

Theodor W. ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, ed. por K. Reichert y M. Schwarz, con DVD, *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*. Berlín: Suhrkamp 2014, 600 págs.

Los Cursos de Verano de Darmstadt o Cursos Internacionales de Verano para la nueva música (*Ferienkurse für Internationale neue Musik*) comenzaron en el primer año de posguerra mundial. Su primera edición tuvo lugar entre el 25 de agosto y el 29 de septiembre de 1946 bajo la dirección de Wolfgang Steinecke, que permaneció en el puesto hasta 1961, cuando tuvo un desgraciado accidente de coche. La constitución y mantenimiento de estos cursos en sus inicios ha sido tema para una polémica que aún sigue abierta. Sus detractores denuncian su financiación por parte de la CIA, canalizada a través del compositor Everett Helm, jefe de música en la Sección de Teatro y Música del Gobierno Militar estadounidense. Eran dos las motivaciones de la CIA para financiar este tipo de eventos: por un lado, posicionarse como mecenas de la modernidad y, por otro, abanderar la recuperación de las corrientes vanguardistas cuyo desarrollo quedó, por así decir, congelado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. A nivel discursivo, tal y como señala Amy C Beal (2000), el interés estadounidense consistía en reapropiarse del mito del renacimiento de la cultura alemana desde las cenizas, como un ave fénix.

De este modo, los Cursos de Verano de Darmstadt no estaban solo destinados a la composición, sino a la construcción de la idea de “nueva” música –e, incluso, también la de música propiamente–. La programación e invitación de ciertos compositores y teóricos marcaba, de alguna forma, ese objetivo. En este caso, se estableció a partir de la recuperación para el mundo alemana de la Segunda Escuela de Viena, especialmente dañada por el infortunio de la muerte de Anton Webern, asesinado por un soldado estadounidense, Raymond Norwood Bell. El primer año que se programó música de Schönberg fue en 1947, aunque no tuvo un peso protagonista hasta que, en 1948, se incorporó como profesor de composición uno de los especialistas más importantes en la Segunda Escuela de Viena, René Leibowitz, que acababa de publicar su libro *Schönberg et son école*. Es justamente Leibowitz el que avisa a Steinecke, en 1949, de que Adorno está de vuelta en Europa, incitándole a que le invite a Darmstadt. Adorno se encontraba entre dos mundos. En 1949, con 46 años, volvía al país que había dejado en 1938 y publicaba *Filosofía de la nueva música*, un texto que fue central para las nuevas generaciones y para potenciar esa revalorización de Schönberg –en este caso, frente a Stravinsky, algo que Adorno, unos años más tarde, reconsiderará profundamente–.

Su primera participación en los cursos fue en 1950, aunque no se conserva la grabación ni transcripción de sus clases, englobadas bajo la noción de “crítica musical” [*Musikkritik*]. En la edición de 1951, que tuvo lugar entre el 22 de junio y el 10 de julio, Adorno tomó el relevo de un curso que tendría que haber dado Schönberg –que canceló apenas unas semanas antes de morir, el 13 de julio de 1951–. Adoptó la forma de seminario con el título “Grupo de trabajo para la composición libre” [*Arbeitsgemeinschaft für freie Komposition*]. Algunos de los temas que trabajó en él los retomó en 1954 para su conferencia, posteriormente publicada, “El envejecimiento de la nueva música”. Volveré más adelante sobre este texto.

