

Adorno y Mahler: finales y comienzos

Gerardo Guzman

Arte e Investigación (N.º 14), e013, noviembre 2018. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e013>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

---

# ADORNO Y MAHLER: FINALES Y COMIENZOS

## ADORNO Y MAHLER: ENDS AND BEGINNINGS

---

GERARDO GUZMAN

[cucoguzman@hotmail.com](mailto:cucoguzman@hotmail.com)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 15/4/2018 | Aceptado 4/8/2018

### Resumen

El presente trabajo indaga la relación del filósofo Theodor W. Adorno con la producción del compositor y director de orquesta Gustav Mahler, en el cruce entre música, tradición y evolución. Se tomarán algunas ideas y citas de Adorno presentes en su escrito «Mahler. Una fisionomía musical», incluido en el libro *Monografías Musicales* (2008), y otras de *Filosofía de la Nueva Música* (2003), respecto de la comparación entre Arnold Schönberg e Igor Stravinsky. A partir de esto, se realizará un comentario para aportar y para ampliar otras facetas provenientes del análisis estético y musical de Mahler.

### Palabras clave

Música; progreso; vanguardia; Adorno; Mahler

### Abstract

The present work explores the relationship of the philosopher Theodor W. Adorno with the production of the composer and conductor Gustav Mahler, at the crossroads between music, tradition and evolution. Some of Adorno's ideas and quotes will be taken from his writing «Mahler. A musical physiognomy», included in the book *Monographs Musicals* (2008), and others of *Philosophy of the New Music* (2003), regarding the comparison between Arnold Schönberg and Igor Stravinsky. From this, a comment will be made to contribute and expand other facets from the aesthetic and musical analysis of Mahler.

### Keywords

Music; progress; avant-garde; Adorno; Mahler



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
4.0 Internacional

Entre el fin del siglo XIX y los comienzos del XX se discutieron importantes preceptos estéticos centrados en un núcleo problemático: la reflexión acerca del destino de la producción artística y cultural europea, y la instalación de una fuerte noción de vanguardia como idea rectora. El concepto de Modernidad y la crítica que de ella realizó el Romanticismo, sobre todo en el plano de las ideas racionales y organizativas, alcanzó en estas circunstancias un estado de saturación sistémica. Se postularon premisas taxativas, tales como «fin de la tonalidad», «fin de la figuración» o «tecnologización del mundo», entendidas no solo de manera artística o retórica, sino como formas definitivas y palpables en el cotidiano del individuo y de la sociedad.

En este marco, una de las palabras más complejas y abarcativas será la de Theodor Adorno (1984, 2003, 2008), quien se refirió a los conceptos de progreso, de evolución y de vanguardia, acotados y aplicados a la compleja obra de Gustav Mahler. Este compositor, como otros autores de fines del siglo XIX y comienzos del XX, exhibe el estado de «fin» de una época de un modo altamente personal y original. La idea evolucionista del arte fue concebida, según Adorno, como la pretensión de un lenguaje modelizado y universal, cercano al colonialismo europeo de esos tiempos y a su voluntad totalizante y soberbia. Este asunto significó para el pensador no solo un tema capital de procedencia y de implicancia teórica, sino una preocupación vital que, de algún modo, lo persiguió a lo largo de toda su existencia.

De este modo, la evolución y la vinculación entre los artistas, su producción y los contextos, lejos de aparecer con datos únicamente estéticos, están atravesadas por elementos pertenecientes al nivel político y económico (en cuanto mediación de culturas, mercado, difusión, consumo y masividad).

### **Adorno y Mahler: antecedentes**

Como punto de partida, llama la atención el interés de Adorno (2008) por un músico sobre quien escribió: «Ni por innovaciones tangibles ni por material avanzado es Mahler progresista» (p. 165). Es pertinente incluir esta afirmación en el seno de un debate, tal vez medular e incluso inicial, que el mismo Adorno propone con relación al tema de la evolución de la música. Para ello, es interesante destacar anticipadamente la preferencia de Adorno por los términos *progreso* y *evolución*, antes que por *vanguardia*. Posiblemente, los tres conceptos juegan en el autor lugares vinculantes sobre categorías esenciales, aunque no distingue los atributos de la vanguardia como integrados a una noción histórica que se articula con la historiografía de su tiempo.

