

TAN SOLO UN INVITADO AL COLOQUIO. ADORNO EN KRANICHSTEIN Y DARMSTADT 1950-1966

*Just One Guest at the Round Table.
Adorno in Kranichstein and Darmstadt 1950-1966*

ROLF TIEDEMANN*

Los primeros “Cursos de Verano Internacionales sobre la Nueva Música” en los que participó Adorno fueron los quintos, en 1950, cuando pudo escucharse por primera vez en Alemania el Opus 46 de Schönberg, *A survivor from Warsaw*, y en los que colaboraron tanto Edgard Varèse como Ernst Krenek. También Adorno impartió cinco seminarios con el título de *Criterios de la Nueva Música*. Ya antes, a finales de enero de 1950, había inaugurado con una conferencia introductoria a un concierto del Cuarteto de Cuerdas de Ámsterdam la *Sociedad musical de Kranichstein*, que, al igual que los Cursos de Verano, estaba dirigida por Wolfgang Steinecke, a quien al parecer René Leibowitz le había recomendado a Adorno (Knapp, 1996: 85, n. 8). De las cartas se colige que Adorno había barajado la posibilidad de ensayar “algunas obras” en los Seminarios sobre los *Criterios de la Nueva Música* y al mismo tiempo analizarlas; “para ello habría que contar también con algunas piezas modernas de mala calidad como contra-ejemplos”; pensaba en las piezas atonales para piano de Paul von Klenau y Egon Wellesz, la Sonata para piano de Werner Egk o la Fantasía apocalíptica de Hermann Reutter. “En cuanto a los ejemplos positivos”, Adorno nombraba las composiciones de Schönberg, Berg y Webern, de Bartók y Stravinsky. “Creo que el curso solo cumple su propósito si se muestra que, incluso en relación con la nueva música, es posible distinguir de manera realmente rigurosa lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto”¹. Dado que no se hicieron grabaciones de sonido en esta etapa temprana y que en el legado de Adorno no hay apuntes de los seminarios sobre los *Criterios de la Nueva Música*, tan solo los parti-

* Rolf Tiedemann, editor de las obras de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, falleció el 29 de julio de 2018. El original, “Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1950-1966”, se editó en *Frankfurter Adorno Blätter VI*, ed. p. R. Tiedemann, Munich: text+kritik, 1992, 177-186.

¹ Cit. de las cartas a Dr. Ilgner y Wolfgang Steinecke del 18 y del 28 de Julio de 1950.

cipantes podrían informar en detalle de las primeras actividades de Adorno en Darmstadt.

Lo mismo ocurre con el “Grupo de trabajo para la composición libre”, que Adorno dirigió al año siguiente en Kranichstein. Las fuentes conservadas no proporcionan ninguna información sobre las obras discutidas, con una excepción no insignificante: cuando Adorno discutió su crítica de la escuela serial con Heinz-Klaus Metzger en 1957, dijo: “Puedo recordar muy claramente que cuando, en el curso de composición de Kranichstein, analicé en detalle una gran obra para piano de Goeyvaerts, que considero un puro galimatías, entre el público se encontraban algunos de los más importantes exponentes contemporáneos de la música serial, que en ese momento tomaron una postura muy enérgica a favor de esa obra” (cit. de Metzger, 1980: 96). Fue la Sonata para dos pianos, op. I, de Karel Goeyvaerts.² De dos de las conferencias de Adorno sin soporte textual durante los Cursos de Verano de 1951 –sobre Webern y sobre Música, tecnología y sociedad– se han conservado las palabras clave que sirvieron de guion a Adorno. Sólo años más tarde convirtió ambas conferencias en ensayos que luego incluyó en su libro *Figuras sonoras* (1959: 110ss. [113ss.] y 229ss. [233ss.]). Por último, el 4 de julio de 1951 tuvo lugar el estreno mundial de las *Cuatro canciones basadas en poemas de Stefan George para voz y piano*, op. 7, de Adorno; la soprano Ilona Steingruber cantó, la parte de piano fue interpretada por el propio Adorno.

