

La música de la nueva filosofía

El concepto de material musical en los textos tempranos de Th. Adorno

Por Manuel Molina

Querido equipo,

Quisiera comenzar comentándoles mis intenciones para esta breve exposición. Intentaré delinear una reconstrucción del concepto de material musical en los primeros textos de crítica de arte de un Th. Adorno muy joven. La mayoría de estos escritos que fueron publicados para algunas revistas especializadas en musicología durante la década de 1920. Así, intentaré ir, como dice Schzwarböck (2008), con Adorno contra Adorno en un sentido histórico: ir a buscar elementos conceptuales en Adorno antes de que se hubiera convertido en Adorno, el emblemático hegeliano de izquierda. La hipótesis interpretativa que intentaré defender acerca de este período es que en éste el filósofo plantea tempranamente sus problemas estéticos sobre la base de una vasta exploración de crítica musical. Estos problemas ya aparecen aquí entrelazados con asuntos epistemológicos, históricos y políticos. Además, serán distintivos de todo su pensamiento posterior.

Adorno escribe numerosos artículos musicales sobre muy diversos compositores, de entre los cuales Schönberg y el dodecafonismo van cobrando progresivamente una relevancia singular que marcará el rumbo del proyecto adorniano. Aquí pondré de manifiesto de que antes de la publicación en 1948 de *Filosofía de la nueva música* sobre el dodecafonismo, es en los años `20 el dodecafonismo *la música de la nueva filosofía*. Con ello, la hipótesis sobre este momento germinal nos permitirá iluminar tres rasgos de la estética adorniana posterior, desarrollados como temas centrales de *Filosofía de la nueva música* y que serán flagrantes en la estructura inconclusa de *Teoría Estética*: [1] la crisis vanguardista y teórico-crítica del sentido tradicional de la categoría de material musical, discutiendo aquí las traducciones al castellano de Riaza (1971), Navarro Pérez (2003) y Cabot (2011); [2] la progresiva mimesis entre la simultaneidad de los momentos de la composición musical dodecafónica y la simultaneidad de los conceptos de la composición textual adorniana, discutiendo aquí la lectura de Jordi Maiso (2009) al respecto; [3] la conexión entre el análisis del material musical y la filosofía de la historia y la teoría crítica de la sociedad, discutiendo aquí las lecturas de Carl Dalhaus (1974) y de Marcus Zagorski (2016) al respecto.

La base

Ha sido señalado numerosas veces que un momento fundamental en la elaboración filosófica que hace Adorno del concepto de material musical lo constituye el libro *Filosofía de la nueva música*, que comienza a escribir en 1941 todavía durante el exilio y publica en 1948. La crisis del material tonal, la imposibilidad de sostener la superación armónica de la disonancia, es lo que condujo al atonalismo primero. Y la consecución de esta misma crisis, la racionalización ciega del material, es lo que condujo luego al dodecafonismo y al serialismo integral. Este proceso dialéctico inmanente a la historia de la técnica musical encarna para Adorno el mismo proceso dialéctico entre razón y naturaleza de la historia general. Las convulsiones y demandas concretas del material musical frente al compositor son correspondientes a las de la naturaleza frente a la civilización. Adorno establece esta correlatividad entre el proceso de la música y el de la historia bajo la idea de un dominio de la naturaleza en la música. El análisis formal de las piezas de Schönberg y de Stravinski desocultan su conexión con las tesis de su filosofía de la historia trabajadas en *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, estaba en los planes del filósofo hacer del libro sobre música una parte del libro de lógica escrito junto con Horkheimer: "El libro podría tomarse como un excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*" señala Adorno en el prólogo a *Filosofía de la nueva música*. Las categorías sobre la filosofía de la historia del espíritu como el