En este sentido, en su obra *Filosofía de la Nueva Música* (2003), realiza una caracterización de dos compositores clave del siglo XX, a quienes asocia a las nociones antinómicas de *progreso*, para Arnold Schönberg, y de *restauración*, para Igor Stravinsky. De esta confrontación se extraen algunos interrogantes respecto de la relación analítica y axiológica que Adorno sostiene con Mahler. Como es sabido, Adorno se inscribe en la irrenunciable consecuencia histórica de Schönberg.

Concretamente, si el contenido inicial del punto citado al comienzo de este apartado se refiere a esa cualidad no progresista de Mahler, ¿por qué Adorno prefiere y elogia su producción y recela la posición del compositor ruso? En ambos, Mahler y Adorno, parece existir una semejanza en la idea estética y técnica de *no innovar* y, consecuentemente, en no seguir la linealidad histórica evolucionista prevista por el paradigma moderno. ¿Qué cualidades hay en Mahler que Adorno no encuentra en Stravinsky?

En principio, puede inferirse que a Mahler (como a sus contemporáneos Richard Strauss o Hugo Wolf, entre otros) le toca la difícil tarea de continuar, de pervivir y de sostener un programa estético después de Richard Wagner, vinculado a la noción genérica y progresista de la *música del porvenir*. A partir de este supuesto, se contempla al Mahler compositor, adelantando, conviviendo o bien, balanceándose entre tal prerrogativa junto con diferentes búsquedas y condicionamientos que marcan y que orientan su producción. ¿Por qué razón Mahler no es un progresista? ¿Por elección? ¿Por temor? ¿Por imposibilidad técnica?

Por una parte, esta aparente no innovación estaría situada en el campo de una decisión estilística general, en la que se recortan otras tendencias finales, no comprometidas con un principio inédito y totalizante, como el eclecticismo de fines del siglo XIX. Por otra parte, ¿qué aspectos materiales y/o estéticos habría que tomar en cuenta para incluir a Mahler en la vanguardia?

Antes de continuar debe aclararse que el posible desarrollo mahleriano está inserto en un movimiento anclado, principalmente, en Austria y en Alemania. Este contexto supuso la validación de una línea por la cual la resolución evolucionista de la crisis del lenguaje musical finisecular estaría saldada por medio del literal abandono de la tonalidad. A ello concurren las situaciones de saturación, de cromatismo o de ambigüedad, presentes en casi todas las obras comprendidas aproximadamente entre los años 1880 y 1910. Es importante determinar cómo Mahler se ubicó en este debate poético.

## Vanguardia y tradición

Por lo recién expresado, el problema de la *tonalidad* y su permanente tentación de destitución fue el principal elemento de valoración para calificar o para cuantificar el grado de reacción o de progreso de una composición. Desde esta consideración, los antecedentes más próximos que prefiguran el abandono tonal serán, entre otros: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908), de Richard Strauss; *Sonata para piano Op.1* (1908), de Alban Berg y las contundentes *Piezas para piano Op. 11* (1908), de Schoenberg, documento inaugural del Atonalismo —Mahler no se incluye tan fácilmente en esta lista—. A propósito, Adorno (2008) comenta respecto de Mahler: «Del mismo modo que ponen en duda la lógica inmanente de la identidad musical, sus sinfonías se oponen también a aquel veredicto histórico que desde el *Tristán* seguía impulsando unidimensionalmente a la música: la cromatización como descalificación del material. No como reaccionario, pero sí como si temiera el precio del progreso» (p. 165).<sup>1</sup>

La posición adorniana alienta también la ponderación del tema de la tonalidad y su fin en términos de saturación cromática, como aspecto vertebrador para la discusión de sus conceptos de *progreso* y *restauración*. Pero aun ciertas preguntas adyacentes aparecen como relevantes, más allá de las consideraciones procesuales de la declinación tonal: ¿por qué se dio en ese tiempo tanto valor a la tonalidad o, mejor dicho, a su ausencia como elemento clave que indica el progreso? ¿Qué significaba el concepto de *tonalidad*? ¿Cuáles eran sus alcances en los distintos componentes del lenguaje musical?

Podría resultar pertinente realizar una pequeña digresión sobre las consideraciones germanas respecto de los diferentes componentes de aquél y de su axiología, en virtud de comprender este problema de la «caída» de la tonalidad y su consecuente impacto en la vanguardia musical de esa época.