En 1952 y 1953 Adorno permaneció en los Estados Unidos, pero en 1954 volvió a los cursos de verano y, junto con sus amigos Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch –cuya invitación había solicitado a Steinecke en 1950–, dirigió seis semina-

² Todavía en 1964, Adorno recordaba el incidente: “La cosificación ya observable en la técnica dodecafónica y la privación de poder de la ejecución viva y auditiva como lo verdaderamente constitutivo de la música aumentan hasta el punto de amenazar con destruir cualquier universo de sentido. Recuerdo a un joven compositor que en Darmstadt, hace unos catorce años, me trajo una composición que me pareció el más grande de los galimatías. No se podía distinguir en ella entre arriba y abajo, delante y detrás, conclusión y postulado –ninguna articulación comprensible del fenómeno. Cuando le pregunté cómo estaba todo relacionado, cuál era el significado musical de una frase, dónde terminaba y comenzaba, y qué otros momentos estructurales elementales eran, el joven me demostró que bastantes páginas después había una pausa, que se correspondía con una sola nota ubicada aquí, y no sé qué cosas más del mismo tenor. Realmente había reducido el conjunto, tal como lo imaginan los enemigos burgueses, a un ejemplo de aritmética, que quizás cuadrara –me resultaba demasiado aburrido volver a calcularlo– pero que, sin embargo, ya no se dejaba traducir en ninguna estructura musical reconocible y convincente.” (Adorno, 1964: 269 [289]) También en 1969 volvió a su experiencia con Goeyvaerts, cf. Adorno 1969: 83s. [Nota del trad.: las citas provenientes de las obras completas de Adorno se citan de la edición original alemana y entre corchetes [] la paginación de la edición española de la *Obra completa* (Akal), tal como se indica en la bibliografía. La traducción puede variar respecto a la de dicha edición].

rios sobre el tema de *La nueva música y la interpretación*. Junto al Grupo de Trabajo de Jóvenes Compositores, dirigido por Boulez, Klebe y Maderna, los seminarios de Adorno, Kolisch y Steuermann fueron el centro de los Cursos de Verano de 1954; significaron algo así como el regreso definitivo de la Segunda Escuela Vienesa del exilio³. Parece que las actividades comenzaron con una conferencia introductoria de Adorno, que no fue grabada, pero de la cual se han conservado las palabras clave escritas a mano:

Kranichstein 1954

Conferencia introductoria.

Contra el aislamiento hermético de la nueva música, no una secta especializada.

Así que museístico antiguo

Intento de desbaratar esto, actualizar lo antiguo.

No retocarlos de forma modernista, sino más bien preguntar: ¿qué podemos aprender de la música tradicional a través de la nueva? Este es el tema del curso.

¿No es eso “arbitrariedad”, “forzar la interpretación”?

Crítica de la inmutabilidad

Voluntad de autor desconocida.

La tradición como chapuza (desde el punto de vista sociológico: industria cultural).

El intérprete antes problemas, siempre.

Pero: certeza de lo “correcto”, posibilidad de la decisión concreta.

Idea del sentido musical. Hacer música sin sentido. Calidad de su completa realización.

“Fotografía de rayos X”.

Protesta contra ello.

Respuesta: Historia de la música: doble estructura, la aparición de lo subcutáneo. Esta tendencia debe ser tomada en cuenta.

Reflexión sobre la escritura musical.

El texto contiene 3 elementos

1) lo mensurable (significante, la suma de todo lo que claramente se da a través de signos).

2) lo idiomático (“lingüístico-musical”, que incluyen lo que se deriva de la [música] existente y la obra; “tempo giusto”, “vienés”, etc.

³ Sin embargo, la importancia para Darmstadt fue muy diferente, como ha señalado con razón Reinhard Kapp: “El año 1954 trajo [...] la última aparición unida de la facción ‘vienes’”, cuyos esfuerzos “por hacer valer la tradición auténtica de la Escuela Vienesa contra un Webern girado hacia lo serial” (Kapp 1996: 79) quedaron clausurados con el seminario de interpretación de Adorno, Kolisch y Steuermann.

3) *Lo neómico (= mímico-gestual), la vieja inmediatez de la interpretación. El problema de la inter[pretación] está esbozado en la relación de estos elementos. [. .]*

Es importante realizar no sólo lo subcutáneo sino del proceso entre éste y la superficie. Interpretar significa: destapar la música como un campo de fuerzas.

Para terminar: "Evidencia". Pero se mostrará in concreto lo que no es nada evidente.⁴

Una de las razones por las que el comienzo de las anotaciones de Adorno para su conferencia puede citarse tan extensamente es que la conferencia presentada en Darmstadt quizá representa una de las pocas comunicaciones públicas procedentes de su teoría de la reproducción musical: una obra largo tiempo planificada –originalmente como un trabajo conjunto con Kolisch–, pero que quedó en un fragmento. Entre los estrenos absolutos de los Cursos de Verano de 1954 se encontraba el Trio con piano del compositor Steuermann, que tuvo lugar en el marco de un concierto que le estaba dedicado y que había sido impulsado por Adorno, para el que se leyó un texto introductorio de este (Adorno, 1954: 680s. [711s.]).