“estado de desarrollo”, las “leyes de movimiento” y la “tendencia objetiva” aplicadas al material de Schönberg y Stravinsky, desagregan lo que Adorno llamará hasta el final de su vida, la sedimentación del espíritu en el material (Cf. Zagorki, 2016). El espíritu de la humanidad y sus condiciones de trabajo están depositadas como sedimentos en los materiales, a través de una alienación y objetivación de la subjetividad, que se ha erosionado, desgajado y se exteriorizado. Varios años más tarde, en su artículo “Malentendidos”, Adorno va a confesar: “he aplicado implícitamente a la música un concepto de «espíritu objetivo» que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales. Hoy día este concepto es tan ajeno a la consciencia pública como evidente a mi propia experiencia” (“Apéndice” de *FNM*, p.195). Especialmente el primer ensayo llamado “Schönberg y el progreso” constituye una exhaustiva caracterización del estado contemporáneo del material musical. Pero también puede ser interpretado como un riguroso esquema del proceso particular que tiene lugar en la composición de una obra individual, incorporando en el tratamiento teórico de los temas la secuencia del proceso de producción estética, desde el momento en que el compositor se enfrenta con el material musical con el que trabajará, hasta el momento de máxima racionalización hacia el final. Pero a la vez, el ensayo es también un esquema del proceso histórico general de la técnica dodecafónica, que tiene lugar en la transición del atonalismo libre del primer Schönberg, al dodecafonismo serial o integral del Schönberg tardío. En este sentido, también Adorno aquí está preocupado por cómo hacerle justicia a la cosa, como conocerla sin violentarla o reducirla a una identidad estanca, tensión epistemológica que intentará ir subsanando con una estrategia estética tomada del propio comportamiento musical: la mimesis.

La base de la base

Pero estos tres complejos conceptuales que acompañan la estética materialista adorniana ya desde *Filosofía de la nueva música* (la descomposición del material musical, su relación con la historia y la sociedad tardoburguesa, y la correcta posición del sujeto crítico ante el objeto estético) llegan a la década del '40 como un material *preformado*, por usar el término con que Adorno describía la organización de la serie dodecafónica. Los primeros usos del término “material musical” en su pensamiento temprano, se dan en el marco de sus trabajos críticos en musicología, donde si bien ya aparecen los rasgos y conexiones nodales que van a acompañar a este concepto hasta el final del pensamiento adorniano, constituyen mejor una suerte de bosquejo disperso que va cobrando peso conforme avanza su crítica musical. Podría pensarse que en estos años Adorno elabora la base de la base, tanto de su estética como de su teoría de la sociedad y de su filosofía de la historia, porque a lo largo de varios escritos formula los conceptos fundamentales de su posterior *Filosofía de la nueva música*, donde a su vez proyecta las constelaciones de conceptos fundamentales para toda su estética posterior. Adorno encuentra en el dodecafonismo de Schönberg la «música de la nueva filosofía».¹ Es decisivo el momento biográfico en que Adorno, ya doctor en filosofía con su tesis sobre Husserl, toma contacto con la vanguardia musical a través de su encuentro y formación en composición musical atonal con Alban Berg en Viena en el año 1925. Allí también conoce a otras dos figuras claves para la construcción de su pensamiento, Walter Benjamin y Arnold Schönberg. En este marco se da una de las más germinales apariciones del concepto de material en los dos artículos sobre de Schönberg de 1925 y 1927, ambos llamados “Schönberg: *Serenata, op.24*” (cf. Adorno, 1970c, pp.340-350). En el primero de estos artículos críticos, publicado en *Pult und takstock (Atril y batuta)*, Adorno dialectiza las críticas al atonalismo de Schönberg que apuntaban contra su exención de las ataduras respecto de la tonalidad y de “anarquismo”

¹ Juego dialéctico de palabras entre *Filosofía de la nueva música* (el libro de Adorno sobre Schönberg y Stravinski) y «Música de la nueva filosofía» (invirtiendo la relación entre teoría y arte, donde la música dodecafónica de Schönberg explica la filosofía adorniana).

