



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Títol:** *Adorno, introducción a la Filosofía de la Música*

NOM AUTOR:                     *Laura Vinseiro Gutiérrez*                    

DNI AUTOR:                     *78220410 D*                    

NOM TUTOR:                     *Mateu Cabot*                    

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau de                     *Filosofia*                    

Paraules clau                     *Adorno, Mahler, Música, estètica*                    

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic                     *2013 - 2014*                    

*Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:*

## Índice

1. Introducción.....	pág. 3
2. Mahler, punto de partida.....	pág. 4
3. Adorno, una sociología de la música.....	pág. 8
4. La nueva música.....	pág. 14
5. El valor del error.....	pág. 16
6. Actualidad de la problemática de Adorno.....	pág. 18
7. Conclusiones.....	pág. 20
8. Bibliografía.....	pág. 23

## 1. Introducción

Sin duda alguna, Adorno es un pensador que merece un puesto destacado. Su trabajo en estética es aún hoy en día altamente valorado, ya que no deja indiferente a ningún lector. Su obra interesa básicamente a la sociología de la música, aunque sería demasiado estrecho conceptualizarla únicamente bajo este término. Su pensamiento va mucho más allá en obras tan conocidas como la escrita conjuntamente con Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. En este escrito nos centraremos en su pensamiento a partir de su estudio estético, y a partir de su relación con otro gran autor: el compositor musical Gustav Mahler.

Adorno dedica escritos y monografías a un gran número de autores, entre ellos Mahler. El texto de partida de este escrito será *Mahler. Una fisionomía musical*. ¿Por qué Mahler y por qué este texto? Podríamos haber elegido otros textos cabales del autor como punto de partida, pero este nos resulta especialmente curioso por lo que Mahler significa y lo representativo que puede llegar a ser del propio pensamiento de Adorno, como veremos más adelante. A partir de este texto, donde encontramos las líneas de su pensamiento en general, nos iremos centrando cada vez más en su teoría sobre la música. Esta teoría de la música toma pleno sentido dentro de su pensamiento general, y es por ello que este también se irá presentando a lo largo de la mano de la propuesta estética. Para finalizar, analizaremos sus propuestas en la actualidad, comparándolas con algunos autores y ejemplos posteriores, cuestionando la utilidad o no hoy en día de su propuesta.

Todo ello, además, en última instancia nos servirá para plantearnos cuestiones filosóficas fundamentales en torno a la filosofía de la música y el arte: ¿Tiene sentido hablar o escribir sobre música? ¿Hacia dónde va la estética? Aunque a priori sabemos que todas estas cuestiones son de difícil respuesta, esperamos que este breve escrito pueda arrojar algo de luz al papel de la estética desde la visión propuesta por Adorno, acompañados obviamente en todo momento por Mahler y otros compositores imprescindibles.

## 2. Mahler, punto de partida

Como hemos dicho, Mahler será el punto de partida para adentrarnos en la teoría estética de Adorno. Pero Mahler no sólo es nuestro punto de partida, sino que también lo es en cuanto a la parte histórica que estamos a punto de contemplar. El conocido compositor cuenta con un hecho que debemos destacar: “Como compositor, Mahler heredó la tradición romántica de Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner y en particular la estirpe vienesa de Haydn, Mozart, Schubert, Brahms y Bruckner, y ejerció una influencia primordial sobre Schönberg, Berg, Webern y otros compositores vieneses”.<sup>1</sup> Así pues, Mahler es en cierto modo el punto inflexión entre la tradición romántica y lo que Adorno llamará la “Nueva Música”, punto central en su obra. Más que el punto de inflexión, podemos entenderlo como el momento de transición entre uno y otro. Mahler en muchos aspectos seguirá trabajando a la manera de los compositores anteriores, pero en muchos otros será el precursor, la semilla de lo que estará por llegar. Esto es una característica continuamente destacada en la monografía de Adorno dedicada al compositor, ya que recorre algunos de sus aspectos musicales más importantes, destacando aquellas innovaciones que introduce o que debemos tener en cuenta. Afirma en este trabajo que “con el progreso del compositor individual de obra en obra, la dura línea evolutiva de Mahler escribe ya, como los exponentes más esenciales de la nueva música, historia musical”<sup>2</sup>.

Mahler es conocido por su gran talento como sinfonista, parte básica en la que se centra Adorno, pero sin dejar de lado su también muy importante labor como compositor de canciones. Partiendo de la base sinfónica entablada por Beethoven, Mahler construyó todo un nuevo mundo personal. Como aportación a lo que se crearía en el siglo XX, Mahler empezó a vislumbrar la música no sólo como un arte de tonos, sino también como el arte del sonido en sí. A propósito de la cuarta sinfonía, J. P. Burkholder<sup>3</sup> destaca los movimientos de los temas que encontramos en el primer movimiento. En ellos podemos escuchar un efecto que evoca al desplazamiento del orden racional de la Ilustración del siglo XVIII por los sueños irracionales propios del psicoanálisis de Freud. Al llegar a la re exposición, la composición se equilibra en una

---

<sup>1</sup> J. Peter Burkholder, D. J. Grout, C. V. Palisca, *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pág. 863.

<sup>2</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía musical*, en *Monografías Musicales*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2008, pág. 230.

<sup>3</sup> J. Peter Burkholder, D. J. Grout, C. V. Palisca, *op. cit.*, pág. 865.

metáfora musical de los compromisos, complejidades y contradicciones de la vida moderna. Ese poder de la música para evocarnos a una u otra realidad será uno de los temas que veremos posteriormente tratados por Adorno.

Que Adorno sea capaz de analizar tan profundamente el trabajo puramente musical de Mahler y del resto de autores se debe a su gran formación musical. Esto es un hecho que no debemos ni podemos dejar de lado, ya que Adorno es un filósofo excelente, si, pero también es músico en igual medida. La música fluye en su vida desde su niñez, hecho que lo marcará para el resto de su vida. Las imágenes de su infancia serán evocadas a lo largo de su carrera, relacionándolas en múltiples ocasiones con la felicidad y la utopía:

“La música de Mahler se aferra a la utopía en las huellas de los recuerdos de la infancia, como si únicamente por ellas compensara vivir. Pero no menos auténtico es para él la consciencia de que ésta es una felicidad perdida y de que sólo en cuento algo perdido se convierte en la felicidad que nunca fue tal”.<sup>4</sup>

Teniendo esto en cuenta, no será de extrañar que Adorno no sólo intente elaborar una teoría estética, sino que también elaborará, más o menos exitosamente, una teoría de la composición o del análisis musical<sup>5</sup>. En cualquier caso, en todas estas obras encontramos una tónica común: la preocupación por el individuo y su libertad, que se ve coartada en muchas ocasiones también en la escucha musical, llegando a estandarizar su forma de escuchar.