Durante los tres años siguientes, de 1955 a 1957, Adorno siguió participando en los cursos de verano, en cada ocasión con grandes ciclos de conferencias, cuya literalidad se ha conservado íntegramente a través de grabaciones sonoras⁵. Mientras que en 1952 había defendido públicamente *La idea de Kranichstein* y la había vindicado enfáticamente contra las reservas críticas de Erich Doflein (Adorno, 1952), en abril de 1954 dio una conferencia en Stuttgart titulada *El envejecimiento de la nueva música* (Adorno, 1955: 143ss.), que causó un gran escándalo en los círculos de la música entonces más joven y en algunos aspectos hizo época; en ella se mencionaban las observaciones que Adorno había hecho sobre las composiciones de la escuela serial, que había llegado a conocer no sólo en Darmstadt; están referidas a Berio y al primer Stockhausen, sobre todo a Karel Goeyvaerts y también a Gottfried Michael Koenig; sin embargo, el destinatario real era probablemente Boulez. En 1955 Adorno dio tres conferencias en Darmstadt bajo el título *El joven Schönberg*, que, en muchos momentos, aunque de forma implícita, continuaban la crítica que había articulado en la conferencia de Stuttgart. Las experiencias básicas que habían determinado la nueva música en su fase heroica ya habían sido hechas por el joven y todavía tonal Schönberg; fueron precisamente estas experiencias básicas, como el fenómeno primordial de la angustia en *Expectativa* o en *Wozzeck*, las que le

⁴ Según el manuscrito del Archivo de Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M.

⁵ Según el plan de edición de los "Escritos póstumos", estas conferencias serán publicadas por el Archivo de Theodor W. Adorno [N. del Trad.: han sido publicadas en Adorno 2016].

parecía a Adorno que habían sido olvidadas por la nueva música en su fase actual, que operaba en particular con la técnica dodecafónica como con si fuera una técnica hecha. En una carta a Kolisch, referida a la preparación de su curso conjunto el año anterior, también se decía en este sentido: “Notarás que la oposición en Kranichstein proviene menos de los reaccionarios que de los agitadores de la música dodecafónica al estilo de Boulez, que ahora quieren realmente abolir la música en favor de la racionalización más obstinada”⁶. Dado que el intento de Adorno de que su conferencia de Stuttgart se discutiera en Darmstadt había fracasado por falta de tiempo, no obstante, utilizó sus conferencias sobre el joven Schönberg para iniciar esta discusión.

Al año siguiente, 1956, Adorno dio una conferencia en cuatro partes sobre el *Contrapunto de Schönberg*. “Lo que pretendo es en realidad nada menos que una especie de curso de contrapunto, basado en el método real del procedimiento de Schönberg; con el propósito principal de aclarar la *función* del contrapunto en la composición, en lugar de detenerse simplemente en la idea de combinar voces más o menos independientes, como sucede en la estúpida enseñanza oficial.”⁷ Una vez más, Adorno se preocupaba por los problemas de la composición contemporánea; constataba “que hoy en día existe una tendencia a tratar las cuestiones técnicas en la música de tal manera que están sujetas a una especie de fetichización, que se convierten en un fin en sí mismas y que lo importante, a saber, entender la técnica en función de la idea artística, da un paso atrás. Utilizando el contrapunto de Schönberg como ejemplo, Adorno intenta mostrar “cómo la tensión interior artística, cómo las cuestiones de la unidad espiritual de la música se traducen en cuestiones técnicas”.⁸ Adorno encontró su antítesis de nuevo en ese “bricolaje extraño a la composición” contra el que ya se había dirigido la conferencia sobre el “envejecimiento”. - También en 1956, el 12 de julio, fueron estrenadas por Ilona Steingruber y Aloys Kontarsky durante los cursos de verano las *Seis Bagatelas para Voz y Piano* op. 6 de Adorno y el 20 de julio Adorno tuvo una alocución con motivo del 60 cumpleaños de su amigo Kolisch.

Cuando, nuevamente, Adorno desarrolló los *Criterios de la Nueva Música* en cuatro conferencias en 1957, ya estaba familiarizado con la polémica –publicada primeramente en 1958 en el cuarto número de *Serie*, el órgano casi oficial de la es-

⁶ Carta a Rudolf Kolisch del 4 de junio de 1954.