musical.² Por el contrario, reinterpreta el giro schönbergiano como una obligación que le imponen las propias formas compositivas en desmoronamiento. El filósofo destaca del compositor vienés que en esta *Serenata* no se olvida del estado límite en el que él recibe el material compositivo, y tampoco del límite entre las exigencias del material y las decisiones del compositor. Este conflicto, que aquí es llamado como ironía, no pretende ser resuelto ni tapado en sus composiciones, sino reconfigurado musicalmente. En este argumento ya está presente la preponderancia del material musical por sobre la subjetividad particular del compositor: frente a éste, el material tiene dentro suyo la fuerza de la historia y de la sociedad. En el segundo de estos artículos homónimos, publicado en *Der Anbruch (El Arranque)*³ en 1927, Adorno sitúa a la *Serenata, op. 24* como una pieza cuya organización del material musical la delata como de transición hacia el método dodecafónico. Sin embargo, la racionalización del material no ha alcanzado el extremo que tiene en el dodecafonismo, porque aún persisten la construcción de figuras temáticas (conjuntos de tonos): “mientras que en la música dodecafónica puramente cristalizada la variación del material serial mismo se convierte en el material de la composición y en cuanto variación se hace absolutamente irreconocible. Aquí el principio dodecafónico no se aplica a la preformación del material, sino que se maneja inmediatamente como principio formal constitutivo” (*ibíd.*, p.348). Adorno plantea germinalmente en esta idea de preformación del material dodecafónico una inversión de la tradicional definición de material como substrato amorfo, natural e inmutable de sonidos físicos que luego es configurado por el compositor en una forma artificial y variable según cada composición. Si bien la desarrollará con mayor definición dos años más tarde en “Sobre el dodecafonismo”, la ordenación de la serie dedecafónica es interpretada por Adorno como un momento anterior a la composición: la propia técnica dodecafónica ha transformado la forma en parte del material.

Pero Adorno no sólo estaba escribiendo con enormes expectativas estéticas en las piezas de Schönberg y con realizar en su teoría lo que éste en la música, sino también con relación a las de su propio maestro Berg. De 1925 también es el texto “Alban Berg. Para el estreno de *Wozzeck*” donde vuelve a plantear la dialéctica concreta entre el material elaborado individualmente y la situación universal. Llegados a este punto ya se hace posible plantear la polémica de si fueron los trabajos de Schönberg o de Berg los que funcionaron como la música para el proyecto filosófico de Adorno, especialmente en relación al material musical. La reconstrucción que hace Zagorski señala como fundamentales los trabajos sobre Schönberg. Pero hay un artículo de Jordi Maiso, llamado “Escritura y composición textual en Adorno” donde defiende que es el principio de variación llevado a un grado exhaustivo y ubicuo en Berg lo que explica la composición adorniana del material conceptual:

Si la propuesta benjaminiana de una escritura en constelaciones encuentra suelo fértil en el joven Adorno es porque confirmaba un ideal de composición textual que éste había forjado a partir del procedimiento compositivo de la Segunda Escuela de Viena (...). Frente a la versión que ha prevalecido en la literatura secundaria, la influencia más decisiva a este respecto no fue el modelo compositivo de Arnold Schönberg, sino el de su maestro Alban Berg. (...) Adorno y Berg coinciden en una apariencia caótica de temas parciales superpuestos que, sin embargo, poco a poco se revela como la cuidadosa construcción de una totalidad a partir de la cual cobran sentido los momentos particulares que son articulados en ella y estos se fusionan constantemente entre sí (p.82).

De hecho el propio Adorno manifiesta su voluntad de hacer suyas en la filosofía las estrategias compositivas de la música de su maestro, en una carta de este mismo año: “mi intención más secreta era proceder en la conducción lingüística del texto como usted compone (...)” (carta de Th. Adorno a Alban Berg del 23.11.1925). Es cierto que la lectura

² *Pult und takstock (Atril y batuta)* fue una revista alemana especializada en la dirección de orquesta. *N. del T.*