Puede llamarnos la atención, en este punto, el criterio que Adorno emplea para decidir a qué músicos dedica o no algún texto largo. A priori, podríamos pensar que se basa en la importancia objetiva de cada autor, o en la propia importancia que Adorno como autor les da. Realmente, su decisión se basa más bien en el pretexto que cada autor le puede facilitar para exponer sus ideas, ideas que nos ayuden a comprender problemas musicales concretos que él quiera tratar. Su objetivo, como hemos visto anteriormente, será el de defender a la música en sí misma, y sobre todo, a su oyente como individuo concreto. No encontraremos en él una defensa de la élite musical, en el sentido de un pasado glorificador que hace empequeñecer un devastador presente, sino que se trata de defender a los compositores que nos han aportado algo a la historia, al

---

<sup>4</sup> Th. W. Adorno, *op. cit.*, pág. 288.

<sup>5</sup> Estos análisis se encuentran en sus obras *Einleitung in die Musiksoziologie*, Gessammelte Schriften, 14. Frankfurt: Suhrkamp, 1973 o *Theorie der musikalischen Reproduktion*, Henri Lonitz (hg.). Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

devenir de la humanidad: a aquellos que nos emancipado a través de la música, que han dado un paso hacia delante en pro de la libertad.

Esta búsqueda de la libertad del individuo tiene una pincelada claramente utópica, que Adorno ligará filosófica, literaria y musicalmente con los recuerdos de felicidad de su infancia. Será un continuo en su obra encontrar un cambio de registro cuando el autor se refiera a la infancia:

“Cuando algunos solitarios que ni han de abrigar la esperanza de tener oyentes ni necesitan tenerlos, hacen ocasionalmente ensayos con el tocar el piano a cuatro manos, esto no tendría por qué irrogarles ningún prejuicio. A la postre siempre se encuentra también un niño para pasarles las páginas”<sup>6</sup>.

Precisamente en este aspecto destaca Adorno a Mahler. Se centra en la primera vez, en el contacto desde la ingenuidad o ignorancia que el pensador encuentra en muchos pasajes mahlerianos en su primera escucha. De hecho es en la monografía de Mahler donde encontramos claramente ligadas a infancia y utopía (véase cita 4). En Mahler, Adorno intenta recuperar esa felicidad perdida, y que ya nos es inalcanzable.

La búsqueda de la libertad no sólo se da en el trabajo o en el ocio, sino que es imprescindible en la escucha. La escucha se condiciona de forma grave, con una gran dificultad para el oyente: en un mundo donde la escucha, el sentido de la audición, siempre se ha visto soslayado y en segundo plano por la vista, ni tan siquiera el propio oyente es, en la mayoría de veces, consciente de que está siendo condicionado y manipulado. Ya desde los tiempos de Platón, pasando por el cristianismo y hasta nuestros días, podemos encontrar modos musicales censurados y condicionados de forma negativa. Aunque Adorno ya fuera consciente con anterioridad de esta situación en la música, fue su estancia y experiencia en el Estudio de Música del *Princeton Radio Research Project* el detonante de la gravedad de la situación. En los Estados Unidos será completamente consciente de que “la liquidación del individuo constituye la signatura típica y característica de la nueva situación musical”<sup>7</sup>.

En referencia a esto, Antonio Notario<sup>8</sup> destaca algunos rasgos que conformarían lo que podemos llamar el humanismo musical de Adorno. En estos, encontramos, por una parte, un humanismo positivo, que afirman a la fantasía a la hora de crear y recibir

---

<sup>6</sup> Th. W. Adorno, *A cuatro manos, una vez más*, en *Impromptus. Escritos musicales IV*, trad. Por Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2008, pág. 328.

<sup>7</sup> Th. W. Adorno, *Sobre el carácter fetichista y la regresión del oído*, en *Disonancias*, trad. De Rafael de la Vega, Madrid, Rialp, 1966, pág. 34.

<sup>8</sup> Lo encontramos en su trabajo *Escuchar las músicas de Adorno* (véase bibliografía), pág. 108.

nuevas obras; la percepción unitaria de las obras, en contra de la tendencia a la recepción fragmentaria de la época, dada sobre todo por autores como Stravinsky; en relación, la escucha estructurada en contra de la escucha atomizada que lleva a los oyentes a una “infancia auditiva”, que nos evita a la larga una escucha comprensiva de obras complejas; y sobre todo, la defensa de la nueva música como cauce de expresión. En esto, cumple Mahler esas exigencias según el propio Adorno:

“En general, la música de Mahler no es desfigurada en ningún sitio por la sabihonda experiencia del intérprete. Nunca se compone partiendo de las posibilidades empíricamente dadas, las sinfonías nunca se adaptan al ejercicio práctico. Siguen la imaginación sin concesiones; la experiencia práctica se agrega secundariamente, como instancia crítica que atiende a que lo representado se realice también en la manifestación fenoménica”<sup>9</sup>.

Por otra parte, encontramos un humanismo negativo que crea la crítica de la industria cultural: la amenaza de la nivelación musical, la creación de una conciencia falsa, la privación de los hombres de poder elegir que escuchar, la ampliación del trabajo del hombre a su tiempo de ocio, la limitación del lenguaje que limita su capacidad de expresión, etc. Con esto podemos tener una pincelada del humanismo musical propuesto por Adorno.

Como pequeña recapitulación, hasta el momento hemos tratado un problema central en la obra de Adorno, que ya podemos ver reflejada en Mahler, nuestro punto de partida: la preocupación por la libertad, o más bien la falta de ella, en la actualidad del sujeto concreto. Estos sujetos se ven coartados, alejados de lo espiritual, enmudecidos y condicionados por las modas. La música aquí aparece como aparato redentor de esa realidad, oponiéndose en todo momento a ese funcionamiento establecido:

“Pero la calidad de la música no la garantiza la dudosa prestación del portador de la alegría. Su nivel es tanto más elevado cuanto más profundamente penetra en la contradictoriedad del mundo que también abre surcos en el sujeto. Más que meramente contradictoria se hace allí donde, mediante la síntesis estética, transforma las tensiones que soporta en imagen de algo realmente posible”<sup>10</sup>.

