dialéctica de la ilustración y, así como la racionalización de la música en Schoenberg llevaba a la insensibilización del material musical, también Beethoven infundió el material sonoro de transfiguración. En ese sentido preciso, desarrollo e inmanencia dialéctica asumen no solamente la contradicción de la *Aufhebung*, sino su carácter opresivo y violento. El trabajo del concepto conserva lo que no se debe conservar. Lo mismo ocurre con el trabajo de los temas y de los motivos. “El producir a sí mismo de la música en Beethoven representa la totalidad del *trabajo social*”<sup>13</sup> (Adorno, 2004, p. 75). Producción en el trabajo social, reproducción de lo que ya está ahí; producción de los temas, reproducción del esquema de la forma: “la variación en desarrollo, copia del trabajo social”<sup>14</sup> (Adorno, 2004, p. 75). La historia del tema se vuelve, así, historia natural. Para Adorno, el momento más importante de lo intensivo, y particularmente de la *Eroica*, se volvería el nuevo tema, cuando Beethoven proyecta el transcurso musical hacia afuera del movimiento de la dialéctica especulativa, infundiendo el material de historia por extensión. En otras palabras: cuando la composición suspende

10 “das *ideologische* Moment scheint mir darin zu liegen, daß die bloß daseiende, vorgegebene Tonalität frei«, d.h., dem musikalischen Sinn der Komposition selber hervorzugehen scheint” (Adorno, 2004, pp. 40-41).

11 “La Ilustración es totalitaria” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 62; Adorno, 2003 [GS3], p. 22).

12 “El todo es lo no verdadero” (Adorno, 1987, p. 48; Adorno, 2003 [GS4], p. 55).

13 “Das Sichproduzieren der Musik bei Beethoven stellt die Tonalität der gesellschaftlichen *Arbeit* vor” (Adorno, 2004, p. 75).

14 “Die entwickelnde Variation, Nachbild gesellschaftlicher Arbeit” (Adorno, 2004, p. 75).

provisionalmente la inmanencia del ideal del desarrollo, realizando, así, un verdadero salto de transcendencia hacia fuera de la dialéctica.

## Tipo extensivo

El ejercicio de transcendencia al interior del discurso musical, esta inflexión incisiva pero imprevista hacia la contingencia y el azar, pasa, entonces, necesariamente a adoptar modalidades de configuración del tiempo que escapan al tipo intensivo. Es sabido que, desde su juventud hasta mediados de 1950, Adorno sustentó una posición que, por decir lo mínimo, privilegiaba el curso racional del material musical basándose en una metafísica de las alturas. Esa posición aseguraba tanto la técnica de variación en desarrollo como el ideal del desarrollo (*entwickelnde Variation y Entwicklung*), conceptos indispensables para la consistencia (*Stimmigkeit*) de la obra. En ese sentido, *Filosofía de la nueva música* surge como un marco decisivo. Pues, si por un lado el texto resumía la reflexiones del joven Adorno como crítico musical y hacía un elogio explícito del atonalismo libre, por el otro, por primera vez las críticas del autor al dodecafonismo y a la racionalización integral del material se hacen públicas, lo que tenía efectos retroactivos sobre la técnica de la Escuela de Viena, ya sea la primera o la segunda, y le garantiza al libro el estatuto radical de excurso en relación con la *Dialéctica de la Ilustración*. Ese gesto contradictorio nos envía nuevamente a los fragmentos sobre Beethoven. Pues, allí Adorno ya había reflexionado sobre el tipo extensivo y el estilo tardío, alertando de manera anticipada sobre los riesgos de una totalidad simbólica proyectada como unidad de la obra musical, sea ella tonal o dodecafónica. En vista de ese impasse, Richard Klein (2011) escribe al respecto del libro inacabado sobre Beethoven: los fragmentos “muestran, más que cualquier otro texto de Adorno, como la insistencia en la idea de desarrollo lo forzó a buscar modelos temporales complementarios” (p. 67).<sup>15</sup> Así, la utopía de la reconciliación feliz entre lo universal y lo particular tuvo, al menos en el sentido hegeliano, que decaer. La inmanencia dialéctica *in musicis* pasó de apariencia a engaño, aunque permaneciera casi como idea reguladora en Adorno, la pre-apariencia (*Vor-Schein*) que aguarda otro sentido para lo universal (cf. Dahlhaus, 1980).