La Segunda Escuela de Viena era el punto de partida que parecía acorde con el empeño reconstructivo inicial, pero, poco a poco, fue estableciéndose una distancia mayor entre el legado de Schönberg y sus seguidores y las nuevas generaciones de compositores. La muerte de Schönberg, en 1951, tuvo por respuesta una carta de Boulez, que apenas tenía 26 años, en la que clamaba “¡Schönberg está muerto!” como una liberación, más que como el homenaje esperado. El texto comienza diciendo “¿Tomar posición respecto a Schönberg? Indudablemente, es una de las necesidades más urgentes; es, sin embargo, un problema falso” (Boulez 1992: 255). La falsedad del problema se debe, y a eso se dedica en todo el texto, a que Schönberg, para Boulez, no es “una especie de Moisés que muere frente a la Tierra prometida después de haber aportado las Tablas de la Ley de un Sinaí que algunos quisieran, obstinadamente, confundir con el *Wahlhala*” (Ibidem, 261). Es decir: no le deben nada a Schönberg fuera del dodecafonismo y cierta forma de comprender el serialismo que deriva de él, a saber, un serialismo que no termina de romper con ciertas estructuras formales que quedan supeditadas a la construcción del entramado armónico. La arbitrariedad de la primacía de lo melódico y armónico frente a otros parámetros musicales, como la dinámica, es algo que ya puso Olivier Messiaen en cuestión con su *Mode de valeurs et d'intensités*, dando así el pistoletazo de salida al serialismo integral. Boulez reclama una genealogía para las nuevas generaciones a partir de Webern, del que reconoce que “apenas se ha escuchado hablar” ya que “son tan espesas las capas de mediocridad” (ibidem: 260). Adorno tenía ciertas dudas, que por ejemplo expresó a Leibowitz en una carta del 15 de febrero de 1953, de que se desarrollara un fetichismo de la serie.

En 1954, los Cursos tuvieron lugar entre el 12 y el 27 de agosto. Adorno, junto a Rudolf Kolisch y Eduard Steuermann, llevaron a cabo un seminario sobre interpretación, donde Adorno llevó presumiblemente a la práctica algunas de las ideas

en las que había trabajado durante décadas (en concreto, desde 1927 hasta 1959) y que hoy se recogen en *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2005). Este texto nos ayuda a descifrar lo que pudo haber sido ese curso, cuyo registro también se ha perdido. En pocas palabras, en este texto Adorno se encarga de recoger los problemas de la notación musical, que distingue entre “signo” e “imagen”, así como trazar la idea de la interpretación como “re-producción”, por tanto, un volver a producir.

El primer texto que recoge *Kranichsteiner Vorlesungen* (2014) es la primera conferencia de la que se tiene un registro suficiente, “El joven Schönberg” [*Der junge Schönberg*] (Adorno 2014: 9-122). Podemos trazar una estela temática que comienza con esta conferencia, sigue con su texto de 1959 sobre Anton Webern (Adorno 2003a), que revisita algunas intuiciones en su texto sobre el compositor de 1932 (Adorno 2003b) llega hasta *Vers une musique informelle* (2003a), pues en todos ellos revisa las implicaciones de la atonalidad y su capacidad de expresión de “los extremos, la irrupción indómita y lo apenas ligeramente perceptible”, así como “a un enigmático estrato de la sumersión abismal que cuestionaba la música en la que se asentó la de Webern” (2003a: 112/2006: 115). Su tesis principal en estas lecciones es que todo el proyecto de Schönberg ya estaba condensado en sus primeras composiciones. Establece tres periodos para diferenciar cada una de las aportaciones. En el primero, incluye los tres cuadernos de canciones que componen *Zwei Gesänge* Op. 1, *Vier Lieder* Op. 2 y el *Sechs Lieder*, Op. 3 así como *Verklärte Nacht*. El segundo periodo engloba, como obras principales, los *Gurrelieder* y *Pelléas et Mélisande*. Y, por último, el tercer periodo abarca desde su *Cuarteto de cuerda n. 1* y sus *Acht Lieder* Op. 6. Estos primeros años condensan una de las contradicciones que definen la relación del arte con la modernidad: el deseo de romper con las formas convencionalmente burguesas pero, al mismo tiempo, tener que mantenerlas para poder seguir operando dentro de las divisiones establecidas por ellas (Adorno 2014: 25). Para él, ambos elementos se condensan en la idea de variación, pues une la noción de lo nuevo, “no se repetirá nunca lo irrepitible” (Ibidem: 31), y la modificación de lo idéntico; sin que formalmente caiga en el marco del tema con variaciones. Por otra parte, retoma los elementos compositivos que Schönberg extrae de compositores anteriores. De Wagner, por ejemplo, propone rescatar –como más adelante, con detenimiento, hará en *Teoría estética*– la noción de obra de arte como campo de fuerzas (Ibidem: 30) o de Strauss – que se dedicó con más atención de la que parece, dado el carácter fragmentario de sus escritos al respecto–, del que