Esta propuesta no se quedará únicamente en el plano teórico, sino que encontrará su vertiente práctica, como ya hemos visto, en la nueva música, que se convertirá en la apasionada defensa de una nueva posibilidad, de que todo sea distinto. En este

---

<sup>9</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía...* pág. 215.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 171.

momento, Adorno entrará dialécticamente entre la utopía y la amenaza del silencio del arte, un silencio no sólo del decir, si no un silencio también del escuchar.

### 3. Adorno, una sociología de la música

Como hemos podido ver, la propuesta de estudio musical está directamente relacionada con el individuo; y no solo con el individuo, sino, como veremos a continuación, con este en relación y juego con su papel en la sociedad, en cómo ésta le influye y determina. En su obra estética, pues, se centrará en relacionar la vida social y la vida musical. La música pasa a convertirse en mera mercancía, ya que la industria cultural y de la diversión la cosifican y masifican. Este problema de conversión musical no es sólo un problema de sociología externo, sino que es intrínseco al propio desarrollo musical. Precisamente por ello, este determinismo excluye en lo musical a lo cualitativamente distinto. Aquí el compositor es en cierto modo culpable de colaborar con este hecho, ya que compone sin reflexión, repitiendo lo dado, y confirmando con ello el aura y la inmovilidad superficial del mundo, llegando a contaminar a la música ideológicamente. Son los compositores de valor los que sufren, ya que:

“Lo que está trastornado es, antes bien, la adecuación entre la música y su lugar social. Se ha vuelto incierto que es lo que la música significa para la experiencia de los hombres a quienes es ofrecida. A la inversa, la música no puede ya en absoluto acoger dentro de sí misma esa experiencia”<sup>11</sup>.

Aunque aquí nos centremos en su vertiente sociológica del estudio musical, debemos destacar y advertir que la sociología no es más que uno de los muchos resortes que podemos encontrar en su filosofía de la música. Pero sin duda alguna, no podemos obviar ni tener en cuenta esta aportación básica de Adorno para poder entender la problemática ideológica, estética y filosófica que surge a partir de la música del siglo XX. En su estudio podemos ver los nexos de unión dialéctica entre el mundo ideológico y la música. Convirtiéndose la relación música y sociedad en extremadamente compleja y problemática. Su análisis, como podemos ver con la monografía dedicada a Mahler, siempre parte del análisis musical de la obra en sí y su estructura, para ver como en ella se soporta la estructura ideológica. Esta forma de trabajar no compromete, como a priori parece, la obra de arte, aunque parezca que el carácter social de la música y su autonomía se vean contradichos. Precisamente, con este análisis Adorno busca

---

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Dificultades: Para comprender música*, 1964, pág. 119.

evidenciar las fracturas internas del pensamiento y la realidad. Pero tampoco se vuelve el análisis de la obra musical un mero pretexto para sostener sus tesis filosóficas y estéticas, sino que va más allá. Lo que Adorno postulará es la autonomía para el arte, precisamente como forma de no – dependencia de los cánones marcados por la sociedad. No sólo será independiente, sino que será el arma contra la razón establecida dentro de la sociedad. Que la música sea libre, nos dirá, será una garantía para que el hombre también lo pueda seguir siendo, luchando contra una sociedad cosificadora y opresiva. Como se entienda esa autonomía es un tema a tratar, ya que si el arte debe ser libre, pero a la vez parece cumplir una función en la sociedad, se puede caer fácilmente en contradicciones.

Adorno intentará demostrar que en la sociedad capitalista, la música únicamente cuenta con una vía de supervivencia: ser la antítesis de la sociedad. De esta manera, podrá conservar:

“Su verdad social gracias al aislamiento; pero, precisamente esto, a la larga la vuelve árida. Es como si se la sustrajera al estímulo productivo o, dicho de otro modo, a la propia razón de ser, ya que también el discurso más solitario de un artista vive la paradoja de hablarles a los hombres gracias a su soledad, al renunciar a una comunicación que se ha vuelto trivial”<sup>12</sup>.

La música, por naturaleza, es un arte comunicativo y expresivo. Comunicación y expresión son, precisamente, dos hechos que se auto destruyen en la sociedad capitalista: los individuos pierden esa capacidad volviéndola trivial y alienada por la sociedad. Ambas, al final, no son más que una mera mercancía de intercambio. En este escenario el artista sólo podrá optar por el silencio y aislamiento como vías de escape para conservar su auténtica obra. Su carácter de verdad reposará en el testimonio de la angustia del hombre de su época. Nos encontramos ante una disyuntiva dialéctica: si la obra se quiere ser fiel a sí misma, a su destino de comunicación con los hombres, debe abandonar precisamente la humanidad de los hombres, que no es más que una máscara de inhumanidad.

Cómo hemos visto anteriormente, la música debe ser capaz, aún esta supuesta función, de mantenerse autónoma. Autónoma, si, pero ¿En referencia a qué? ¿Es autónoma respecto del mundo? Y si es así, ¿Qué podemos decir que no sea desde el propio mundo? Y si negamos el mundo, ¿Desde qué perspectiva contemplamos esa

---

<sup>12</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, trad. Italiana de *Filosofia della musica moderna*, Turín, Einaudi, 1959, pág. 38.