La escasez teórica sobre el tipo extensivo en el libro de fragmentos obligó al editor Rolf Tiedemann a distribuir dichos pasajes casi que aleatoriamente.<sup>16</sup> En eso también se exhibe la ex-territorialidad (*Exterritorialität*) en la que se encuentra el tema. Pero

15 “Aber andererseits führen die Beethoven-Fragmente klarer als jede andere musikalische Schrift von Adorno vor, wie das Insistieren auf Entwicklung ihn dazu genötigt hat, nach alternativen und komplementären Modellen Ausschau zu halten” (Klein, 2011, p. 67).

16 Tiedemann introdujo el análisis del *Trio al Archiduque* en la sección “Fase joven y ‘clásica” y los comentarios sobre la Pastoral en “Para un análisis de las sinfonías”. Los dos pasajes son lo más extenso que hay sobre el tipo extensivo. El resto, fragmentos cortos y dispersos, aparece ocasionalmente en las otras secciones del libro inacabado.



el carácter de necesidad de las formas extensivas de Beethoven atravesaría la propia historia de la música. Schubert ya habría demostrado eso con la idea de cansancio por componer una música apoyada sobre lo privado. La misma persistencia de la necesidad histórica del material aparece nuevamente en Mahler, esta vez con una reanudación crítica de la forma sinfónica.

Si el sinfonismo tradicional preguntaba como la prediseñada arquitectura sonatística y aquella esencia integral de la música a la que se suele llamar sinfónica se llenaban de vida, se concretaban, obtenían su contenido substancial, Mahler pregunta, a la inversa, si de la plétora de detalles no reglamentados y su movimiento inmanente puede en general resultar un todo. Antaño la esencia de la sinfonía era integral. Para Mahler la integración se convierte en algo sólo por lograr. [...] su música antes se despliega en el tiempo extensivo, antes yuxtapone grandes estratos temporales o los apila uno encima de otro, que aspira al puro instante sinfónico (Adorno, 2011, p. 679; Adorno, 2003 [GS 18], p. 604).

Para Mahler, cuya música tenía delante de sí las contradicciones del capitalismo expresadas de modo mucho más evidente que para la Primera Escuela de Viena, la propia sinfonía ya se presentaba como un discurso musical gastado, la construcción integral aparece como polémica desde el principio. Beethoven, a su vez, habría manifestado lo mismo en forma de augurio con el nuevo tema de la *Eroica*. Al colocar esos ejemplos, Adorno comienza entonces a darse cuenta de que el tenor de verdad de la obra puede adoptar un posicionamiento que se opone a su propio medio: admitir que el tiempo puede no pasar, es decir, que el transcurso histórico del material puede exigir de la música precisamente aquello que dejaría de caracterizarla como tal.<sup>17</sup>

La primera contradicción del tipo extensivo reside en la renuncia al paso del tiempo, cierto estado de calma que prevalece en el curso musical, sobre todo en el *Trío al Archiduque op. 97* y en la *Pastoral*. Al abandonar el ideal del desarrollo, surge una categoría, en la que Stravinsky también incurre: la repetición (*Wiederholung*). La dominación del tiempo, característica inaugural de la música en el período burgués y del tipo intensivo, es entonces abandonada (Adorno, 2011, pp. 57-60; Adorno, 2003 [GS 18], pp. 51-53). Consigo ella se lleva la contracción, tan apreciada en el instante cargado de sentido. Así, el tiempo es des-dinamizado (*Ent-Dynamisierung*). La forma musical del *Trío* se aproxima a lo recitativo, en que las unidades temáticas procuran

17 Es curioso que Adorno haya mantenido una definición casi ontológica del medio, ya que su filosofía de la música se desarrolla supuestamente en el plano histórico. Incluso un ensayo tardío, como su segundo texto sobre Stravinsky, volvería a insistir en la definición de "música como arte del tiempo" (*Zeitkunst*), o incluso en su "esencia dialéctica" (*dialektisches Wesen*) —algo muy próximo, por ejemplo, de un Lessing. A este respecto, la investigación con material póstumo revela sus ventajas: el libro inacabado sobre Beethoven demuestra que Adorno cuestionaba constantemente su propia posición pública. Puede que todo se reduzca a las disputas de Darmstadt, pero el propio material musical persistió en configuraciones estáticas a lo largo del siglo XX. En este sentido, fue también él quien obligó a Adorno a doblegarse, la propia determinación histórica que se le reveló: también en la música, "il y a quelque chose qui ne va pas" (Adorno, 2006, pp. 621-622; Adorno, 2003 [GS 16], pp. 386-387).