considera que no tomó la tonalidad “como algo dado en el que uno se explaya, sino [...] desde el principio es algo, en realidad, ya problemático” (Ibidem: 39). En este sentido, Adorno destaca que, en Schönberg, la relación con la tradición se da con una consideración de que “todo lo que sucede a la vez en el tiempo deja su huella”. Es, así, “una música en la que no se olvida nada” (Ibidem: 101). Este “no olvidarse nada” rompe, así, con la idea de Schönberg “el progresista”, como quizá de manera un tanto banal se le retrató en *Filosofía de la nueva música*, pues no habría progreso o avance, sino una revisión inmanente de los materiales históricos de la tradición musical. En Schönberg a su juicio, por tanto, el principio de construcción no está prefigurado, sino que se establece en relación a lo construido. El ideal de claridad, normalmente definitivo para la definición de construcción, se confrontaba también con “lo caótico”, “lo in-formado” [*Ungeformten*], “lo que queda detrás” (Ibidem: 116).

Al año siguiente, en 1956, centró sus lecciones al “Contrapunto de Schönberg”, lo que coincide cronológicamente con su texto “La función del contrapunto en la nueva música” (2003a). Le interesa, específicamente, repensar la idea de “integral” a la que se dirigía el serialismo, es decir, si hay, por mor de esa “integridad” un desdibujamiento de los parámetros musicales. Por un lado, Adorno destaca cómo, “la articulación de lo simultáneo” implica una revisión del espacio sonoro. Normalmente, la música se había entendido desde dos coordenadas: lo vertical (armonía) y lo horizontal (melodía). Por otro, le interesa reflexionar sobre un tema que está presente, implícita o explícitamente, en gran parte de su trabajo –no solo musical–: el tiempo. Para él, la “integración” del tiempo solo “sólo se lleva a cabo cuando se tiene presente, en cada momento, la conciencia del todo” (Ibidem: 221). El contrapunto no es “*punctum contra punctum*”, sino “*lucus a nun lucendo*”, es decir, que la construcción de las voces no se trabaja desde su coincidencia, sino desde la divergencia.

La autoconciencia de “escuela” en el entorno de Darmstadt fue expuesta explícitamente por Luigi Nono el 23 de julio de 1957, con motivo de su conferencia “El desarrollo de la técnica serial”. Stockhausen, Boulez, Maderna y él mismo formaban el núcleo duro de la recién bautizada Escuela de Darmstadt (Nono 1958: 34). En gran medida, su determinación venía por considerarse “post-seriales” o, con menos optimismo, “serialismo tardío”. No obstante, pese a la preponderancia de estos compositores, lo que movilizó Darmstadt no se agotaba en ellos y sus seguidores, ni siquiera en su espacio geográfico. Dos elementos, al menos, ampliaron lo

que –pese a las resistencias de Boulez– había abierto, contra la tradición, la Segunda Escuela de Viena entre otras. Se trata de la electrónica y las líneas de oposición al serialismo integral, especialmente las abanderadas por artistas como John Cage o György Ligeti.

