

Expressividade e articulação formal na música de Schönberg, segundo Theodor Adorno

VERLAINE FREITAS

Meu objetivo é fazer uma leitura de alguns dos ensaios iniciais da obra *Filosofia da nova música*, de Theodor Adorno, agrupando-os sob as temáticas da expressividade — que se liga às de sujeito, inconsciente e linguagem —, e da articulação formal — referente aos vínculos entre particular e universal, entre formas musicais e eventos sonoros singulares. Em linhas gerais, trata-se do modo como a música de Schönberg se apresenta como uma proposta radical de expressão objetiva do sujeito, mediante uma unificação ascensional, em que a forma estética adquire sua legitimidade compositiva atravessando os eventos musicais tomados como fragmentos, como materiais descontínuos, não mais entrelaçados previamente pelo fundamento unificante da tonalidade.

I

Toda a arte moderna se inicia com uma crítica não apenas ao conceito de obra como totalidade, mas também à própria realidade extensiva, material e concreta. O novo — fundamento de tudo o que se pretende “moderno” — se institui como um movimento de abstração, de negação da aparência de significado pleno, coincidindo com o abandono da figuração nas artes plásticas e de recusa da distensão simétrica do som no tempo. Nesse sentido, as peças extremamente curtas de Webern podem ser lidas como uma crítica a toda concepção de mundo como inteireza, como algo dotado de sentido, evidenciando de forma negativa a própria negatividade da vida em seu núcleo individual, a saber: o sofrimento. A concisão e densidade próprias dessa música de preenchimento mínimo do tempo pretendem fazer justiça à impossibilidade de uma narrativa que ultrapasse a concretude vivencial do indivíduo;

em outras palavras: ela quer ser anti-ideológica, quer contrariar um discurso que se firma como capaz de aprender o sentido da vida, como uma visão macro de mundo. A música nova almeja uma “expressão negativa”, ou seja, aquela que surge em virtude de recusas, esvaziamentos, mutilações, incompletudes, dissonâncias etc.

Uma das críticas que pretendem desautorizar a força da música de Schönberg consiste em identificá-la como ligada ao movimento da música expressiva, dramática, tal como podemos ver desde os primórdios do romantismo, principalmente em Beethoven. Para realizar sua defesa, não é necessário negar alguma continuidade entre a expressividade romântica de Wagner, tanto na música inicial, quanto na madura de Schönberg, sendo mais importante demonstrar o movimento de ruptura. A expressividade romântica era marcada pelo aspecto ficcional, no sentido de que toda emotividade dependia do posicionamento aparente de uma totalidade, que transpunha para o âmbito contínuo da representação musical as emoções a serem figuradas. A diferença fundamental para com a música de Schönberg consiste em que os elementos miméticos, os choques, os traumas, as contradições e as rupturas da unidade egóica e de consciência são trazidos à tona de forma não-suavisada pela ficção de uma aparência mediada pela homogeneidade global da forma. Os elementos mimético-expressivos deixam de ser domesticados por uma lógica de aceitabilidade através de sua encenação como em um palco musical, passando a eclodir como manchas, nódoas, cesuras, fendas, coágulos musicais, de modo que, se ainda se pode falar de uma unidade (o que se mostrará como verdadeiro), ela é alcançada pela radical mediação desses elementos mimético-expressivos brutos, refratários a uma narrativa musical prévia, fazendo com que ela deixe de configurar um todo. O senso de totalidade antecipadora do sentido de cada particular na música é tão negado quanto a prioridade da consciência perante os impulsos inconscientes. A concretude do sofrimento é trazida à tona como particularidade conflituosa, na condição de índice do quanto a autonomia da aparência estética é em grande parte ficção, inverdade, mentira, ideologia.