mantenerse firmes en ellas mismas. El transcurso musical surge como si hubiese tiempo (*Zeit-Habens*), como si simplemente estuviera permitido que el tiempo pasara (*Sich-Zeit-lassen*). Sin pensar en el trabajo, el transeúnte de una capital europea pasea. Él dejó el reloj y el paraguas en la casa. La calmada cualidad recitativa inscribe en la obra cierta inmediatez de los temas por el gesto del recuerdo (*Eingedenken*), una postura retrospectiva de vuelta al pasado, un permanecer firme en la rememoración (*Erinnerung*). De vacaciones en alguna playa mediterránea, la consciencia de la *Fenomenología* continúa formulando sus figuras (Adorno, 2004, p. 164), pero ella carece de objetos. Parodiando la jerga del joven Hegel, solamente hay una identidad de la identidad con la identidad. La técnica da testimonio del arcaísmo del sujeto de la composición, pero él consigue ser suave en lo escarpado de la forma, en su falta de trabajo temático, falta de mediaciones y modulaciones protocolares. Ajeno a la actividad burguesa (*Geschäftigkeit*), el sujeto toma aire, “la forma respira” (Adorno, 2004, p. 139). El tiempo no subyuga más al sujeto: él no tiene qué hacer, no se ocupa con nada y, por eso, se abandona a la contingencia. “En la forma extensiva reside un momento definido de la abdicación, del adiós al comienzo paradójico, las rupturas ya emergen, pero todavía no se han vuelto cifras, como en el estilo tardío, sino que antes sirven a la contingencia de sentido”<sup>18</sup> (Adorno, 2004, p. 136).

En el tipo extensivo, la música de Beethoven llega a algo de auto-reflexión. Ella trasciende su estar-consigo-misma sin aire: la ingenuidad, que ciertamente está en la obra maestra redonda, cerrada, que ocurre como si se creara a sí misma y no fuera “hecha”. La perfección en la obra de arte es un elemento de apariencia, y se opone a esta auto-reflexión del tipo extensivo. “En verdad, no soy totalidad en absoluto”. Pero esa mirada alrededor de sí mismo se logra precisamente con los medios de la totalidad: la música trasciende a sí misma<sup>19</sup> (Adorno, 2004, p. 139).

La totalidad es conquistada en el tipo extensivo, pero se disfraza con su opuesto. Las rupturas se evidencian en la falta de un carácter de mediación, en la ausencia de un conflicto explicitado en términos de la sintaxis tonal, lo que en el intensivo ya se enunciaba rápidamente en la configuración temática. Falta a la forma extensiva aquella violencia que integra y ordena el particular en el proceso de la pieza. El discurso musical del tipo extensivo se desarrolla como si trabajara en contra de la totalidad.

18 “Es liegt in der extensiven Form ein bestimmtes Moment von Entsagung, von Verzicht auf den paradoxen Einstand, es treten die Brüche schon hervor, aber sie werden noch nicht, wie im Spätstil, zu Chiffren, sondern dienen eher der Kontingenz dem Sinn” (Adorno, 2004, p. 136).

19 “Im extensiven Typ kommt Beethovens Musik zu etwas wie Selbstbesinnung. Sie transzendiert ihr atemloses Bei-sich-selber-Sein: die *Naivetät*, die gerade in dem runden, geschlossenen Meisterwerk steckt, das sich gibt als schaffe es sich selber und sei nicht “gemacht”. Die Vollkommenheit am Kunstwerk ist ein Element von Schein und diesem opponiert die Selbstbesinnung des extensiven Typus. »Eigentlich bin ich ja gar keine Totalität«. Dies Um-sich-Blicken aber wird erzielt gerade mit den *Mitteln* der Totalität: die Musik transzendiert sich selber” (Adorno, 2004, p. 139).