Trazar un mapa que no traicione la complejidad de estas dos corrientes paralelas al serialismo es, en este contexto, imposible. Sin embargo, sí que es importante remarcar aquellos aspectos que influyeron en el pensamiento de Adorno. Se cifra como uno de los inicios de la electrónica en 1948, cuando se pueden rastrear los primeros ejemplos de la música concreta defendida por Pierre Schaeffer, que trabajaba como ingeniero de sonido en Radiodiffusion Française, como *Études aux chemins de fer* o, dos años más tarde, *Symphonie pour un homme seul*, cuya autoría comparte con su alumno Pierre Henry. A partir de estos primeros ejemplos, se formó un laboratorio, en el seno de la radio parisina, que acogió a compositores como Luc Ferrari, Edgar Varèse, Iannis Xenakis. La “música concreta” pretendía alejarse de la notación “sin modelo exterior”, basada en “valores’ musicales abstractos” a favor del uso de “objetos sonoros’ extraídos directamente del ‘mundo exterior” (Schaeffer 2003:23). La exigencia de concreción, por tanto, exigía la grabación de campo, el trabajo desde el material obtenido de la “realidad”. El proceso de manipulación sonora se hacía directamente sobre la cinta magnetofónica y aprovechando las limitaciones –tomadas, aquí, como virtudes– de los aparatos de reproducción, como la desincronización. A diferencia de en París, el Estudio de la Radio de Colonia, que comenzó sus andanzas a partir de 1953, centró sus esfuerzos en sonidos estrictamente generados de manera electrónica, en este caso, ondas senoidales, aunque recurrían a técnicas similares de manipulación y modificación de la cinta magnetofónica. Stockhausen considera que la atención a la onda senoidal, que obligaba a claudicar ante los numerosos intentos infructuosos de notación de la música electrónica dada la dificultad de registrar los diferentes parámetros musicales a los que atendían, lleva a una redefinición de la música. Tradicionalmente, la música se había entendido como “un cierto orden de sonidos, cuyo único significado consiste en que tal orden sea percibido con interés” (Stockhausen 1963: 45). Por contra, plantea pensar la composición desde “las relaciones entre la composición ‘puntual’ y ‘grupala’ (Ibidem: 59)”, es decir, desde el timbre en un sentido micro y macroscópico. Otros centros de creación surgieron en los siguientes años, como el Studio di Fonologia Musicale de la Radio Milán, con Bruno Maderna y Luciano Berio entre sus compositores más relevantes, y distintas institu-

ciones abrieron espacios de creación, como la BBC y su BBC Radiophonic Workshop, en el que destaca el trabajo de Daphne Oram y su *Still Point* (1949), donde combina, de manera pionera, música acústica orquestal y manipulación electrónica en vivo. La electrónica, en definitiva, lo que planteaba era el agotamiento de la noción de instrumento tal y como había sido entendido por la tradición musical hasta el momento.

Las otras líneas que surgieron en Darmstadt, que trataré de resumir muy brevemente, tienen que ver con la estela de John Cage, que asiste por primera vez a los cursos en 1958. Ya desde un año antes, al menos, había comenzado a trabajarse en los cursos el problema de la fecundidad de la aleatoriedad. La conferencia *Alea*, de Boulez –que tuvo que leer Heinz-Klaus Metzger en su lugar– de 1957 mostraba algunas dudas, como la “debilidad básica en la técnica compositiva” (Boulez 1964: 42) o entendía la adopción de ciertos modelos de la filosofía oriental, como el I Ching, como una “protección contra la asfixia de la invención” (Ibidem). Algunos de estos aspectos los retomará Adorno en su texto “Dificultades” (Adorno 2003b) y en “*Vers une musique informelle*” (2003a) centrándose, en concreto, el problema de la libertad en la composición. Por un lado, plantea hasta qué punto, desde la crítica a la tonalidad, todas las alternativas no han sido una forma de “exoneración” con respecto a la posibilidad de la libertad creativa absoluta, que desmantelaría, a su vez, la relación entre forma y contenido.

En una carta del 23 de junio de 1955 dirigida a Frederick Goldberg (T. W. Adorno Archiv, Sig Br 483/21), Adorno reconocía el impacto que habían tenido sobre él las obras de Boulez y de Stockhausen. Entre 1955 y 1956 se presentaron, justamente, tres de las obras clave del cambio con respecto a sus predecesores, *Le Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez y *Gesang der Jünglinge* (1955/56) y *Zeitmaße* (1955/56) de Karlheinz Stockhausen. La siguiente lección, “Criterios de la nueva música” [*Kriterien der neuen Musik*] (2014: 233-380), se publicó en una versión revisada posteriormente (2003a). Con estos “criterios”, Adorno trataba de responder a las duras críticas de Heinz-Klaus Metzger en su artículo “Das Altern der Philosophie der Neuen Musik” (Metzger 1980), que ponía en duda –ya desde su título– tanto el texto “El envejecimiento de la nueva música”, como la *Filosofía de la nueva música*. En pocas palabras, Metzger acusaba a Adorno de seguir anquilosado en formas compositivas del pasado, condenando en especial su atención por Schönberg. Las críticas de Metzger, así como su intercambio epistolar (aún sin publicar), dejaron una profunda huella en Adorno. De ahí que, en la siguiente

conferencia de Darmstadt, impartida en 1961, “Vers une musique informelle” (2014: 281-446), al igual que en su versión impresa (2003a), Adorno reconozca que se encontraba en una encrucijada: o negar el presente, negando así su propia máxima de pensar desde las cosas o bien revisar, profundamente, sus posicionamientos anteriores. Tomó la segunda opción, apenas una década antes de fallecer repentinamente. No hay que perder de vista la importancia de la cuestión de la libertad que se abre en “Vers une musique informelle” en una curiosa relación con la noción de paz perpetua kantiana.