A arte tradicional-romântica teve sua vida e sua força ao celebrar a conciliação entre o universal e o particular. Cada obra bem-sucedida deveria ser a confirmação de princípios universais na medida em que estes se cristalizavam em cada particularidade. O elemento singular era vivido como anúncio de uma universalidade ainda a ser decifrada, ao mesmo tempo em que as formas prévias abrem um horizonte de determinação não completamente especificado. O estético configurou-se, assim, como este campo de indeterminação, ou melhor: de semi-determinação, em que a prioridade das formas abria espaço para a concretude dos particulares, e a eloquência destes confirmava a vitalidade das formas, sem se deixar amordaçar por elas. Isso significou a constituição de uma linguagem musical com todos os seus movimentos semânticos e sintáticos, em que a ornamentação, os acentos, os diversos graus de ênfase, de relaxamento e de tensão constituem um plano que projeta uma aparência reconciliadora do único e irrepetível, por um lado, e do universalmente já provido de significado, por outro. A nova música de Schönberg tem muito de seu sentido no esforço de negar essa aparência de reconciliação, tensionando ao máximo a disparidade entre esses dois polos, criticando o ornamento, as convenções e seu caráter de linguagem comunicativa.

Na medida em que os princípios formais garantiam uma unidade total para os eventos musicais particulares, esses adquiriam uma liberdade comparável ao jogo, podendo mover-se com certa liberdade no interior de esquemas tonais de progressão harmônica, de repetição, de integração dentro de períodos e frases, de antecipação de resoluções etc. Isso se dá pelo fato de que cada particular já possuía uma inteligibilidade razoavelmente garantida, mesmo que não de forma plena (pois se isso ocorresse significaria um enrijecimento excessivo, como na cultura de massa). Em franco contraste com isso, a música de Schönberg estabeleceu um campo em que nada pode mais ser diferente, nada pode jogar dentro de espaços de inteligibilidade previamente demarcados, pois cada elemento particular aparece como irracionalmente único. Qualquer significação deverá ser-lhe atribuída *a posteriori*, mediada pela relação sintática constituída de forma singular com todos os outros eventos musicais correlatos.

É precisamente em virtude dessa irracionalidade, afim ao movimento cru e não-mediado do inconsciente, que a materialidade musical da nova música soa como primitiva, primária, bruta e, assim, regressiva e infantil. Ela pode ser facilmente assimilada como tosca e bárbara, negando a sofisticação e progresso cultural refinado. Isso possui sua contraparte no cubismo e no dadaísmo, em que o princípio de montagem é exercido sobre materiais primitivos, tal como as máscaras africanas e detritos da vida cotidiana. Nesse momento, o progresso da consciência estética se move como a percepção de Schönberg de que a música não deve ser bela, mas sim verdadeira, anunciando uma verdade obscurecida pela consciência falsificada de conciliação do indivíduo com a cultura.

II

12

A arte é conhecimento como expressão, como linguagem do sofrimento, que quer tornar evidente, na singularidade contraditória do seu não-sentido, a eloquência possível do que subjaz a toda consciência de mundo. De um ponto de vista psicanalítico, este fundo do qual emerge o sofrimento é, propriamente, o dos conflitos sexuais inconscientes, tornados visíveis na música de Schönberg, como na expressividade da angústia, da premonição, na ruptura desesperada em relação ao objeto de amor. O que se pode chamar de “forma” é polarizado entre choques involuntários e irrupções brutas, por um lado, e a paralisia diante de uma angústia inominável. Em ambos os casos, está em jogo a ênfase no que é mimeticamente intraduzível, passível apenas de uma documentação por assim dizer sismográfica. À maneira de um mosaico que não admite uma distância segura para sua inteligibilidade, essa profusão mimética de conteúdos inconscientes é avessa à continuidade e ao princípio do desenvolvimento, tal como na forma sonata. Nesse momento, torna-se evidente a imbricação entre o conteúdo expressivo e o invólucro da forma, tornados substancialmente indistintos na construção radicalmente ascensional da unidade da obra. Essa indistinção é que fornece a base para a muito frequente crítica de formalismo para a nova música, uma vez que ela, desprovida de cânones formais preestabelecidos, deverá se tornar

integralmente forma pelo modo com que, paradoxalmente, transforma-se em um documento protocolar dos conteúdos miméticos brutos. Por outro lado, não se trata de mero formalismo auto-satisfeito já em virtude do princípio geral de que toda a dimensão formal da música (e das artes em geral) é um conteúdo social sedimentado, especialmente dos rituais religiosos, simbólicos e da dança. Os princípios formais artísticos codificam vivências recalçadas e relegadas à insignificância pelo progresso material, as quais adquirem uma eloquência ulterior pelo modo com que são rememoradas.