A tal fin es importante recordar que para la teoría musical alemana la altura constituyó, en toda la era tonal, un componente de implicancia estructural dentro de cualquier estilo musical, posiblemente no alcanzado por ninguno de los demás parámetros. Desde este lugar, el paso de la tonalidad al atonalismo revestía una importancia prioritaria a partir del valor y de la jerarquía, adjudicados a las relaciones de los sonidos como articulación principalmente de frecuencias más que de

<sup>1</sup> Es importante destacar que en los comienzos del siglo XX la *tonalidad* pudo abandonarse por distintas intervenciones y procedimientos. Sin embargo, el criterio valorado como legítimo fue el realizado por los procesos de hipercromatismo, modulación permanente, disonancias extremas, tematismo, tendencia a la linealidad contrapuntística y otros, presentes principalmente en la música austro alemana, consagrados como progresistas, modernos o vanguardistas.

duraciones, timbres, texturas o intensidades. Para los alemanes, el fin de la tonalidad era en el momento de su ocurrencia un proceso de crisis de alturas y, aun más, tal lo expresado, de alturas en un proceso de saturación cromática.

Idéntico concepto se lleva a cabo en el mundo germano durante el proceso reestructivo de un corpus equivalente al de la tonalidad, al menos en su aspecto compositivo, esto es el dispositivo diseñado o «inventado» por Schönberg aproximadamente entre 1920 y 1925: el método dodecafónico. En éste, el autor reconoce varios aspectos definitorios, como la necesidad progresista y hegeliana de establecer tal ideación como un *proyecto* legitimado por la historia de la música (no así como un sistema), además de un *método de composición*. Tal pretensión previó la predicción y la organización serial, únicamente, de las alturas (alturas que de hecho siguen aglutinándose en matrices cromáticas), con lo cual puede inferirse nuevamente un énfasis y una atención sobre este componente, en tanto parámetro determinante y jerárquicamente superador de cualquier otro.

Por estas consideraciones importa reconocer, entonces, que la crisis de la tonalidad-altura (y el consecuente atonalismo) constituyó el hecho más complejo para muchos compositores (fundamentalmente los austrogermanos), dado el valor histórico, axiológico, técnico y estético que tuvo como modelo cohesivo. Asimismo, el *atonalismo* se ubica como el orden natural en el que el lenguaje musical se reorganiza nuevamente (al menos de modo provisorio, antes de la formulación del dodecafonismo), luego de la abolición germana de la tonalidad.

Adorno otorga a estos planteos una gran significatividad, como validaciones, denuncias y críticas hacia una sociedad cada vez más alejada de valores espirituales y del devenir histórico, y más cercana al mercado. Analiza y compara el destino que está teniendo la tonalidad en otros andariveles estilísticos —la música francesa, la música urbano-popular— inclusive de su propio país y en esa misma época, generando ellas una minuciosa diatriba.

Volveremos a uno de los ejes problemáticos iniciales: Mahler-Stravinsky y el juicio adorniano. ¿Cómo opera en estos músicos la noción de fin de la tonalidad? ¿Sufrió Mahler los avatares y los desvelos de encontrar o de continuar la línea armónica austroalemana dejada en un punto crítico por Wagner, a la manera schoenberguiana?

¿Fue Stravinsky un compositor preocupado, centralmente, por los aspectos conductuales y progresistas del *armonía tonal*?

Valgan algunas aclaraciones. Primeramente, no pretendemos parangonar en idéntico estatuto las comparaciones de Mahler y Stravinsky con las de Schönberg y Stravinsky. Se entiende que esta segunda dupla revela aspectos mucho más extremos y definitorios en el

momento de la crisis y de la reorganización de los sistemas musicales en Europa. Interesa analizar, fundamentalmente, las razones por las que Adorno compromete su mirada crítica en un elogio y un desvalor de los dos autores primeramente nombrados, cuando en los mismos, como ya se ha expresado, parecieran presentarse actitudes y obras no atentas a los criterios de progreso histórico defendidos por el filósofo. Se mencionarán (en virtud de evitar desvíos hacia la realización de una indagación técnica no pertinente por el momento a este estudio), algunas cuestiones generales y primordialmente conceptuales de ambos autores.