Las últimas lecciones impartidas en 1966 son a mi juicio las más importante de todas las que reúne este volumen. En ellas, se encarga de la “Función del color en la música” (2014: 447-540). Al menos en tres ocasiones analizó el uso y la función del color en la música. El primero es “Construcción y color” [“Konstruktion und Farbe”] dos conferencias que dictó en enero de 1959 para la NDR. Permanece inédita y se encuentra en el Adorno-Archiv de Berlín bajo la firma VT 140 y VT 141. Otro inédito son dos conferencias que dio en el Conservatorio de Frankfurt (Frakfurter Musikhochschule) en 1961. Se llama “Función del sonido en la nueva música” [“Funktion des Klanges in der neuen Musik”] y también se encuentra en el Adorno-Archiv bajo la firma VT 168 y VT 169. Su importancia radica en que Adornose adscribe a una corriente que había comenzado a tomar fuerza a final de la década de 1950: una reivindicación de la *Klangfarbenmelodie*, un concepto schönbergiano, desde la reivindicación de Debussy a partir de un influyente análisis de Herbert Eimert de *Jeux* en 1959 para *Die Reihe*, que derivó en otros análisis de esta pieza, incluyendo la del propio Adorno (2014: 497). Otro ejemplo de ello es “De Webern a Debussy (Observaciones sobre la música estática)” [“Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statische Musik)”], de Stockhausen (1963: 75-85). En 1964, Adorno ya dio una conferencia sobre Debussy (Vt 206) donde expresaba, explícitamente, que había dejar de mirar a Alemania y fijarse en Francia. En estas sesiones, hace un recorrido *sui generis* sobre la evolución de la importancia del timbre para la composición. Berlioz tiene un papel clave pues, en él, “el color accidental se convierte en sustancial” (2014: 482). Complejiza, a partir del timbre, la idea de “espacio sonoro” abierta a colación del contrapunto hacia la idea de la “movilidad del color” como elemento constructivo, no solo cosmético. Adorno da un paso hacia delante con respecto a sus opiniones elaboradas en torno a los años 50, donde criticaba el serialismo, por un lado; y por otro, al fetichismo del “puro sonido” por ser, para él, antidualécticos en la medida en que el primero se concentra en lo

total y lo segundo en lo particular. Aquí vemos cómo Adorno, en el trazado del tejido histórico del sonido, ve cómo la emancipación del sonido ha devenido de su conversión de material disponible, y no un mero elemento o un parámetro que debe estar supeditado a la organización, a lo dado desde arriba. Adorno abre así la puerta a las preguntas que entroncan hoy la reflexión sobre lo sonoro, pues muchas de las posturas precisamente tratan de pensarlo no como “medio de provocación o encanto” [*Reizmittel*], esto es, un ser-para-otro que *se da* o *está dado*; sino como *suceso*, como un ser-para-sí que *ocurre*. Otro de los aspectos fundamentales de la nueva consideración de Debussy por parte de Adorno -que lo hace compararlo con Berg- es que supo explorar o darle prioridad a “el sonido imaginado” [*der imaginierte Klang*] por encima de la realidad sonora [*die Klangrealität*], es decir, Debussy hizo posible, dentro de los límites de su época, lo impensable hasta entonces. Hizo sonar lo que imaginaba y no se encasilló en lo que la realidad sonora le ofrecía. Eso ayudó, para Adorno, a romper con lo “liso” [*das Glättende*] y “afirmativo” [*das Affirmative*] de la tonalidad, que es el elemento que también había marcado los derroteros de lo sonoro como color y, sobre todo, lo había reprimido bajo los criterios de lo constructivo (Ibidem: 497). Este texto es, asimismo, también clave para entender la importancia de György Ligeti, que ya se mostraba crítico con las tendencias totalizadoras de Boulez, en la composición como construcción textural, como “entramado”.