Além de formalista, a música nova é acusada de individualista e hermética, por recusar uma comunicação direta com a sociedade. É como se cada indivíduo fosse instado a transitar com a obra por si mesmo, em quase total isolamento perante todos os outros. Essa crítica é falha, porém, ao não considerar que esse individualismo possui origem social, tornada evidente na medida em que sujeito e sociedade se comunicam nos pontos de falha da integração de ambos os polos, ou seja, na angústia diante da frustração erótica e econômica. Isso implica dizer que a música nova, em contraste com a avaliação corrente de ser um puro jogo esteticista, possui um significativo impulso de crítica social.

Dentre os mecanismos de dominação na sociedade burguesa, um consiste na produção da aparência de um sistema caótico, impossível de ser alterado, ao mesmo tempo em que tudo aparece como resultado da ação não-coordenada de cada indivíduo. Trata-se do contexto de ofuscação [*Verblendungszusammenhang*], que impede a cada indivíduo ter uma visão suficientemente clara dos mecanismos de manutenção da ordem e de produção do aspecto de contingência radical. Em termos afetivos, o que se tem é a angústia e o medo como elementos que paralisam as ações reflexivamente orientadas. É óbvio que o sistema social não é caótico em si mesmo, sendo regido por forças sociais, econômicas e políticas especificáveis em grande medida, mas ele se dá a conhecer como se situando para além de toda vontade consciente de seus membros.

Contra esse estado de coisas, porém, a arte é impotente para lutar dentro de seu próprio âmbito estético. A arte radical

de vanguarda, extremamente individualizada, concentrando-se no esforço de instaurar e seguir sua própria lei de movimento, somente tem a si mesma como objeto, girando de forma tautológica ao redor de seu próprio núcleo monadológico. Este auto-centramento não significa, no entanto, uma mera alienação, pois, diante de um mundo radicalmente racionalizado segundo princípios de heteronomia e de subjugação do outro a relações fim-meio, somente a insistência em seu ser-próprio possibilita à arte exercer a crítica do sistema em sua totalidade. Esse individualismo da arte, ao mesmo tempo em que nega a aparência de sentido tradicional, institui uma de direito próprio, transformando-se em ilusão na medida em que a raiz do movimento expressionista, a individualidade, também é mera aparência, apenas aponta do *iceberg* de forças inconscientes e sociais.

III

14

O expressionismo tem como seu conteúdo mais próprio algo que não existe em si, absoluto. O sujeito, o núcleo do que deverá ser “expresso”, tanto mais é universal, quanto mais recusa camadas superficiais de universalidade socialmente determinada. Essa dialética se reproduz na própria forma da música expressionista; na medida em que ela se fecha em seu ser-assim-e-não-de-outro-modo, dá testemunho do que ultrapassa seu fechamento estético. Essa ultrapassagem, entretanto, jamais é possível de se realizar para além do próprio movimento estético da obra. Nesse sentido, para que esta seja mais do que ela mesma, precisa renunciar a uma comunicação direta com a realidade, fechando-se obstinadamente em seu ser-posto. A música expressionista consiste, em grande medida, nessa tentativa um tanto desesperada e contraditória de extrair uma significação universal de sua extrema concentração no que é meramente pontual, microscópico.

Cada elemento expressivo é tomado por Adorno como um componente “protocolar”, algo programaticamente inserido na obra como testemunho direto de uma expressão crua, não mediada. A música expressionista de Schönberg toma o princípio da expressão romântica de forma literal, concreta,

tornando-se, assim, “objetiva” ou “concreta” (*sachlich*). Em virtude disso, ela não é expressiva no sentido tradicional do termo, como veiculação de sentimentos, emoções, experiências, memórias etc. Trata-se de uma expressividade material, uma subjetividade pontualmente concreta e pouco reconhecível segundo os critérios de uma subjetividade pessoal. A dimensão expressiva da nova música corrói, ao mesmo tempo, tanto o sujeito quanto tudo o que convencionalmente deveria exprimi-lo. Isso significa, de forma paradoxal, tanto negar uma aparência de totalidade capaz de figurar o sujeito, quanto a necessidade de aglutinar todos esses elementos pontualmente concretos em uma nova espécie de totalidade formal, extraída dessa concretude dos elementos mimético-expressivos.