El inicio del *Trío al Archiduque* ejemplifica bien las consideraciones de Adorno sobre lo rememorativo (cf. Urbanek, 2010, pp. 192-204). Como él mismo alude, la pieza se inicia con una contradicción dialéctica muy diferente a la configuración temática de la *Eroica*. El primer tema parece áspero, como si tuviera espesura épica, afirmativa; pero suena en *piano dolce*, formulando así un contraste entre el carácter y la presentación que resulta en la “contingencia de su aparecimiento”. Al aparecer libremente en su calidad de mediada, la contradicción dialéctica surge como si fuese el propio inmediato, o incluso, como escribe Adorno en una anotación marginal, “el tema está mediado en sí; de ahí viene la contingencia de su aparecimiento”<sup>20</sup> (Adorno, 2004, p. 138). La contradicción se manifiesta en el tema principal: al mismo tiempo en que surge una estructura clara, la configuración armónica trabaja en la región subcutánea contra la propia estructura sintáctica, de modo que el antecedente no alcance al dominante, más bien que se torne evasivo, retroceda al subdominante, hasta que el quinto grado, entonces esperado, aparezca apenas en el medio del consecuente. La dominante pierde así su relevancia en la función sintáctica, y ni siquiera posee función armónica estructural: ella es llamada de manera tardía.

Esos conflictos continúan hasta alcanzar las regiones rítmica, métrica y sintáctica, así como en la estructura de la articulación dinámica. Si hubiese coherencia entre el antecedente y la construcción rítmica, métrica y sintáctica, ocurriría una contradicción múltiple de categorías a partir del compás 5 contra el carácter de proceso. Pero esto es evitado por el *piano* sin mediaciones, en el compás 6. Hay un aplazamiento de la configuración métrica y rítmica en el compás 5, que de cierto modo se equipara a la inserción de un tiempo de 2/4. Esto es realizado por la reinterpretación de la figura que abre la pieza: el motivo original comprende todavía el gesto de una figura anacrúsica, que parece indicar el acorde de mi bemol mayor en el compás 5. Pero el carácter anacrúsico se da por causa de la identidad del acorde de mi bemol mayor del compás 5 con el del compás 4. La reinterpretación de esa figura posibilita lo retrospectivo y genera lo que Adorno llama “pasaje de alargamiento” (*Dehnungsabschnitt*), cuando el *sforzati* regresa a casa y se resuelve (Adorno, 2004, p. 138).

De ahí viene la afirmación de que habría un “momento de demorarse” (*Moment de Verweilens*). La música desea “quedarse aquí” (cf. Adorno, 2004, p. 139). Las tensiones de apertura están diluidas, fueron distribuidas en grupos largos, y pierden propiamente su carácter de conflicto cuando, por la persistencia en la unidad temática, se transforman en valor de expresión (*Ausdruckvaleurs*). He ahí lo que provoca la rememoración, sentida como inmediata.

20 “Das Thema *in sich* vermittelt; daher Kontingenz seiner Erscheinung” (Adorno, 2004, p. 138).

The image displays a musical score for three instruments: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is in G major and 3/4 time. The piano part (Klavier) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The violin and cello parts have melodic lines with various dynamics and articulations. The score is divided into three systems, with measures 1-8, 9-18, and 19-28. The first system includes dynamics like *p dolce* and *mfz*. The second system includes *cresc.*, *cantabile*, and *tr*. The third system includes *dolce*, *sf/p*, and *f*.

### Imagen 1

*Trío al Archiduque op. 97, compasses 1-18.*

*Beethoven, L. von (1986, p. 18)*

La des-dinaminización de la forma ocurre de una transformación significativa de la sección de desarrollo, cierta “omisión de lo principal” (*Aussparen der Hauptsache*). El desarrollo (*Durchführung*) en el *Trío* simplemente no desarrolla, él no ejerce el gesto que caracteriza la sección, antes se asimila a la exposición o incluso a una nueva transición sobredimensionada. “La fuerza del desarrollo sería propiamente producida solamente de manera retroactiva por la larga re-transición”<sup>21</sup> (Adorno, 2004, p. 142). Ocurre un acortamiento extremo de la sección de desarrollo, que asume una ejecución protocolar. En fin, es casi posible afirmar que no hay desarrollo propiamente dicho en el *Trío*. “El tipo extensivo no conoce propiamente ningún

21 “Die Durchführungskraft wird eigentlich erst *rückwirkend* durch die lange Rückleitung hergestellt” (Adorno, 2004, p. 142).