³ *Der Anbruch [El Arranque]* fue la revista cultural en la que Adorno publicó algunos textos de crítica musical y a cuyo equipo editorial perteneció entre 1929 y 1930. La revista funcionó publicando sus volúmenes mensualmente entre 1919 y 1937, y estaba especializada en crítica de música contemporánea. *N. del T.*

adorniana del *Cuarteto de cuerda* y de las *Tres piezas para orquesta, opus 6* de Berg parece ser un mandato para la forma de su propia filosofía, cuando señala que en sus composiciones ya no hay temas estáticos y principales, sino que sólo hay una transición permanente, donde cada momento, cada figura y cada dialéctica se abre a la precedente y a la subsiguiente, y se sostiene en un flujo de variaciones (cf. 2008, p.393). Pero Adorno toma tanto de Berg lo que llamará más adelante en sus monografías musicales de 1968, el procedimiento de la transición mínima, como así también toma de Schönberg el procedimiento de la indiferenciación del material, típico de su dodecafonismo: la elaboración sin jerarquías de todos los elementos del material bajo una misma ley compositiva. Esta idea de un tratamiento indiferenciado de las partes que desarrollará en *Filosofía de la nueva música* pero que se vuelve el principio paratáctico de la estructura de *Teoría Estética* no puede ser obviado como hace Maiso por defender la conexión con Berg, ni convertido en una referencia unilateral con Schönberg como hace Zagorski. En Adorno ambas conexiones se hacen presentes.

Luego, en el artículo “Schönberg: *Cinco piezas para orquesta, op.16*” también de 1927 Adorno reconstruye el momento anterior de la transición schönbergiana desde el período posromántico hacia el expresionista (Cf. Adorno, 1970c, p.351 y ss.). Esta transición es interpretada como un proceso progresivo de **descomposición del material** musical tonal, primero en complejos parciales separados, simultáneos y consonante cada uno en sí, hacia “la explosiva vida instintiva de los sonidos” (p.352). Señala una nota del texto de Marcus Zagorski sobre el concepto de material, que en el influyente trabajo de Paddison sobre Adorno, se expone “(...) la influencia del *Tratado de armonía* de Schönberg y del *Espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, de los cuales ambos (incluso Bloch estaba seguramente repitiendo) conciben la usabilidad del material compositivo como algo históricamente determinado” (Cf. Nota 12 en Zagorski, 2016). Parece aquí coincidir la tesis de Bürger (1974) sobre las vanguardias históricas, de que en el momento en el que las obras de arte someten alguna de las categorías estéticas a una crisis a la vez iluminan mejor que nunca su constitución histórica. Como señala Zagorski, Adorno aborda desde el inicio la categoría de material en el estado de descomposición expresionista, lo que lo empuja a invertir la dialéctica tradicional entre el material (como substrato amorfo) y la forma (como configuración del material): la *desconfiguración* vanguardista del material musical muestra retrospectivamente que los materiales no son *amorfos*, sino que ya arrastran dentro suyo las huellas de *configuraciones* pasadas. A la inversa, las propias formas musicales se les presentan a los compositores también como sus materiales de trabajo.

Concretamente sobre estas primeras apariciones del término material en la estética adorniana señala Zagorski que “(...) el término adquiere un perfil explícitamente histórico en su artículo «Sobre la *Ópera de tres centavos*» de Kurt Weill de 1928, en la cual la crítica destaca los aspectos regresivos de una música que no “despliega ninguna consecuencia del estado actual del material musical” (Zagorski, 2016, p.2). En el breve texto “Sobre la *Ópera de tres centavos*”, Adorno ya plantea la idea de que las obras significativas son portadoras en su propia superficie formal de contenidos objetivos, figuras del mundo histórico, que no se corresponden con las intenciones manifiestas del artista. Particularmente la *Ópera de tres centavos* expresa la descomposición del mundo burgués de 1890 a través de la forma de la música ligera de sus oprimidos, los lumpenes. Y esto aparece según Adorno, en las propias figuras musicales, en sus yuxtaposiciones y ensambles incongruentes. Además, abre la idea de la preponderancia del material y su tendencia objetiva por sobre las composiciones particulares y subjetivas, en tanto que a esta pieza de Weill se le impone una forma que el propio material con el que decide componer le exige: “con la forma interpretativa de la *Ópera [de tres centavos]* concuerda plenamente el hecho de que deja que otra ópera le imponga su material (...). Por haber configurado y acertado en la imagen de la música ligera de 1890, ha de pagar con el precio de en amplios pasajes convertirse en la misma música ligera de 1930” (Adorno, 1970c, p.565). Y sumado a esto, el filósofo frankfurtiano encuentra allí mismo, en las reconfiguraciones de lo que ya fue, figuras