Há que se levar em conta, porém, que nem o indivíduo nem a sociedade são lugares-tenente da verdade, mas tampouco significam a pura mentira. Se a obra tradicional, em sua totalidade, anunciava uma reconciliação possível, isso não significava a simples falsidade perante o indivíduo, pois testemunhava algo que ultrapassa a contingência e o fechamento monadológico do indivíduo. Por outro lado, o indivíduo também representa uma crítica a essa totalidade estética e social por meio de sua singularidade não-inteiramente dissolvível no plano universal. Somente a obra expressionista é capaz de ultrapassar as vicissitudes de verdade e falsidade no sujeito e na objetividade social. Para conseguir isso, ela precisa tanto negar a ideia de totalidade quanto estabelecer uma concepção de obra a partir da coagulação de seus elementos concretos pontuais. Ela não renunciou, e nem poderia, a uma dimensão orgânica, de linguagem e também subjetiva, o que a impulsiona a instituir uma unidade minimamente necessária.

IV

O sistema tonal dispõe de diversos mecanismos de estruturação da música que deixam muito pouca liberdade ao singular se fazer como tal no contexto da totalidade da obra. Inúmeras variáveis condicionam o modo com que cada evento musical deverá ser equacionado. O tempo todo o músico é levado a tentar produzir uma obra singular em meio a uma

multiplicidade de elementos universalmente preestabelecidos. A música atonal libertou o compositor dessas amarras, possibilitando o uso de acordes e eventos sonoros cuja legitimidade é extraída da suficiente racionalidade no instante em que é empregado. Proporcionais a essa liberdade do que é específico na ocorrência na totalidade da obra estão as possibilidades técnicas ao lidar com o material sonoro, pois o que antes era delineado como legítimo dentro de um horizonte de princípios gerais é relegado agora à singularidade do som quando da necessidade de articulá-lo tecnicamente. A emancipação experimentada pelo compositor é proporcional à exigência de assumir que a musicalidade não está inscrita previamente na materialidade tonal do som, devendo ser alcançada pela lógica de articulação entre o particular que não é já-validado e uma universalidade que não apenas não é preestabelecida, quanto também não será confirmada de forma transparente no modo com que cada elemento particular será articulado e “domado” tecnicamente.

16

As diversas dimensões da música tonal ocidental — ritmo, harmonia, melodia, contraponto, cromatismo etc. — não se desenvolveram segundo lógicas próprias derivadas da correlação entre elas. Em vez de cada uma delas surgir segundo uma necessidade inerente à outra, de modo a se complementarem em uma totalidade que alcance, por si, um sentido necessário, uma derivou da outra como se fosse algo “natural”, como a melodia a partir da harmonia, ou situou-se de forma descompassada em relação a outras, como é o caso do contraponto da música romântica, em que cada uma das vozes muitas vezes foi concebida de forma homofônica, e não como voz principal e secundária. Em seu conjunto, isso significou inconsistências no conjunto da produção musical, uma espécie de cegueira para com o que sempre foi demandado por cada um desses valores composicionais. Foi necessário, assim, conceber princípios de articulação, ao mesmo tempo específicos para cada dimensão e de integração na totalidade compositiva.

Essa é a origem do dodecafonismo, que provém da consciência altamente desenvolvida no romantismo da necessidade de tornar a música um evento global, fundado no

esforço de síntese, de aglutinação. A ópera de Wagner, pautada em sua concepção de obra de arte total, demonstra precisamente isso. No dodecafonismo de Schönberg, todos os valores composicionais são por assim dizer destrinchados, lidos em sua lógica imanente, para então poderem ser mesclados e fundidos em um movimento de integração que se recusa a perceber uma relação de naturalidade entre quaisquer dos valores musicais. A contraposição fundamental da música do ocidente, a fuga polifônica e o princípio da sonata homofônica, é equacionada em uma lógica geral dispersa que não mais se contenta com “feudos” legais, que poderiam ditar as leis de um outro, ou garantirem-se de forma independente. A função do contraponto da música nova significa essa tentativa de orquestração multilateral das diversas dimensões composicionais, ao mesmo tempo em que abandona a relação hierárquica entre o *cantus firmus* e as vozes subalternas.