desarrollo, pues se sitúa fuera del territorio de la idea del desarrollo en Beethoven —la contracción del tiempo—<sup>22</sup> (Adorno, 2004, p. 142). La orientación general del transcurso de la pieza, en palabras de Adorno, la “dirección de la mirada del tipo extensivo de Beethoven”, se da en una oposición precisa al tipo intensivo: ella no se vuelve al futuro, que en la falta del ahora, del instante, confía en su resolución por la profundización del trabajo de los temas hasta la suspensión del tiempo vacío en el instante. De manera contraria a las colisiones tectónicas de la *Tercera* y de la *Quinta*, el tipo extensivo ya está en el ahora: el ahora de la rememoración. La entrada *de la reprise* solo confirma esa tendencia: ella “no puede ser el punto alto ni el mero equilibrio” (Adorno, 2004, p. 143),<sup>23</sup> y por eso reproduce el movimiento de “regresar al antes” (*Darauf-Zurückkommen*) (Adorno, 2004, p. 143). Esto la vuelve impasible de apariencia (*unscheinbar*) y le hace perder su calidad violenta. Los trinos que surgen del compás 181 no confieren una dinámica entre tónica y dominante, sino apenas una cierta oscilación entre los dos polos. El cambio de la dominante al centro tonal también ocurre demasiado temprano, dos compases antes de la entrada *del reprise* (Adorno, 2004, p. 143). La entrada en piano del tema principal también es decisiva y refuerza el sentido de la contingencia en la obra.

La inmediatez de los temas, conflicto diluido que se evade o posterga la dominante, recupera la teoría del desarrollo (*Theorie der Durchführung*), presentada por Adorno en algunos de los fragmentos.<sup>24</sup> Allí se delinean dos modalidades dialécticas del actuar compositivo, el modo teórico y el modo práctico, asociados, pues, a una ética de la composición musical que puede tanto degradar en violencia cuanto dar cuerpo a la libertad. Mientras en el modo teórico prevalece la conducción de las voces a través de la variación en desarrollo, en lo práctico, objetivo, se encuentra una cualidad decisiva del tipo extensivo: la sustitución de las modulaciones convencionales (*das richtige Modulieren*), especialmente para el quinto grado o relativo, por una modulación abrupta, sin mediaciones, la denominada *Rückung*. “Los grandes compositores, en general, modularon poco, solamente [lo hicieron] los profesores de armonía y los

22 “Der extensive Typus kennt eigentlich keine Durchführung weil er zu Idee der Beethovenschen Durchführung – der Kontraktion der Zeit – exterritorial steht” (Adorno, 2004, p. 142).

23 “Sie kann nicht der Höhepunkt sein und nicht die bloße Balance” (Adorno, 2004, p. 143).

24 Cito el fragmento más detallado sobre el asunto: “Sobre la doble partición de las grandes *Durchführungen*, por ejemplo, *Appassionata*, *Waldstein*, *Eroica*, op. 59 movimiento 1, *Novena sinfonía*: la primera parte más errante, fantasiosa, la segunda firme, construida sobre un modelo, objetivada, pero con el modelo de la *decisión de la voluntad*, del giro: ahora *debe* ser así. Esto se aproxima extraordinariamente al momento subjetivo hegeliano de la verdad en tanto que condición de su objetividad. Aquí igualmente se presenta en Beethoven la dialéctica de teoría y praxis —la segunda *Durchführung* es “práctica” pues, al mismo tiempo, es rescate de la teoría y condición lógica. El todo, el ser, solo puede ser como acto del sujeto, es decir, como libertad. Este principio es elevado a autoconsciencia en el nuevo tema de la *Eroica*, que llena la forma al romperla (en eso se encuentra al mismo tiempo la realización y la crítica de la totalidad burguesa). Lo que obligó a Beethoven a introducir un nuevo tema fue el secreto de la descomposición del estilo tardío. A saber, el acto exigido de inmanencia de la totalidad no es más inmanente a la totalidad. Esto es ciertamente la teoría del nuevo tema” (Adorno, 2004, pp. 104-105).