⁷ Carta a Wolfgang Steinecke del 21 de abril de 1956.

⁸ Cita según de la grabación de sonido.

cuela serial- que Heinz-Klaus Metzger escribió con el título *El envejecimiento de la filosofía de la nueva música* y en la que se defendía aquella música en la que Adorno había diagnosticado síntomas de envejecimiento (Metzger, 1980: 61ss.). En un principio, Adorno siguió el plan de “discutir el trabajo [de Metzger] en detalle, y a ser posible con análisis, con ocasión de mi conferencia sobre los *Criterios de la nueva música* en Darmstadt”⁹. Aunque no fue esto lo que sucedió –entre otras razones porque las composiciones en las que Metzger se apoyaba eran difícilmente accesibles y en parte sólo disponibles de forma fragmentaria-, sin embargo, las conferencias de Adorno de este año representaron de nuevo un examen no explícito de los momentos esenciales de la música serial:

*Creo que no hay música moderna que no contenga algo del impulso de que la música se sustrae al sentido en cuanto un proceso comprensible. Y creo que uno percibiría sólo los aspectos más externos de Schönberg, uno vería a Schönberg, por así decirlo, desde el punto de vista de las pautas musicales, si no sintiera que ya con aquellas fusas en la primera de las piezas para piano de la op. II, que de manera tan catastrófica continúan la melodía de negras – si no se sintiera que la tapa se cierra de golpe; que aquí se dice: se acabó con toda esa conformidad entre el oyente y lo escuchado, entre el evento musical y la comprensión. Este momento pertenece por así decirlo de manera constitutiva a una música que contiene de veras el elemento crítico que considero el elemento vital de la nueva música en general. Y diría que el fenómeno que he llamado la pérdida de tensión dentro de la nueva música [...] está muy relacionado con el hecho de que esta tendencia al shock ha desaparecido. Y yo diría que la música de hoy que no tiene este momento de shock es falsa. Sólo la música que es capaz de esto podría romper la apariencia de sanación, de conformidad, de integridad, y en su lugar contribuir a hacer justicia a la dimensión de lo catastrófico, a enfrentar la catástrofe y de esta manera a mantenerse firme frente ella, [diría] que la música que no es capaz de esto, en vista de lo que es el mundo en el que vivimos, no tiene el más mínimo derecho a existir en absoluto*¹⁰.

Adorno y Metzger dirimieron su controversia en lo esencial fuera de Darmstadt, en un debate en la radio y en otros ensayos de Metzger, quien finalmente tuvo que admitir que los compositores que había defendido inicialmente se habían apresurado a “suministrar las partituras en las que la crítica [de Adorno] ha demostrado ser acertada” (Metzger, 1980: 113, n. 3). No carece de cierta ironía que, por el contrario, Adorno, en su conferencia de Darmstadt de 1957, se aprestase a mitigar su

⁹ Carta a Heinz-Klaus Metzger del 26 de abril de 1957.

¹⁰ Cita según la grabación.

acusación de envejecimiento, al menos para ciertas creaciones más nuevas, incluso a retirarla:

Por más problemático que sea separar el llamado contenido intelectual de la música del fenómeno, también es problemático si se cree que la música puede reducirse por completo a la dimensión de lo que está directamente involucrado en el desempeño del oficio. [...] Esto me lleva una vez más al ensayo sobre El envejecimiento de la Nueva Música, que algunos de ustedes han atacado. Porque lo que quería expresar en este ensayo es el sentimiento de que, a través del progreso en el dominio de los materiales, uno finalmente hace que toda la música sea tan igual en sí misma, que lo inconmensurable es amputado –por citar a Kierkegaard– como en cierto modo ha hecho el positivismo lógico [...] respecto de la filosofía. { . . } La atención consciente y todo el interés de los jóvenes compositores tendría que dirigirse a este peligro; es decir, tendrían que buscar con toda su conciencia y todo su control nuevos caracteres que se encuentran en peligro en la unidimensionalidad de lo que se desarrolla a través de la formación de la mera consistencia lógica. Parece como si todo desapareciera en la identidad, como si todo desapareciera en un cierto tipo de mismidad; como si todo fuera igual con todo. [...] Tengo la sensación de que en este punto la música está a punto de entrar en un desarrollo general que refuerza este peligro. Si no me equivoco mucho, el enorme talento de Pierre Boulez reside precisamente en el hecho de que se esfuerza con una extraordinaria meticulosidad –pienso sobre todo en una obra como Le Marteau sans Maître– en hacer surgir nuevos caracteres frente a esa tendencia y en sustraerse a esa mezcla de perfección en la configuración de una totalidad coherente y de puerilidad en la renuncia a la oposición a esta totalidad.¹¹