utópicas de lo que todavía no existe. Así vemos, que tempranamente el concepto de material musical va compuesto en constelación con la sociedad y la historia.

Pero la filosofía de la historia de Adorno va a quedar fuertemente entrelazada con el concepto de material en el ensayo de 1929 “Sobre el dodecafonismo”, también publicado en *Der Anbruch* (cf. Adorno, 1970c, p.379; y Zagorski, 2016, p.3). Aquí discute enfáticamente las pretensiones de legitimar los retornos a nuevos esquemas tonales y objetivistas tras la ruptura expresionista, que buscan fundamentarse en la **desintegración** del material. Señala Adorno que “la insuficiencia de todo objetivismo musical de hoy en día tiene su fundamento en el hecho de que presupone una componente de determinaciones del material objetivamente obligatorias que, de hecho, el descualificado material no ofrece” (ibíd., p.379). Es precisamente este proceso de progresiva desintegración del material musical desde donde emanan las determinaciones históricas que orientan la composición a continuar desarrollando su desmembramiento racional. Según el filósofo, la caída de la tonalidad (el corazón de la música burguesa) es irreversible porque forma parte de un proceso histórico general de desintegración del mundo burgués. El ensayo continúa planteando junto al de desintegración, los conceptos de **estado**, **evolución** y **preformación** del material. Los tres se tratan de términos que remiten a la retórica historiográfica, porque para Adorno el dodecafonismo no se explica por la matemática como quisiera Ernst Bloch, sino por la filosofía de la historia. Esto es así porque la propia técnica dodecafónica inaugura una “dialéctica histórica concreta”, que está encarnada en los momentos del proceso inmanente de transformación del material. El método de Schönberg llegó a ser gracias a una profunda comprensión del estado del material musical, y de sus necesidades históricas. Frente a este estado, su trabajo comporta un sometimiento a las necesidades materiales de la música, una evolución de la nombrada tendencia a la desintegración o descomposición (*Zerfall*) de la tonalidad heredada. Sin embargo, advierte Adorno que el dodecafonismo “nunca puede entenderse como mera consumación de necesidades materiales, sino que recibe su material en dialéctica histórica” (ibíd., p.380). Esta dialéctica histórica implica tanto la esclavitud y obediencia a la necesidad histórica que presenta el material al sujeto, como la libertad y espontaneidad del compositor para configurar la respuesta “como una libre consumación de lo históricamente necesario” (p.382). Concretamente en la técnica dodecafónica, tal contradicción tiene lugar en lo que Adorno llama la *preformación del material*, y que constituye la idea central del artículo. La técnica de Schönberg supone un dominio cada vez más extenso del procedimiento constructivo-variativo hasta no dejar ninguna nota libre de cambio, hasta:

formar exhaustivamente la variación de manera cada vez más radical, en último término de retransferirla al material mismo (...), entre bambalinas, organizar el material por así decir, antes siquiera de comenzar con su configuración propiamente dicha (...), de que su organización ocurra antes de comenzar la composición misma, mientras que la composición propiamente dicha procede ahora con el material preformado sin respeto” (p.383).

Adorno encuentra en este momento de preformación un movimiento de desdoblamiento del trabajo compositivo en donde el sujeto se somete a las exigencias históricas del material antes de comenzar con la labor compositiva, sometimiento en el que paradójicamente descompone, racionaliza y domina los tonos en la serie; y a la vez se libera del material en el momento propio de la composición. Pero hacia el final, justifica la preformación del material en la idea de que en el procedimiento del dodecafonismo desdoblado dialécticamente en libertad y necesidad, está **sedimentado** en miniatura el movimiento general de la historia. Más tarde, como ya anticipé, lo que sedimentará para Adorno en el material musical será el espíritu hegeliano.