autonomía? Aunque la razón abstracta nos intente mostrar un mundo uniforme, esto sólo es una ilusión de la razón abstracta, ya que el mundo cuenta con grietas y fisuras, heridas y desgarraduras. Precisamente la razón, alzada en la bandera de la Ilustración, nos llevó al nacionalsocialismo y al estalinismo. Adorno, conjuntamente a Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* se propone analizar los mecanismos de esa tragedia, no para ir en contra de la Ilustración misma, sino porque ella misma debe reflexionar sobre ese hecho para resurgir. La razón debe dejar de ser destructiva y violenta como en esos casos, para ir más allá y llevarnos a la libertad. Justamente fue la confianza en que el triunfo de la razón llevaría a la felicidad la que dio pie a establecer relaciones de poder dictatoriales del hombre para con la naturaleza. Y es precisamente de esta naturaleza de donde surge la razón vista como ilustración. Nuestra historia es la prolongación de la historia natural. La escisión no se ha dado entre hombre y espíritu, sino entre hombre y naturaleza. Fue en el surgimiento del mito donde se dio la ruptura original. Horkheimer apuntará aquí que precisamente es el ansia del hombre por dominar la naturaleza lo que eclipsa la razón. Al igual que pasaba ya con el mito, este intenta ser explicativo mediante la dominación de la naturaleza, objetivizándola. Es mediante la dominación de la naturaleza, de los hombres, de la economía o la ciencia que creemos adquirir un conocimiento sobre ellos. Adorno y Horkheimer lucharán contra esto en su obra, contra las fuerzas que únicamente persiguen abstraerlo todo, anulando la individualidad en pro de lo general, derivando en la cultura de masas. También en la música de Mahler encontrará Adorno esta apuesta:

“Por eso en Mahler lo inferior no encarna lo elemental y el mito, nada natural, ni siquiera allí donde su música roza asociaciones de ese tipo, como en los ambientes evocados por los cencerros; lo que aquí hace una música que sabe que tiene bloqueado el camino de regreso es antes bien tomar aliento que simular ese camino. En vano buscará Mahler lo alejado del espíritu. Lo inferior es en él más bien lo negativo de la cultura que ha fracasado”<sup>13</sup>.

En la Ilustración, ese dominio se ha presentado de una manera muy clara: mediante el número. El mundo es ahora reducido a meros números. Todo lo que “conocemos”, lo podemos reducir al número. Si algo no es reducible en números, entonces no lo conocemos. De esta manera, no sólo hemos conseguido dominar la naturaleza, sino que hemos ido un paso más allá, logrando dominar el interior de los

---

<sup>13</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía...* pág. 185.

hombres. Al final, realidad, verdad y número se identifican entre sí. En este aspecto de dominación, el arte tampoco se salva, ya que también se ha convertido en un arma de poder. Esto lo explicitan Adorno y Horkheimer en el siguiente fragmento:

“Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto –el armazón conceptual fabricado por aquél- comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (...) La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que aún no ha sido tocado”<sup>14</sup>.

Así pues, la cultura se ha convertido en un instrumento de dominación. La música de los medios de comunicación es música diseñada para adormecernos. La ilustración nos ha llevado a precisamente lo contrario de lo que prometía: el totalitarismo y la alienación. Aún así, la objeción propuesta por Adorno en este punto no nos lleva a otro mundo, más o menos absoluto o ideal, sino a trascender la razón, tal como nos la presenta la Ilustración. Debemos buscar, mediante la misma razón, lo no-idéntico, lo singular, para luchar contra la totalidad que nos aprisiona. Este punto es vital, y guarda directa relación con la autonomía artística de la que anteriormente hablábamos. Debemos hallar, nos dirá, una salida al fracaso de la razón, para la cual deberemos trascender el concepto. Debemos ir más allá del concepto mediante el concepto, es decir, debemos ilustrar la ilustración para hallar una salida. Pero esto es una paradoja: no podemos escapar del pensamiento y su herramienta principal, el concepto, ya que entonces abandonamos la filosofía para adentrarnos en la poesía. Es por ello que este conflicto hace que la salida mediante la filosofía sea un fracaso o sea arte.

Adorno salvará esto declarando la autonómica enigmaticidad de las obras de arte, que vendrían a crear otro mundo con esencia propia y que se contrapondría al primero, como si tuviera una existencia ontológica. Lo que nos faltará, dice, es alumbrar estas obras de arte mediante la filosofía, trazando así un puente entre lo conceptual y lo

---

<sup>14</sup> Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. edición, 2001, pág. 166 y 89.

no conceptual. Cabe destacar que Adorno emplea el verbo iluminar, no alguno del tipo traducir, ya que si así fuera, querría decir que la obra de arte necesitaría de la filosofía completamente, y recordemos que la obra de arte es autónoma. Esta sería una salida a la razón que le permitiría no existir únicamente en el campo del concepto. Este intento de superación del concepto ya lo podemos empezar a ver en Mahler:

“En Mahler todas las categorías empiezan a quedar corroídas, ninguna se establece en límites no problemáticos. Su difuminación no se debe a falta de articulación, sino que revisa ésta. Ni lo nítido ni lo difuminado se definen como definitivos, ambos flotan”<sup>15</sup>.

Aquí nos encontramos con uno de los problemas más básicos en filosofía de la música: ¿Es posible hablar y escribir sobre música? Al intentar esta superación del concepto, nos encontramos que intentamos aproximarnos a un fenómeno a-conceptual, como es la música, mediante herramientas conceptuales. El problema de la inconmensurabilidad entre los dos lenguajes se hace aquí patente. El concepto, que determina significados muy concretos, debe arrojar luz sobre fenómenos totalmente contrarios, que son muy difícilmente concretables. La clave está aquí, como resalta Adorno, en emplear el lenguaje sólo para dar luz al arte, no para intentar traducirlo en su totalidad. Entonces, hablar o escribir sobre éste toma sentido.

Precisamente el arte moderno, el que Adorno defenderá, no puede ser entendido mediante los conceptos. Este arte precisamente se enfoca en romper los conceptos que lo intenten englobar, buscan hacerla estallar, buscan que la obra de arte cree su propio discurso. Nuevamente aquí reconectamos con el problema de la autonomía del arte. En este punto, Adorno vincula la autonomía del arte a la libertad alcanzada en su momento histórico. Introduce, pues, el elemento historicista en su teoría. Afirmará incluso que las verdaderas obras de arte son aquellas que cargan con el peso de su devenir histórico, en lugar de asentarse estas sobre la historia.

Otra característica de las verdaderas obras de arte es justamente lo contrario a la historicidad: su absolutividad. La obra de arte es absoluta en el sentido de que no puede conceptualizarse, es un enigma indescifrable, que nos media hacia “lo otro”, hacia lo que no es ella. Es una manifestación sensible de la idea, por así decirlo. Es destacable la afirmación de Freddy Sosa<sup>16</sup>: “Como en una inconcebible moneda de una sola cara, en

---

<sup>15</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía...* pág. 169.