En el mismo contexto, Adorno menciona el *Canto de los adolescentes* de Stockhausen, una composición electrónica de 1955/56; más tarde en el ciclo de conferencias, y fuera de él, las *Medidas de tiempo* de Stockhausen y la *Sonatina para flauta y piano* de Boulez de 1946. No sin cierta coquetería, juega con la posibilidad de que su enfática crítica a las tendencias de envejecimiento haya contribuido a los recientes esfuerzos, corroborados por él, de crear nuevos caracteres y perfiladas figuras individuales¹².

¹¹ Cita según la grabación.

¹² En un sentido similar, Adorno escribió a Steuermann en 1962: “Lo que quiero decir es más bien que depende decisivamente de la configuración de *cada una de las figuras* temáticas; que no deben, por así decirlo, perderse en el continuo del conjunto, como me parece que le ocurre en muchos casos a los jóvenes, por ejemplo, en una pieza orquestal de gran talento de Calonne [...]” (Tiedemann, 1984: 70s.)

Después de las conferencias de 1957 sobre los *Criterios de la Nueva Música*, Adorno creía que su posición en los Cursos de Verano estaba finalmente consolidada. Su decepción fue aún mayor cuando no fue invitado en absoluto en los años siguientes. Adorno recibió una carta explicando las razones de renunciar a su participación en los cursos de 1958, para los que ya había hecho sugerencias a Steinecke, que le pudieron parecer medio plausibles; en los dos años siguientes, sin embargo, fue excluido sin ninguna explicación. Sin embargo, para muchos de los jóvenes compositores, Adorno seguía siendo el interlocutor más importante que buscaban en la cercana Frankfurt; Stockhausen y Boulez parecen haberse esforzado por acercarse de nuevo a Adorno y Steinecke. Pero en 1960, cuando Steinecke le pidió que participara en un concierto fuera de los cursos de verano, Adorno se negó: “Más allá de la ocasión, sin embargo, me gustaría decir algo de principio. Después de lo que ha sucedido en los últimos años o, si se quiere, no ha sucedido, no me parece del todo posible reanudar *en passant* una colaboración que en su día tuvo un carácter mucho más comprometido y abrumador y de cuya interrupción no soy en absoluto culpable. Si su largo silencio se explica por un sentimiento de delicadeza que le impide tener conversaciones embarazosas, esta delicadeza debe llegar hasta el punto de imaginar el efecto de este silencio en aquellos que se sienten ofendidos por él. Si toma en serio mi persona y nuestra colaboración, tendrá que encontrar una manera de hacer las cosas bien entre nosotros.”¹³ Ya sea que Steinecke buscara esa manera en una conversación o, lo que es más probable, simplemente la adoptara con la renovada invitación a los cursos de verano de 1961: Adorno participó de nuevo en estos cursos con dos conferencias programáticas *Vers une musique informelle*.

Así como incorporó las conferencias sobre *Criterios de la Nueva Música*, reelaboradas radicalmente, en una posición central en las *Figuras sonoras*, el primer volumen de sus escritos musicales recopilados, publicado en 1959, así también incorporó las conferencias de 1961 en su segundo volumen, que publicó en 1963 bajo el título *Quasi una fantasia*. Con la idea de la música informal, Adorno buscó una vez más conectar con el período de atonalidad libre, que Schönberg inauguró poco antes de la Primera Guerra Mundial y al que Adorno siempre se ha mantenido fiel, no sólo teóricamente sino también como compositor. *Musique informelle*, con este término el filósofo se refería a la música verdaderamente nueva que sería en todas

¹³ Carta a Wolfgang Steinecke de 4 de enero de 1960.

las dimensiones “una imagen de libertad”: “Lo que los músicos anhelan, porque es el asunto de la música en sí, aún no se ha podido cumplir. En la medida en que no es posible descifrar lo que la música es en realidad, en esa misma medida no existe una música que sea tal completamente.” (Adorno 1961: 540 [549]). Para algo así, sobre todo en los años sesenta, era difícil conseguir prosélitos tanto entre los compositores de la escuela serial como en la de los aleatorios, ya que todos ellos estaban comprometidos con la liquidación de la parte del sujeto en las composiciones, y con ello tendencialmente del componer mismo. Si Adorno se mantuvo más tiempo que por ejemplo el ‘viejo compañero’ Krenek, que ya había dejado Darmstadt en 1961, en el intento de discutir con los representantes de la más nueva música de la época, no fue ciertamente para “apoyar” su difícilmente negable “endurecimiento ideológico” (cf. Zenck, 1996: 160), sino más bien con la ilusoria esperanza habitual de poder intervenir prescriptivamente.