### **Mahler y Stravinsky: la cuestión de la tonalidad**

Puede señalarse que Stravinsky no se atiene a una historia lineal hegemónica de la tonalidad (hecho que revela una semejanza con el modelo tonal nacionalista ruso desde el siglo XIX). Desde esta base técnico-ideológica, la tonalidad convive con materiales de raíz modal y pentatónica que, si bien desestabilizan los principios gramaticales de aquélla, lo hacen por una operación sustractiva, incluso aditiva, a la manera de un agregado espurio. La consecuencia de este procedimiento impacta en un mayor diatonismo, o en todo caso formula un cromatismo no resultante de movimientos inerciales o lineales. Se advierten tratamientos de «suciedad» de los acordes, por medio de procedimientos de yuxtaposición, o bien una decidida politonalidad, criterios no previstos en la organización sistémica de la tonalidad. De este modo, Stravinsky alienta aquella ahistoricidad sistémica y, en consecuencia, contradice el principio de evolución del arte tal vez más que ningún otro. De allí la «condena» de Adorno, en particular efectuada primeramente sobre su período ruso (entre 1900 y 1915, aproximadamente).

¿Qué ocurre entonces con Mahler? Se insiste en preguntar por su diferencia con el compositor de *La Consagración...* ¿Qué distingue a estos músicos, ambos nacidos en un Este marginal? Posiblemente puede darse a Mahler la licencia de un lugar diferente de avistamiento de la historia. Primeramente, como continuador de una tradición (que luego intentará analizarse y posiblemente desdecir con mayor precisión) de origen voluntariamente austroalemán, situación que le otorga entidad y validación sistémica como exponente de la música centro europea. Por otra parte, y por esto mismo, su consideración como seguidor supuesto de los avances técnicos del tiempo y de la cultura hegemónicas en las que habita.

Sin embargo, se advertirá cómo para Mahler las cuestiones armónicas y melódicas se resisten (aunque por decisiones diferentes a las de Stravinsky) a un tránsito por el único camino del progreso, esto es (y de acuerdo a las intuiciones adornianas) a la cromatización y la saturación del discurso tonal. Si bien tonal, la armonía mahleriana resultará contaminada por otros materiales también modales o pentatónicos. Sin embargo, la diferencia con Stravinsky será notoria (y se piensa centralmente en el Stravinsky a partir de 1918, en el mencionado período neoclásico). Mientras Mahler realiza una personal hermenéutica de la tonalidad wagneriana, o bien la proveniente de un origen folk o urbano, checa, judía o austro alemana, siempre alcanzada por un impulso vectorial pertinente a aquélla; Stravinsky se instalará en un *espacio tonal* cuya tonicidad no estará marcada por pautas funcionales, sino por pautas articuladas en una especie de rearmado mecánico. La repetición, las particularidades métricas y acentuales de la irregularidad, la permutación y la yuxtaposición constituirán los aspectos más destacables para este nuevo *ser tonal*.

Es sumamente importante destacar en qué momento del desarrollo musical del siglo XX se efectúan estas producciones. Mahler concibe sus obras en el complejo momento en el que se abren innumerables puertas y posibles soluciones al problema del *sistema tonal* y de su crisis, entre 1880 y 1911. Stravinsky retoma la tonalidad cuando ésta, hegemónicamente, ya se ha derrumbado, a partir de 1918. Por lo tanto, Mahler y su no innovación progresista ocupará el espacio que oscila en el abismo de fin de siglo. A Stravinsky este «perdón» no puede otorgársele dado que el derrumbe hegemónico ya ha ocurrido y nadie arrojado en él (o aun fuera de él) tiene la posibilidad o el derecho de restaurar lo que se ha precipitado y hecho trizas.

### La palabra de Adorno

¿Qué dice Adorno al respecto? Variadas, extensas y profundas son las cavilaciones, las aserciones y los pensamientos del autor con relación al lugar que ocupa Mahler en el universo finisecular de Europa. Y nos internaremos ahora en él, dejando a Stravinsky provisoriamente para una reflexión final. Sería realmente extenso comentar cada una de estas ideas respecto del autor, por lo que se elegirán alguna de ellas en tanto disparadores, con el fin de efectuar las propias reflexiones e interrogantes.