<sup>16</sup> F. Sosa, *Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno* (véase bibliografía), pág. 8.

la obra de arte ocurre el desconcertante (des)encuentro de estas dos vertientes, lo histórico y lo metafísico. La “Teoría estética” es el relato de ese encuentro”.

Adorno pero es consciente de la dificultad de unir estos dos ámbitos, estos dos discursos. Admite, cierto es, que el arte no es traducible a conceptos, pero esto no implica necesariamente que el arte deba asumirse en estética como ajeno a la razón. Esto es debido a que, aunque no sean conceptuales, las obras de arte si son lógicas. Por tanto, no solo podemos reflexionar sobre el arte nos dirá, sino que debemos hacerlo para no dejarlo caer en manos de la industria de masas, y así volver a la libertad mediante éste:

“Quien no se puede contener se refugia en el lenguaje a-conceptual, que precisamente todavía permite el llanto sin límites y el amor sin límites. A veces a ese gesto se asocia en la forma un peculiar sentimiento del después: lo que anhelosamente quiere ir más allá de sí es al mismo tiempo un adiós, un recuerdo”<sup>17</sup>.

Esto es lo que nos da el verdadero arte, que precisamente pierde su carácter estetizante si se lo separa del mundo, y se pretende transformar en arte por arte, dirá. La vida y el arte surgen de un pasado común, no conceptual, de un estremecimiento nos dice. Las obras producen ese temblor, debido al vaciamiento del espíritu sobre ellas, que no es otra cosa que la negación del espíritu que domina a la naturaleza. Esta pasada existencia común nos permite establecer puentes entre lo conceptual y a-conceptual, que se encuentran en las obras de arte verdaderas, y que nos da un resplandor vinculante a la racionalidad.

Así pues, la autonomía del arte es posible. La obra de arte no sigue la legalidad del mundo, porque es anterior a ésta, pero tampoco existe escindido del mismo, puesto que su objetivo es negarse a ser parte de un mundo dominado y sin libertad, denunciando tal opresión. En realidad, si el arte estuviera escindido del mundo, su autonomía sería una pura utopía. Y esta autonomía será nuestro garante de libertad, aquello a lo que aferrarnos en medio de la quiebra de la cultura. Esto pero, no significa que el arte sea una mera función para los hombres.

Que el arte tenga esa función estetizadora radica en su contenido de verdad. El arte, al oponerse a la sociedad, es cuando precisamente se transforma en social manteniendo su autonomía. En definitiva, Adorno carga con un arma de doble filo

---

<sup>17</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía...* pág. 277.

contra el arte: por un lado, atacará al arte de masas, aquel cuya única función es impuesta por el aparato dominante para adormecer y atontar a los individuos; a la vez aclamará al arte verdadero como esperanza hacia un futuro libre y desalienado, auténtico y propio de los hombres:

“(... ) La música de Mahler simpatiza con los asociales que en vano extienden las manos hacia el colectivo. (...) La música de Mahler es subjetiva no en cuanto a expresión de éste, sino por cuanto él la pone en boca del desertor. Todo son últimas palabras. El que va a ser ahorcado clama lo que aún tendría que decir, sin que nadie lo oiga. Sólo para que quede dicho. La música admite que el destino del mundo ya no depende del individuo, pero sabe también que este individuo no es capaz de otro contenido que el suyo propio, por escindido e impotente que sea. Por eso sus figuras son la firma de la verdad. En esas sinfonías, incluso aquel que es arrastrado por las marchas las percibe y reflexiona sobre ellas. Únicamente los que han perdido el turno, los pisoteados, el pobre tamborilero, los carentes de toda libertad encarnan para Mahler la libertad. Sin hacer promesas, sus sinfonías son baladas de la derrota, pues “pronto caerá la noche”<sup>18</sup>.

Este contenido de verdad no lo es en la manera de respuesta: la obra enmudece cuando se le pregunta por qué tilda de realidad algo que no lo es, ya que la obra dice al tiempo que oculta, nos dirá Adorno. Cuanto más conocemos el fenómeno de una obra, más nos aproximamos a ella, en realidad, más fuerza adquiere su enigma interno. Esto lo ejemplifica el autor diciéndonos que quien se acerca al arco iris para conocerlo, lo hace desaparecer. Algo así sucede con la obra de arte. En este punto llegamos a la necesidad estética y filosófica. Es la crítica la que debe intentar dilucidar ese contenido de verdad. Las obras tienen algo que iluminar, puesto que sino, no habría línea que delimitara el arte. El filósofo deberá acercarse por dos caminos hacia la obra: sin conceptos, y sin poder salir, por tanto, del conocimiento a-conceptual, o mediante conceptos, corriendo el riesgo de no poder captar verdaderamente su esencia.

#### **4. La nueva música**

Por nueva música, Adorno se refiere básicamente a la escuela vienesa, y sobre todo a Schöngberg. Esta música lleva a la dificultad de escucha intrínseca a ella, debida

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 311.

a su estructura: ésta, niega precisamente la estructura tradicional, de obra acabada. La penetración a estas obras encontrará la dificultad en el sentido de que no contamos con un género con el que encontrar la clave para entenderla, para descifrarla. Precisamente, lo más característico de esta música es que no se crea en base a códigos o estructuras preexistentes. Por tanto, si cuenta con una estructura diferente, deberá ser también escuchada de manera diferente. No solo debemos disponernos a asimilar los nuevos rasgos estilísticos, ya que lo que entra aquí en discusión es el propio concepto de creación musical. Adorno afirmará que al músico sólo le queda la opción de negar el concepto de obra de arte para poder tener derecho a seguir expresando en un mundo totalmente trastornado.