Con la prematura muerte de Steinecke en diciembre de 1961 –Adorno escribió con su obituario uno de sus textos más comprometidos y humanos (Adorno, 1961: 346ss. [303ss.])– terminó en sentido estricto la colaboración de Adorno con los Cursos de Verano de Darmstadt. En 1965 y 1966, por invitación del sucesor de Steinecke, Ernst Thomas, también dio conferencias en el contexto de los cursos, pero difícilmente podían compararse con la actividad de Adorno en Darmstadt de 1950 a 1961; en Darmstadt, eran más bien un evento periférico, y por muy importantes que fueran para la obra de Adorno estas conferencias sobre la *Forma en la Nueva Música* (Adorno, 1966) y la *Función del color en la música* (Adorno, 1999), bien podría haberlas dado en cualquier otro lugar. Ernst Krenek le había escrito a Adorno en 1963, en su contribución a la publicación homenaje por su 60 cumpleaños, probablemente no sin un toque de envidia: “Su abstinencia compositiva [ha] proporcionado a sus declaraciones teóricas la autoridad necesaria para asegurarle un asiento permanente en el coloquio de Kranichstein” (Krenek, 1963: 362). Pero eso es algo que verdaderamente no se puede afirmar: Adorno, como el propio Krenek, no dejó de ser un invitado al coloquio, visto a veces sin desagrado.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* -GS- 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [*Obra completa* -OC-, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1952): “Für die Kranichsteiner Idee”, GS, vol. 19, 630-632 [OC, vol. 19, trad. J. Chamorro, 600-601].
- (1954): “Zur Uraufführung des Klaviertrios von Eduard Steuermann”, GS, vol 18, 680-681 [OC, vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 711-712].
- (1955): “Das Altern der Neuen Musik”, GS, vol. 14, 143-167 [OC, vol. 14, trad. de G. Menéndez, 143-166].
- (1959): *Klangfiguren*, GS, vol 16, 7-248 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 7-252].
- (1961): “Vers une musique informelle”, GS, vol. 16, 493-540 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 503-549].
- (1962): “Nachruf auf einen Organisator”, GS, vol. 10/1, 346-352 [OC, vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 303-308].
- (1964): “Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren”, GS, vol. 17, 253-273 [OC, vol. 17, trad. de A. Gómez y A. Brotons, 273-293].
- (1966): “Form in der neuen Musik”, GS, vol. 16, 607-627 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 617-636].
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Zum Problem der musikalischen Analyse”, *Frankfurter Adorno Blätter* VII, ed. p. R. Tiedemann por encargo del Archivo Theodor W. Adorno. München: Text+Kritik, 73-89.
- ADORNO, Theodor W. (1999): “Funktion der Farbe in der Musik”, en *Musik-Konzepte, Sonderband, Darmstadt-Dokumente I*, München: Text+Kritik, 263ss.
- ADORNO, Theodor W. (2016): *Kranichsteiner Vorlesungen*, Nachgelassene Schriften/4, vol. 17, ed. p. K. Reichert und M. Schwarz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- KAPP, Reinhard (1996): “Rene Leibowitz in Darmstadt”, en R. Stephan et al. (eds.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco, 77-85.
- KRENEK, Ernst (1963): “Brief an Theodor W. Adorno”, en *Zeugnisse. Theodor W Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, por encargo del Instituts für Sozialforschung, ed p. M. Horkheimer, Frankfurt a. M.: Europäische Verl.-Anst, 361-364.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980): *Musik wozu. Literatur zu Noten*, ed. por R. Riehn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- TIEDEMANN, Rolf (ed.) (1984): “Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel”, en *Adorno-Noten*, ed. p. R. Tiedemann, Berlin: Galerie Wewerka-Edition, 40ss.
- ZENCK, Claudia Maurer (1996): “Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige (und verschmähte) Vaterfigur”, en R. Stephan et al. (eds.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco, 157-165.