Una reflexión abierta

Esta serie de artículos de crítica musical de Adorno pueden pensarse como el momento de origen de una serie de precondiciones filosóficas, simultáneas, desjerarquizadas e interrelacionadas, pero no causas lineales (del mismo modo en que Marx explicaba la transición histórica hacia el capitalismo). Los argumentos sobre la relación entre la técnica compositiva dodecafónica y la técnica compositiva filosófica, y entre los materiales musicales y la situación histórica de la sociedad no funcionan como fundamentos últimos sino en sí mismos como materiales que Adorno elabora y reelabora en simultáneo una y otra vez a lo largo de sus escritos. Esta reconstrucción del origen de la estética adorniana puede ser tensionada con la clave benjaminiana que encierra todo origen histórico: allí se muestra dialécticamente lo nuevo en el momento de su decadencia.

En este sentido, lo que resulta llamativo tanto de estos textos tempranos como de los textos tardíos de Adorno, es que ninguno de los traductores haya aprovechado el sentido de „Zerfall” con la traducción al español de “ruina” en un sentido filosóficamente productivo. La expresión „Zerfall” aparece en Adorno para nombrar la crisis de la historia moderna ilustrada en *Dialéctica de la Ilustración*, del mundo burgués en el *Kierkegaard* y en *Minima Moralia*, la crisis de la filosofía idealista en *Dialéctica Negativa*, la crisis del material específicamente musical en los diversos *Escritos musicales* y *Filosofía de la nueva música*, y la crisis del material estético en general en *Teoría Estética*. En las traducciones de Akal „Zerfall” pendula entre desintegración y descomposición, y en la revisión de *Teoría Estética* realizada por Cabot aparece como desmoronamiento. Pero la traducción al español como “ruina” o “arruinamiento” no sólo es más próxima al campo semántico del término en alemán, sino que además permite explorar una nueva conexión con la filosofía de la historia de Benjamin. La crisis de los materiales en Adorno puede ser entonces iluminada con otro color mediante la constelación que nuclea la ruina: alegoría, fragmento, historia y progreso, pero ahora de los materiales musicales. Si bien Benjamin en el trabajo sobre el *Trauerspiel*, en las *Tesis sobre el concepto de historia* y en *El libro de los pasajes* usa el término en alemán „Ruine” y por su parte Adorno utiliza „Zerfall”, es una nueva conexión no prevista por los autores y que sólo la posibilita la corrección de las traducciones para pensar en la dialéctica entre naturaleza e historia en tensión con el estado actual de los materiales del arte. Los materiales estéticos quedarían así inscriptos en la dialéctica de la eterna-transitoriedad de lo que hay, y en el progreso esencialmente destructivo de la historia. Adorno discute la idea de que los materiales provienen inmediatamente de la naturaleza, con el argumento de que son completamente históricos. Para la historia natural de Benjamin, la ruina encarna la transitoriedad en el momento de la decadencia, su final donde se acumula todo el proceso, que aparece primero en la naturaleza “en la excesiva madurez y en la decadencia de sus criaturas” (Benjamin, 1928, p.223). Y luego es imitado por el *Trauerspiel* con la acumulación de fragmentos y con la ostentación de la factura. La decadencia, la arruga, la podredumbre permiten una autoconstricción del tiempo en el espacio, que se comprime y aparece en la superficie material de las cosas. “Con la decadencia, y únicamente con ella, el acontecer histórico se encoge y entra en escena” (*Ibíd.*, p.223). Para Benjamin, las *micrografías*, las *pequeñeces*, las notas mínimas de los fenómenos son las portadoras de lo eterno y lo universal, que es paradójicamente la decadencia del acontecer *macrohistórico*. En la arruga o en la ruina particular aparece o entra en escena lo general, y en el remolino de este aparecer, que es a la vez arruinamiento de la tradición y origen de lo nuevo, se configuran los muros de la mónada. De allí la obsesión de Benjamin por las *Melusinas* cotidianas: la escritura a pluma, los juguetes rusos, los detalles de los pasajes parisinos. La historia entra en la escena de cada obra de arte cifrada en una escritura estética, en la forma de la ruina, cuyo trazo no aparece ni como comienzo germinal de un hecho, ni “como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia” (*Ibíd.*, p.221). La constelación entre historia, ruina y alegoría hace cruzar al ámbito de las cosas y del pensamiento, porque para Benjamin “las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas” (*Ibíd.*, p.221) y la historia es el cúmulo de ruinas que va dejando la