En la relación música – sociedad que hemos estado viendo hasta el momento, se incluye necesariamente el discurso acerca del valor estético de la obra. Como hemos visto, este es uno de los también problemas centrales en la teoría propuesta por Adorno. El valor estético será un hecho social en sí, no un simple añadido sobre la escritura musical y su valor comunicativo. En la sociología propuesta por Adorno, como hemos visto, el lenguaje y arte no son reducidos a la calidad de subproductos de la sociedad. Entre sociedad y música, no encontramos una relación de causa y efecto, sino que la música está en la sociedad, y por tanto es un hecho social propio. Entonces aquí podemos entrar a cuestionar el tema de la función de la música en la sociedad. Como hemos visto con anterioridad, la música no ejerce una función preestablecida, siempre igual y determinada. Dependiendo de la música y el tipo de sociedad, podríamos encontrar que esta cumple una u otra función. En cualquier caso, la distinción entre lo artístico y lo extra artístico queda disuelta. Tampoco es la música un reflejo de la sociedad, ya que no depende de ésta. De hecho, cuanto más auténtica sea la música, relación menos directa mantendrá con la sociedad. Esto tampoco significa que la música auténtica se escape completamente a la sociedad, o que no le sea posible un análisis sociológico. Como hemos visto, cuando una obra musical es auténtica, no realiza un valor estético al margen de la sociedad, sino que funciona representando la oposición de la sociedad establecida:

“(…) en toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta, en calidad de antagonista, la sociedad en su totalidad. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin

esperanza de que se resuelvan; o bien el de sí (la música) se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución”<sup>19</sup>.

Es precisamente en la nueva música en donde su antagonismo con la sociedad se materializa como una

“divergencia entre un interés general y uno individual, mientras que la idea ideológica oficial pretende que ambos intereses armonicen entre sí. La música auténtica, como cualquier arte auténtico, o es un criptograma de la oposición que se da, sin reconciliación posible, entre el destino del individuo y el de la humanidad, o un símbolo de la esperanza de conciliación posible entre el destino del individuo y el de la humanidad, o un símbolo de la conexión, en cualquier caso problemática, que se da entre los antagónicos intereses individuales y una totalidad, o, en fin, un símbolo de la esperanza de una conciliación sincera; (...) Ya venga asumido el antagonismo por la música de forma pura y directa, ya venga simbolizado por ella, la música contiene, en menor o mayor cantidad, “ideología” según el grado de conciencia objetiva (implícito en ella)”<sup>20</sup>.

Esta Nueva Música debe adoptar una función estimulante en la sociedad, forzando aquello que se ha quedado bajo la superficie, denunciando la crisis y la falsedad de lo humano, desenmascarando el orden establecido.

Era de obligada parada dedicarle un pequeño espacio a Schönberg y la Nueva Música, ya que Adorno ve reflejado en él su propuesta teórica. En este compositor, Adorno encuentra una conciencia autónoma, que se crea a sí misma, transformando la realidad en la que se encuentra, y que a la vez la condiciona. Este compositor, destaca Adorno, está caracterizado por su forma de emplear el material: aunque no le da una importancia capital a su autoría, tampoco obedece regla alguna dada de antemano para componer. La disyuntiva tradicional entre libertad y rigurosidad no se agota en la forma, sino que se transforma en energía productiva. Esta energía de la contradicción es dialéctica, ya que se da entre la fuerza del artista y la fuerza de la realidad dada. Schönberg sin duda marcará un antes y un después, ya que después de él, la historia de la música dejará de ser un destino fatal para pasar a estar subordinada a la conciencia humana que emergerá produciéndose a sí misma modificando la realidad de la cual sabe que depende.

---

<sup>19</sup> Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música*, 1962.

<sup>20</sup> Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt (s. i.), 1962, de la trad. Italiana *Introduzione alla sociologia della musica*, Turín, Einaudi, 1971, pág. 83 – 84.

## 5. El valor del error

Siguiendo con Schönberg, y muy estrechamente relacionado con la propuesta de Adorno, hemos decidido incluir una muy breve reflexión sobre el papel que juega el error en la música. Por error, comúnmente, entendemos la desviación o uno incorrecto de la forma establecida en cualquier ámbito. El error, pues, esencialmente es la oposición a aquello que hayamos establecido como correcto, verdadero, normal o natural. Este error suele contar con una gran carga negativa, pero en su vertiente transgresora, encontramos también un polo positivo.

La música, como sabemos, es definida como el arte de combinar todo un conjunto de sonidos y silencios por parte del hombre, utilizando los tres pilares básicos de ritmo, armonía y melodía. Dentro de este orden, el error suele ser considerado por las escuelas dominantes, y según el momento histórico, como un fallo del sistema. Es considerado como un desertor de la lógica establecida, y por tanto, la lógica coherente del momento. Sin embargo, el error no siempre resulta ser tal a la larga. Como claro ejemplo, podemos retomar la propuesta de Schönberg: el dodecafonismo. Este método de composición surgió completamente alejado de los cánones compositivos de la época, rompiendo con lo establecido. Obviamente, en un primer momento fue considerado como una aberración a la norma establecida. Su ejecución se basaba en el desvío y la imperfección de esos principios compositivos clásicos, es decir, las reglas del sistema tonal.

Esta situación, como hemos ido viendo, se corresponde con la propuesta teórica que Adorno hace. El dodecafonismo rompe con lo establecido, con aquello que el sistema quiere preservar, a lo que la sociedad está acostumbrada. Ante este nuevo esquema, los individuos deben reaccionar, deben emplearse en intentar comprender esa nueva manifestación sonora. Como podemos ver, el error sólo fue considerado como tal momentáneamente, ya que el compositor estableció toda una nueva escuela de composición. Por tanto, el error puede cambiar con el paso del tiempo.

En otros casos, las innovaciones no son consideradas como errores, como pasó en el caso de Mahler:

“Si después de Mahler la música eliminó y devaluó a fichas de juego sus elementos fijos, ya él se rebela contra ellos dentro de la lógica musical tradicional. Pero no construye nuevas, sino que pone en movimiento formas

desatendidas, despreciadas, excluidas, que no se pliegan a la ontología formal oficial que el sujeto compositivo ya ni es capaz de llenar por sí ni reconoce. Los caracteres mercantiles dispersos, reificados, de la música son el correlato necesario del nominalismo mahleriano, que ya no permite una síntesis con la totalidad previamente pensada<sup>21</sup>.