regerianos” (Adorno, 2004, p. 141). La modulación convencional, su preparación procedimental por la conducción lenta de las voces, hasta que lo distante ya empiece a insinuarse como próximo, comienza a sonar escolar (*etwas Akademisches*), un “encubrimiento y decae de manera tendencial en la crítica del viejo Beethoven” (Adorno, 2004, p. 141). Hay un verdadero cambio en el plano armónico en el tipo extensivo, y la forma, en oposición a las transiciones del tipo intensivo, pasa a estar permeada por “giros repentinos” (*die plötzliche Umschlagen*) (Adorno, 2004, p. 141).<sup>25</sup> Así, el tipo extensivo se despoja de la ritualidad, de la retórica y de la actividad burguesas (*Geschäftigkeit*). En la medida en que la forma abandona el carácter de proceso de la técnica de desarrollo de los temas, ella al mismo tiempo cuestiona y realiza una autorreflexión de la accesibilidad del sentido, de lo universal y del espíritu hegelianos, forma de exteriorización que, siguiendo el ejemplo de Marx, Adorno juzga como limitada frente a las contradicciones de la sociedad capitalista.

Al evitar la configuración del conflicto en sentido dramático, surge cierta aproximación entre Beethoven y Stravinsky. El relajamiento de la forma señalado en el tipo extensivo permite a Adorno reunirlos en una misma categoría, la regresión de la subjetividad musical. “El movimiento lento de la *Pastoral*: regresión feliz. En lo amorfo, sin el mal del impulso de destrucción. ¿Cómo es esto posible?”<sup>26</sup> (Adorno, 2004, p. 164). Sin motorismo compulsivo y el choque, la regresión de Beethoven se aproxima a una metafísica de la pura presencia.

Tal vez, derivar el tipo “épico” de Beethoven de la *Pastoral*, en la que, en lugar de una contracción sinfónica, ocurre un modo muy peculiar de repetición, pero que de un modo en que el dejarse-ir distensionado en el repetir, el expirar, carga la expresión de la felicidad (¿Como en ciertos estados catatónicos?). Aquí reside un motivo de ciertos desarrollos modernos, Stravinsky. Este elemento es abandonado en el último Beethoven, igualmente suelto de la prisión de la forma, y exhibe sus trazos míticos<sup>27</sup> (Adorno, 2004, p. 135).

25 “Das Modulieren erscheint als Umstände machen (NB eigentlich haben die großen Komponisten wenig moduliert, nur die Harmonielehrer und die Regers. Die große modulatorische Sparsamkeit Wagners, der »Einbau« fremder Tonarten bei Schönberg. Das richtige Modulieren hat allemal etwas Akademisches, z. B. im Schluß des 1. Satzes der IV. Symphonie von Brahms) vor allem als *Verhüllen* und verfällt tendenziell der Kritik des älteren Beethoven. Der Wechsel der harmonischen Perspektive, das plötzliche Umschlagen weist unmittelbar auf Schubert” (Adorno, 2004, pp. 104-105).

26 “Der langsame Satz der Pastorale: glückliche Regression. Ins Amorphe, also ohne das Böse des Destruktionstriebes. Wieso ist das möglich?” (Adorno, 2004, p. 164).

27 “Der “epische” Typ Beethovens vielleicht aus der Pastorale abzuleiten, wo anstelle der symphonischen Kontraktion eine sehr merkwürdige Art der Wiederholung tritt, aber derart, daß das entspannte Sichgehenlassen im Wiederholen, das Ausatmen, den Ausdruck des *Glücks* trägt (wie in gewissen katatonischen Zuständen?). Hier liegt ein Motiv gewisser moderner Entwicklungen, Strawinskjis. Dies Element ist beim letzten Beethoven losgelassen, gleichsam aus der Haft der Form entlassen, und zeigt seine mythischen Züge” (Adorno, 2004, p. 135).

Pero así como le sucede a Stravinsky y al Beethoven de la *Eroica*, a la *Pastoral* le falta consistencia y tenor de verdad, ausencia proyectada en el cuadro de la Fenomenología como una rememoración sin exteriorizaciones. Su sujeto permanece en la pura inmediatez de la percepción, o llega de pronto al saber absoluto —da igual—. Sin determinación, tal vez mismo sin objeto, ocurre entonces una falsa soberanía del sujeto sobre la negación y la contradicción (cf. Socha, 2015, p. 86). Pero la felicidad de la *Pastoral* sería todavía incompatible con la compulsión en Stravinsky, ya que el sujeto no aparece ceñido a la forma estética. Ciertamente solipsista, pero pleno al encubrir la forma-valor: en su paseo dominical, él decide rememorar el olvido o olvidar en la rememoración. Pero la mediación de la sociedad y el espíritu es irrevocable, y el camino de la “pura presencia” degenera en ideología. Al menos se puede notar el momento no-ideológico de lo extensivo: él reside en la soberanía de un sujeto que, si bien ideológica, puede al mismo tiempo renunciar al trabajo y explicitar su renuncia: en la forma musical, configura su propia abdicación al conflicto dialéctico. Cito una vez más: “la abdicación frente al tiempo y la configuración de esta abdicación constituye la sustancia del tipo extensivo” (Adorno, 2004, p. 136).