V

17

A música de Schönberg funda-se na ideia de um “desenvolvimento total” (como se aplicasse à música toda o princípio intermediário da sonata), que, associada a uma organização plena do material musical, faz convergir o ímpeto para uma objetividade global da obra e uma subjetividade formante, ao redor da qual tudo gira. A nova objetividade, representada por Stravinsky e Hindemith, apresenta-se como reacionária, porque quer frear o progresso do senso de composição integral da obra, ao mesmo tempo em que quer retirar do sujeito o centro de importância na composição da obra. Para essa corrente musical, o sujeito é algo contingente, arbitrário, devendo ser substituído por formas canônicas pré-burguesas. Ao mesmo tempo em que exibem a consciência da necessidade de ultrapassar as vicissitudes da subjetividade, oferecem uma resposta que retroage perante o que poderia superá-las.

Para se compreender a noção de desenvolvimento total na música nova progressista, é preciso considerar que as formas convencionais da música não foram apenas princípios externos, impostos à organização da música a partir de seu princípio formativo mais íntimo e interno. Ao mesmo tempo em

que predeterminavam muito do decurso dos eventos musicais, permitiam que estes obtivessem uma legibilidade própria. Além disso, tais formas sofreram mutações ao longo do tempo, não apenas umas em relação às outras, mas também internamente: tanto pelo modo com que se impuseram sobre cada elemento particular, quanto também pela importância e papel que obtiveram como elemento constitutivo da totalidade da obra. Nesse sentido, o componente formal do desenvolvimento na sonata é paradigmático. Em Beethoven, ele representa aquele momento em que a orquestração prévia da obra é produzida mais uma vez sob o influxo e sob os auspícios da subjetividade, tornando-se o momento mais relevante da obra. O elemento constitutivo para esta libertação subjetiva perante o enclausuramento do esquema geral da sonata é o da *variação*, retomada da música barroca, como em Bach, e colocada em um novo registro da relação entre identidade e diferença que preenche o decurso temporal.

18

A variação antes de Beethoven teria como sentido primordial a manutenção da igualdade ao longo da repetição. Como constituinte do desenvolvimento na sonata, ela passou a acentuar o diferente perante o igual, realizando concretamente a dialética entre o idêntico e o não-idêntico. A fidelidade ao tema inicial é realizada precisamente pelo vigor da variação, fazendo com que o igual e o diferente adquiram sua legibilidade própria pelo preenchimento temporal, escapando de uma identidade mascarada por seus desvios. É como se o tema fosse sempre negado e mantido, atravessando as sucessivas diferenças em cada instante. Em virtude dessa dialética, o desenvolvimento apresenta uma significativa diferença em seu vínculo com a totalidade da obra e o tempo: este é, ao mesmo tempo, assumido em sua distensão, e contraído na perspectiva sincrônica daquela.

Quanto mais os resíduos das convenções e das formas musicais preestabelecidas perdem a força, mais é necessário haver a intervenção subjetiva de cunho propriamente expressivo. Uma das consequências disso é que o próprio decurso temporal se torna ameaçador, pois deixa de ser previamente domesticado por princípios de sua estruturação e, portanto, de sua antecipação. O sujeito passa a experimentar a irrupção de seus elementos miméticos inconscientes na obra,

exigindo a disseminação absoluta do princípio do desenvolvimento, da variação que desafia a identidade, fazendo convergir os polos subjetivo e objetivo, como se toda a inteligibilidade da obra devesse ser produzida novamente a cada vez que um particular se apresenta. Claro está que uma outra convergência eclode de forma sumamente dialética, a saber: da suprema necessidade de articulação e da experiência da liberdade intrinsecamente associada ao caráter obrigatório de universalização do que resulta dos múltiplos vínculos entre cada evento sonoro. Quanto mais liberdade subjetiva, quanto menos trilhamento já estabelecido à atividade composicional, mais se exige ceder à exigência objetiva dos materiais musicais. Em termos da estrutura da peça, a consequência é que nada mais será supérfluo ou apenas uma variação de um tema principal, pois tudo é, ao mesmo tempo, tema e variação, como também deixará de ser tanto um quanto a outra.