## **6. Actualidad de la problemática de Adorno**

Para finalizar este breve estudio, plantearemos la problemática de Adorno en la música contemporánea. El problema planteado con Schöngberg sobre la atonalidad aún hoy día continúa en las creaciones actuales. Las sonoridades extrañas y su experimentación, pero, no es un hecho que haya surgido en la actualidad. Curiosamente, Liszt ya experimentaba con pianos desafinados, ya que estos rompían la tensión tradicional. Tocar en esos pianos producía sonoridades inesperadas, ya que el músico no sabía que sonaría a priori, lo cual le inspiraba en la composición. Estas sonoridades inesperadas adentraban a Liszt en un universo inexplorado de sonoridades, alejadas del mundo musical conocido y establecido, subvirtiendo las relaciones normales. Incluso el mismísimo Bach exploró sonoridades ya en su tiempo. Por tanto, podemos ver que el tema de la atonalidad no es más que el destino al que han llegado las investigaciones de los diferentes autores, con sus distintas aportaciones a lo largo del tiempo. La música inarmónica actual cuenta con ese elemento sorpresivo para el oyente, de interés experimental.

Así, la música dodecafónica, por ejemplo, puede ser entendida como música en sí, que mediante lo aleatorio pretende dejar de ser una representación de lo material, para pasar a ser una presentación figurativa de lo que ésta es, de la realidad en sí. En esta música, cada nota tiene el peso de principal, sorprendiéndonos por igual. Esto desencadena que la melodía nunca sea predecible, como pasaba con las melodías tonales. La experiencia estética musical se transforma, se vuelca en un campo de resonancias imaginativas, que trazan un relato expresivo a través de combinaciones aleatorias. Aquí podemos interpretar, a la manera de Adorno, una lucha de esta experimentación en contra de la sociedad actual completamente determinada. En una sociedad de masas, donde lo destacable se intenta eliminar, que el arte requiera toda la

---

<sup>21</sup> Th. W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía...* pág. 208.

atención de su “consumidor”, es algo a lo que sin duda la mayoría de individuos no están acostumbrados.

Un ejemplo curioso de este hecho es la obra *4:33* de John Cage. Este compositor fue precisamente alumno de Schönberg, y heredero de una cultura en transición. Cage fue un revolucionario tanto en cuanto a la forma de componer, como a los elementos tímbricos. De este último podemos destacar sus obras de “piano preparado”, en que el piano debe ser tocado con diversas piezas introducidas en sus cuerdas para variar su sonido típico. Una de sus mayores aportaciones fue darle un peso imprescindible al silencio en la concepción musical. En 1951, Cage decidió visitar la cámara acústica de la universidad de Harvard para intentar alcanzar el silencio absoluto. Una vez allí, pero, se dio cuenta de que era prácticamente imposible, ya que en el interior de la cámara, seguía escuchando el latir de su corazón y el fluir de su sangre. Por tanto, concluyó que no había manera de experimentar completamente el silencio mientras uno estuviera vivo. El sonido, pues, es símbolo del discurrir vital, y por tanto, el silencio pasa a ser la pérdida de atención. El silencio entonces deja de ser un problema acústico. Entonces, el silencio es únicamente la intención del no-oír, entrando Cage en la exploración de la no-intención.

*4:33* es la obra que refleja la no-intención. Nos da un espacio para reflexionar acerca de ese concepto, en donde la orquesta simplemente se sienta al lado de su instrumento sin emitir ni una sola nota en los cuatro minutos treinta y tres segundos que dura la pieza. Entonces, el espectador empieza a centrar su atención en el sonido que resurge, en el sonido que en realidad ya estaba allí: el sonido ambiente. Este es un sonido no-intencionado, ya que ya estaba allí antes de que el compositor creara la obra. Esto, además, añade a la obra el hecho de que cada vez que esta sea interpretada, el sonido será totalmente nuevo y distinto. A través del silencio, nos encontramos con la verdadera naturaleza del sonido presente. Analizando esta obra desde la perspectiva de Adorno, ¿Es tan descabellada la idea del silencio como un arte en nuestras vidas actuales? ¿Podemos gozar realmente del disfrute del presente, sin interferencias, en nuestro devenir diario? Tradicionalmente en la historia, lo artístico era la música mediante el sonido, ya que era de muy difícil acceso a la mayoría de gente, lo cual fue cambiando a lo largo de la historia. ¿Se han invertido ahora los papeles, y lo que necesitamos encontrar es el silencio? Al igual que en un tiempo, la música servía en las celebraciones religiosas o místicas para reencontrarnos con nuestro espíritu, ¿Es ahora el silencio la herramienta que debemos buscar para reconectar con nosotros?

Algo que no podemos negar es que la música, de una manera u otra, es capaz de sensibilizar y actuar sobre la psique humana. Puede, por así decirlo, llegar a secuestrar nuestro ánimo, ya que conecta directamente con las formas de sentimiento humano:

“Quizás ni gozo ni pensar, sino el patetismo de uno u otro y ambos, la grandeza y la brevedad y el fluir eterno e todo lo vitalmente sentido. Tal es el patrón, o la “forma lógica”, de la sensibilidad, y el patrón de la música es esa misma forma elaborada a través de sonidos y silencios. La música es así una “analogía tonal de la vida emotiva”<sup>22</sup>.

## 7. Conclusiones

Llegados a este punto, no nos queda más que echar la vista atrás para destacar algunas conclusiones alcanzadas a lo largo del escrito. Como hemos podido ver, la figura de Mahler nos ha servido de puente de unión a lo largo de casi toda la exposición. Como hemos visto, Mahler es un compositor que ya contiene en sí el germen de lo que será la nueva música. Sus aportaciones, aunque sin la transgresión que representó Schönberg, obviamente, cimentaron la posibilidad de lo venidero. Mediante citas del propio Adorno, además, hemos podido ver como encuentra en su música muchas pinceladas de su teoría sociológica musical. Podemos concluir, pues, que es un autor representante de la transición entre el romanticismo y la nueva música, ya que encontramos elementos de uno y otro, y al adentrarnos en su obra, vemos como el mismo va vivenciando y exponiendo esa transformación.