catástrofe del progreso (Benjamin, 1942, p. 146). Si interpretamos la expresión adorniana „Zerfall” como “el arruinamiento” de los materiales del arte/el sujeto/el idealismo/la ilustración/el mundo burgués se abre una puerta para reflexionar sobre la tensión naturaleza e historia, y a su vez para abordar críticamente el estado actual de los materiales estéticos en un estado “tardío”. Para Adorno la micrografía de la ruina es la forma estética, la configuración del material. Que los materiales estéticos devengan ruina significa captar el momento en que “el acontecer histórico se encoge” y entra como arruga formal, como excesiva madurez, como cúmulo de trastos, como nudo de costuras, lo cual supone incorporar en la tendencia del material contemporáneo su propia historicidad posvanguardista. Y simultáneamente, “el arruinamiento” de los materiales musicales permite ampliar de qué modo, el compositor en los materiales se enfrenta con la sociedad, idea de Adorno que ya aparece en los escritos musicales más tempranos y que la va a sostener hasta su muerte. El concepto adorniano de material musical ya desde su origen es asumido como una ruina, porque allí hay todo un transcurrir histórico acumulado en el instante de su decrepitud o de su final.

Bibliografía

[Obras de Adorno en alemán y en español]

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.). Trad. de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).

ADORNO, Theodor W.

(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

(1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Gabriel Menéndez Torellas, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2011).

(1963) *Kulturkritik und Gesellschaft ii. Eingriffe. Stichworte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Crítica de la cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas* (Madrid, Akal, 2009)

(1970a) *Musikalische Schriften i-iii* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales i-iii*. (Madrid: Akal, 2006).

(1970b) *Musikalische Schriften iv* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales iv*. (Madrid: Akal, 2006).

(1970c) *Musikalische Schriften v* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales v* (Madrid: Akal, 2011).

(1970d) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. (Madrid: Akal, 2005).

(1970e) *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesamelte Schriften* 7), (Frankfurt am Main). [1] Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983); [2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).

(1971) *Die musikalischen Monografien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Antonio Gómez Schneekloth et al. *Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. (Madrid: Akal, 2008).

(2009) *Ästhetik (1958/59)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).

[Relacionados al pensamiento de Adorno]

BENJAMIN, Walter

(1928) *Ursprung des deutschen Truerspiels*. Traducción al castellano de Carola Pivetta, *Origen del Trauerspiel alemán* (Buenos Aires: Gorla, 2012).

(1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Suhrkamp: Gesammelte Schriften). Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

(1942) *Über den Begriff der Geschichte*. Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *Sobre el concepto de historia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

(1967) "La facultad mimética" en *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967. Versión castellana, H. A. Morena. 105-107.

(1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

BÜRGER, Peter

(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

DALHAUS, Carl

(1974) "Adornos Begriff des musikalischen Materials" en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, "Adorno's concept of musical material" en Jarvis (2007). Traducción al castellano de Manuel Molina, 2016.

MÜLLER-DOOHM, Stefan

(2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).

SCHWARZBÖCK, Silvia

(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

WIGGERSHAUS, Rolf

(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

ZAGORSKI, Marcus

(2009) Adorno and musical material (Fuente: Revista Konex: <http://tempus-konnex.com/spip.php?article245>). Traducción al castellano de Manuel Molina, 2016.