Como respuesta necesaria a la subjetividad dominical, Adorno formulará el estilo tardío, verdadera negación dialéctica de los tipos intensivo y extensivo. “El estilo tardío comprende ambos; él es ciertamente el resultado del proceso de desintegración representado por el estilo extensivo, pero toma los fragmentos que de él se originan en términos del principio intensivo”<sup>28</sup> (Adorno, 2004, p. 136). Los caracteres determinantes para comprender la fricción dialéctica entre el estilo tardío y los dos tipos anteriores fueran ya presentados: tenemos el nuevo tema de la *Eroica* como punto de partida, la nueva formulación de la *Durchführung* práctica en el tipo intensivo, la aparición imposible de reconducción en el plano de las alturas y la falta de mediación de las figuras temáticas y en el plano de la armonía. En esta última torsión dialéctica, el estilo tardío configurará el tiempo musical como proceso sin *Entwicklung*. Su costo es el retorno a las convenciones hasta que las figuras gastadas le aparezcan como cifras de un mundo perdido.

## Agradecimientos

Agradezco a todos los colegas que leyeron o contribuyeron de algún modo a la investigación. Un agradecimiento especial a mi amigo Marvin Estrada, que tradujo el texto al español.

28 “Der Spätstil enthält beide; er ist durchaus das Ergebnis des Zerfallsprozesses, den der extensive Stil darstellt, faßt aber die Fragmente, die ihm entspringen, im Sinne des intensiven Prinzips auf” (Adorno, 2004, p. 136).

## Referencias

- Adorno, Theodor W. (1984). *Dialéctica negativa* (J. M. Ripalda, trad.). Taurus.
- Adorno, T. W. (1987). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida danada*. (J. Chamorro Mielke, trad.). Taurus.
- Adorno, T. W. (2003). *Gesammelte Schriften. 20 Bände* (R. Tiedemann, Ed.). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2003). *Obra completa 12. Filosofía de la nueva música*. (A. Brotons Muñoz, trad.). Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Band 1. Beethoven. Philosophie der Musik*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2006). *Obra completa 16. Escritos musicales I-III*. (A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, trad.). Akal.
- Adorno, T. W. (2011). *Obra completa 18. Escritos musicales V*. (A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, trad.). Akal.
- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. (J. J. Sánchez, trad.). Trotta.
- Andrade, J. P. (2022). Adorno, Beethoven: o tipo intensivo como imagem dialética do idealismo alemão. *Artefilosofia*, 17(32), 98-122.
- Beethoven, L. von (1986). *Trío in B flat, Op. 97*. Schirmer Library of Classics
- Boissière, A. (2011). *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: l'épique e le temps*. Beauschesne.
- Dahlhaus, C. (1980). Zu Adornos Beethoven-Kritik. In Lindner, Burkhardt; Lüdke, Martin W. *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos, Konstruktion der Moderne* (pp. 494-505). Suhrkamp.
- Durão, F. A (2020). Sobre la dificultad de leer la teoría estética hoy: razones y consecuencias. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 11 (11-12), 43-56. <https://doi.org/10.25025/perifrasis202011.21.01>
- Hegel, G. W. F. (1986). *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*. Suhrkamp.
- Klein, Richard. (2011). Die Frage nach der Musikalischen Zeit. En R. Klein; J. Kreuzer; S. Müller-Doohm(Orgs.), *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 59-74). Springer.
- Metzler.Lardic, J.-M. (1989). La contingence chez Hegel. En Hegel, G. W. F. *Comment le sens commun comprend la philosophie* (pp. 63-107). Actes Sud.
- Paddison, M. (1993). *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549441>
- Socha, E. (2015). *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.



- Spitzer, M. (2006). *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*. Indiana University Press.
- Stanley, G. (Ed.). (2000). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521580748>
- Urbanek, N. (2010). *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos Philosophie "der Musik" und die Beethoven-Fragmente*. Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839413203>