A partir de este estudio de Adorno a través de la monografía a él dedicada de Adorno, hemos dado pie a exponer, de forma breve, la teoría estética de este autor. Como hemos podido ver, Adorno relaciona directamente música y sociedad. Dependiendo de quién emplee la música, se tornará en un arma de doble filo: tanto podrá ser el veneno de los pueblos adormecidos, como el antídoto hacia la libertad de la sociedad alienada. La música, pero, va más allá, y no se encierra en una mera función social. El arte, hemos concluido, es autónomo. No se puede conceptualizar, ya que éste hace estallar sus propios conceptos. La filosofía, aquí, juega el papel de iluminarlo, para ayudarnos a interpretarlo, pero teniendo claro de antemano que no vamos a encontrar en él ninguna respuesta. La filosofía tenderá el camino para aproximar a nuestra dimensión conceptual la experiencia a-conceptual que es la música. Además, el arte contará con

---

<sup>22</sup> Adolfo Vázquez Roca, *Música y Filosofía Contemporánea; registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk* (véase bibliografía), pág. 6.

una verdad intrínseca, en el caso de que sea auténtico arte. Esta verdad será la que conectará con los individuos.

A continuación hemos visto como Schöngberg representa la aplicación práctica de la propuesta teórica de Adorno. Con el dodecafonismo, este autor rompe radicalmente con la tradición establecida, chocando frontalmente con lo que la sociedad de su época representa. Este choque solo perdura un tiempo, cuando es considerado un error, que con el tiempo se va normalizando y se deja de considerar como tal.

Para finalizar, hemos intentado actualizar la problemática de Adorno con algunos ejemplos de la música contemporánea, como John Cage.

Desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, el pensamiento musical ha ido creciendo enormemente y enriqueciéndose. Eso ha sido posible gracias al contacto con otras disciplinas que también han ido creciendo. Esto ha repercutido no solo en el conocimiento filosófico de la música, sino también en su conocimiento historiográfico. Todos estos hechos también han ayudado a la diversificación de la música, apartándose de las concepciones más clásicas y tradicionales. Actualmente, teoría de la música y estética van de la mano, ya que ambos se retroalimentan.

Actualmente, se pretende, sobretodo, analizar cómo funciona la música, los mecanismos psicológicos que ésta pone en juego, las estructuras lingüísticas que utiliza, y en qué se diferencia de otros lenguajes del hombre. Todos estos temas son tratados por múltiples disciplinas, por lo cual parece que la vieja disputa estética central entre música como formalismo y expresión.

Esta diversidad de disciplinas que se vierten en la estética musical da como resultado enfoques conceptuales muy diversos entre sí. El partir desde una experiencia práctica o una teórica, por ejemplo. Puede dar como resultado visión sin nada aparentemente en común. Además, debemos tener en cuenta que nosotros contemplamos la historia de la estética desde nuestro propio prisma histórico, lo cual afectará a nuestra visión de las cosas. Así, a lo largo de la historia podemos ver todo un seguido de interpretaciones o momentos que parecen ser totalmente inconexos entre sí. Sin embargo, hay un hilo común a todas esas experiencias que las une, que trascienden el espíritu de su época. Esto es debido a que la música es ya de por sí un objeto multiforme. Es un prisma con un gran número de caras a través de las cuales poder mirar, y poder obtener por ello distintas respuestas, sea cual sea el tema o autor que intentemos tratar. En este caso, nos hemos centrado en la perspectiva de Adorno, pero como él mismo proponía, la misma música de su época podía ser utilizada o vista de

muy diversas maneras. Lo que no podemos negar, es que toda aproximación a la música contará con una base filosófica, con relaciones directas con la cultura y la sociedad.

La música, en cualquier caso, se entienda como se entienda, se interprete según quien se interprete, es una manera de estar en el mundo. En nuestra sociedad, nuestra relación con el sonido y la música es totalmente contradictoria. Vivimos en la sociedad del ruido continuo. No contamos con rituales establecidos de silencio, de soledad, para poder reencontrarnos con nosotros mismos. Vivimos conectados socialmente las 24 horas, sobre todo desde la irrupción de las redes sociales incluso en el móvil. Pero a la vez, no ha habido época en la que uno estuviera más solo en cuanto al resto y a uno mismo. Vivimos en un mundo que nos demanda estar presentes siempre, en cualquier situación, pero mediados muchas veces por la tecnología, lo cual crea únicamente una falsa apariencia de conectividad entre los hombres. Y en esta sociedad que puede llegar a ser tan deshumanizada, ¿Qué salidas nos quedan? Que las drogas y el alcohol, inhibidores que nos alejan de nosotros mismos, que nos ausentan de nuestro interior y de nuestro exterior, sean tan consumidos actualmente, quizás debería darnos la voz de alarma. ¿No será, quizás, momento de retomar la propuesta hecha por Adorno, y empezar a reivindicar las artes como mano a la que aferrarnos para salir de este callejón sin salida? ¿No será momento de abandonar la sociedad musicada las 24 horas del día para volver de nuevo a una música que nos arrastre fuera de la sociedad, no que nos adormezca más en ella? Carlos Guillermo Pérez de Aranda empieza el prólogo a la estética musical de Fubini con una frase de Susan Sontag perteneciente a *El amante del volcán*: “Las cosas poseen un valor intrínseco; las personas valen lo que tu propia necesidad les asigna”. Esta necesidad cambiante muy probablemente también es aplicable a las artes, y en especial a la música. Es por ello que quizás sea el momento de empezar a darnos cuenta de la necesidad que tenemos como individuos de que la música, la obra de arte verdadera, vuelva a rescatarnos de la deshumanización que día a día vamos viviendo.

## 8. Bibliografía

### Libros:

- Fubini, Enrico. 2007. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.
- Burkholder, Grout, Palisca. 2008. *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial. Madrid.
- Mahler, Theodor W. 2008. *Mahler. Una fisionomía musical en Monografías musicales*. Ediciones Akal, S. A. Madrid.

### Publicaciones:

- Defez y Martín, Antoni. 2004. “Significado y comprensión en la Música”. *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 31, págs.: 71 - 88.
- Márquez V., Israel. 2011. “Ética y estética del error en la música popular contemporánea”. *Musiker*, nº 18, págs.: 83 - 97.
- Morán, Julio César. 1985. “Theodor W. Adorno, Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo”. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, nº 25, págs.: 67 – 71.
- Notario, Antonio. 2008. “Escuchar las músicas de Adorno”. *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamientos europeos*, nº 7 – 8, págs.: 103 – 110.
- Sossa, Freddy. 2001. “Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno”. *A Parte Rei: revista de Filosofía*, nº 17, págs.: 1 – 15.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2007. “Música y Filosofía Contemporánea; registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk”. *Música y educación: Revista trimestral de Pedagogía musical*, nº 20, págs.: 15 – 26.