Es sorprendente cómo, aún, los textos de Adorno sobre la música son en gran medida tratados o como una extravagancia o como algo destinado exclusivamente a aquellos que se especializan en pensamiento musical o musicología. No es habitual su consideración como materia estrictamente filosófica, algo llamativo cuando la música ocupa un lugar central en su pensamiento. La publicación de estas conferencias son buena muestra de ello y permiten resituar cómo los intensos debates de Darmstadt tuvieron un efecto clave en sus reflexiones sobre la música. Hasta la publicación de estas clases, casi sesenta años después de que tuvieran lugar, había un vacío de las aportaciones de Adorno en este contexto, dormidas bajo una signatura de su Archivo o en compilaciones fragmentadas. Esta edición tiene una virtud nada desdeñable para alguien como Adorno, que pensaba el arte desde las propias obras: se acompañada de un DVD con las grabaciones que da lugar a las transcripciones en las que consiste el libro. De este modo, no solo se le oye a él hablando dando sus clases, sino también *ejemplificando* lo que plantea al piano. En la cuidada edición de Michael Schwarz y Klaus Reichert, se indica en el propio texto, además,

en qué minuto y segundo exactamente aparecen los ejemplos que nombra. Como tantas otras veces, cabe reclamar la urgencia de la traducción de estos textos. En su obra tardía, que coincidió con los años acaso más turbulentos de la creación artística, muestran sus dudas y, sobre todo, nuevas preguntas con respecto al arte, en general, y a la música, en particular. Estas conferencias permiten articular un mapa coherente de su viaje intelectual desde las certezas –siempre frágiles y provisionales– de sus primeras décadas a las cuestiones que vio cómo se abrían, en el seno de los Cursos de Darmstadt, y le confrontaban con asuntos que habían dejado de estar claros en su propuesta teórica. Ampliar su recepción más allá de los hablantes del alemán posibilitaría resituar su legado, en muchas ocasiones caricaturizado como un fanático acrítico de la Segunda Escuela de Viena y, en especial, de la figura de Schönberg. Las últimas clases, destinadas a pensar el color, junto a otros textos de su obra tardía como “El arte y las artes” (Adorno 1967), acercan el pensamiento adorniano a algunas de las preocupaciones que, aún hoy, siguen vigentes en la reflexión artística y estética; muy especialmente, en lo que respecta a la música, en la definición y alcance del arte sonoro. Queda aún mucho por entender y reconstruir de lo sucedido en aquellos años (salvo excepciones fundamentales, como Dannuser y Borio 1997). Las lecciones de Adorno ahondan en la historia de los cursos, pero también otra posible de las derivas del pensamiento tardío del frankfurtiano.

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1967), *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1967), *Musikalische Schriften I-III*, en *Gesammelte Werke Bd. 16*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. [edición en español: ADORNO, Theodor W. (2006), *Escritos musicales I- II*, Madrid: Akal]
- ADORNO, Theodor W. (2003b), *Musikalische Schriften IV*, en *Gesammelte Werke Bd. 17*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. [edición en español: ADORNO, Theodor W. (2006), *Escritos musicales IvI*, Madrid: Akal]
- ADORNO, Theodor W. (2005), *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2014), *Kranichsteiner Vorlesungen*, Berlín: Suhrkamp.
- BEAL, Amy C. (2000) “Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 1, pp. 105-139.

- BOULEZ, Pierre (1992), *Hacia una estética musical*, Caracas: Monte Ávila.
- BOULEZ, Pierre (1964), "Alea", *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N. 1, pp. 42-53.
- DANUSER, Hermann y BORIO, Gianmario (1997), *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966 : Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Freiburg: Rombach.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980), *Musik wozu. Literatur zur Noten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHAEFFER, Pierre (2003), *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza (Música).
- STOCKHAUSEN; Karlheinz (1963), *Texte zur elektronischen und instrumentale Musik*, Köln: DuMont.

Marina Hervás
mhervasm@ugr.es