Schönberg faz uma apropriação por assim dizer materialista do princípio subjetivo da música romântica, tomando o sujeito em sua face mais historicamente real, a saber, tanto emancipado quanto isolado de todos os outros. Na medida em que o sujeito se exprime na música, esta é tomada em sua dimensão de linguagem, que se equilibra entre a arbitrariedade subjetiva e a objetividade dos cânones formais de composição. Em virtude disso, quanto maior a interferência subjetiva na música em sua totalidade, mais a estabilidade objetiva da gramática musical é colocada em xeque. Isso ocorreu de forma enfática na música de Wagner, mediante seu procedimento do Leitmotiv e de seu cromatismo. Schönberg radicaliza a atomização por assim dizer anti-linguística da música operada por Wagner, fazendo com que toda a superfície musical se torne uma linguagem de direito próprio, para além de uma gramática preestabelecida.

A linguagem musical romântica vivenciou seu tensionamento exemplar no vínculo entre os planos harmônico e polifônico. A estruturação dada pelos princípios da progressão dos acordes foi colocada em xeque pela condução múltipla das vozes, desde o Beethoven tardio, passando por Brahms até chegar a Wagner, na medida em que cada nota musical somente se legitimava em virtude dessa linearidade das vozes, e não apenas por sua colocação no esquema

harmônico preestabelecido. O tecido polifônico configurou-se, assim, como o testemunho da música romântica de que a armadura da progressão harmônica tornou-se fraca e por demais abstrata, distante das exigências internas de articulação dos eventos sonoros.

Na música de Schönberg, porém, a polifonia não é um elemento a ser conciliado com a harmonia, pois toda a música se torna polifônica, entretecendo a harmonia a partir da pluralidade de vozes ínsita em cada acorde dissonante. Em vez da harmonia preestabelecida entre os sons no acorde consonante, agora são exploradas as diversas camadas heterogêneas dos sons no acorde dissonante, de modo que cada nota levanta uma pretensão de identidade, exigindo princípios próprios de sua articulação, ou seja, uma racionalidade de síntese para essa divergência. Nesse sentido, a harmonia consonante é menos racional, em virtude do fato de já constituir uma unidade preestabelecida que não precisa refletir internamente os princípios de sua lógica imanente. Articulando os elementos protocolares da expressão não-mediada do sujeito em uma racionalidade *sui generis*, a música submete cada evento sonoro a uma subjetividade que interfere em toda a extensão musical.

20

Embora ainda haja momentos de tensão e resolução, deixou de haver na música nova de Schönberg diferenças de importância construtiva e constitutiva para o sentido de unidade da obra, no sentido de que todos os eventos musicais situam-se a igual distância de um ponto médio, deixando de haver um tema a ser desenvolvido, pois, como dissemos, tudo é ao mesmo tempo tema e variação, bem como não é mais nem um nem o outro, pois toda a música se distende horizontalmente sobre o tempo. Essa horizontalidade significa, também, que a música se tornou uma congregação de elementos contraditórios, de choques, de materiais brutos, fazendo com que o tempo seja domado não apenas em virtude de seu preenchimento material-sonoro, mas também pela própria suspensão do decurso temporal. Nesse momento, de forma paradoxal, a música nova de vanguarda se aproxima do jazz e da música seria regressiva, que não conhece propriamente o desafio do preenchimento temporal desenvolvido musicalmente. Essa convergência, entretanto,

resulta da extrema divergência, uma vez que a suspensão temporal da música nova advém da radicalização do princípio de desenvolvimento, ao passo que na música leve e na séria regressiva ela se dá pela anulação deste mesmo princípio.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens". In: *Gesammelte Schriften*, vol., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p.14-51.

_____. *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften*, vol.12, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

_____. "Sobre música popular". In: *Adorno*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p.115-47.

_____. "Über Jazz". In: *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze. 1928-1962. Gesammelte Schriften*, vol.18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p.74-108.

DINEEN, M. Adorno and Schoenberg's Unanswered Question. *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3, 1993, p. 415-42

PADDISON, Max. *Adorno on music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PADDISON, M. The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2 (1991), p. 267-279.

STEINBERG, M. The Musical Absolute. *New German Critique*, No. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, 1992, p. 17-42

WITKIN, Robert W. *Adorno on music*. New York: Routledge, 1999.

ZABEL, G. Adorno on Music: A Reconsideration. *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1754, 1989, p. 198-201.