En principio, el significado del apartado que se comenta, denominado por Adorno «Tono» (y que no se relaciona con la traducción del vocablo alemán *Tön*, que significa *sonido*) tiende a señalar y a describir ese

aspecto menos nítido o difuso de alguna categoría que se corre y se tiñe de un especial color o matiz, perdiendo (o ganando) en variables, intenciones, detalles, enfatizando, transgrediendo o desluciendo algún rasgo accidental, ornamental o incluso estructural de un determinado discurso. Igualmente, este tono operaría como un modo de decir no sobre algo nuevo, sino sobre un mecanismo enunciativo ya previamente dicho, realizado o presentado.

Adorno intenta situar a Mahler no en el espacio de un absoluto compositor original (con la consabida aserción que en realidad ningún creador lo es), sino en la tardía y cansada experiencia de lo que vuelve a decirse sin esperanza; en el camino de lo desviado, lo indirecto y lo paródico; en la coexistencia de mundos diáfanos, sublimes y contaminados; en un diatonismo que parece anacrónico con el contexto hipercromático de su propia contemporaneidad austrogermana al que se hacía referencia, la violencia extraída de un lenguaje que todavía no está preparado para el mundo post tonal que enfrentará el neto Expresionismo de la Escuela de Viena, lo fraccionario, lo estridente, lo infantil y lo macabro, lo plebeyo y lo kitsch, tradicionalmente expulsado de la gran música. En síntesis, una enorme especie de *como sí*, un nuevo y original tono de enunciar lo ya enunciado.

Comenta Adorno en el apartado en cuestión algunas marcas del estilo mahleriano: la alternancia y la expulsión mutua de los modos mayor y menor que juegan aspectos emocionales, afectivos y remitentes a mundos de triunfo y de tragedia respectivamente; el mencionado diatonismo triádico y el concepto tan particular de modulación —en Mahler asociado más a procesos de yuxtaposición o de macro estructura, que a la relación en temporalidades más acotadas y advertibles por la percepción o la memoria—; la procedencia y vinculación de Mahler con el mundo de la canción por medio de una asimilación del lenguaje musical al lenguaje de la palabra; el tratamiento temático atinente al popurrí, entre marchas militares, canciones judías, medievales, canciones de raíz folklórica austro alemana, canciones infantiles, fragmentos de músicas nocturnas, extensas y tersas melodías, entre otros variados aspectos.

Estas enumeraciones de Adorno, a su vez cargadas siempre con una cuota interpretativa, traccionan hacia ciertas y nuevas preguntas, alguna de las cuales el autor responde en el mismo texto. De este modo se pregunta: ¿por qué Mahler con el empleo de tantos materiales o, en todo caso, de procedimientos no originales, folklóricos, desviados o paródicos no es un compositor nacionalista o un neoclásico como Stravinsky? El aspecto nacionalista desiste en Mahler. En los compositores de esta escuela del siglo XIX, como Dvorak u otros, el sentido nacional recae en lo folklórico rural, y los autores con intentos



ingentes buscan asimilar a la estructura general (a veces dominada por una sonoridad centroeuropea) aquellos materiales. En Mahler el elemento folk aparece por irrupción, constatando un quiebre o un corrimiento súbito que se separa abruptamente del resto de los materiales, por lo que su participación en el discurso total no es unívoco ni pretendidamente integrado al resto, sino que se presenta como uno más de los componentes que se agitan en la organicidad general de la red temática o motívica.

Respecto al tópico neoclásico, comenta Adorno (2008), «no hay en ella [en la música] ningún rastro de actitudes objetivistas como las del neoclasicismo; en sus esferas se odia a Mahler» (p. 180). Más adelante el autor asocia el pensamiento stravinskiano a los arquetipos de Jung, mientras que Mahler «recuerda el método catártico de aquel Freud que, judío de la Bohemia alemana como Mahler, se cruzó durante una fase crítica de su vida» (Adorno, 2008, p. 186). Se entiende que de estas apreciaciones adornianas pueden desprenderse algunas cuestiones centrales para entender tanto el aprecio y la admiración que el autor profesa por Mahler como la permanente sospecha hacia el compositor ruso.

No es tanto el empleo de materiales, de técnicas, de procedimientos, de sonoridades o de estéticas del pasado lo que inclina a Adorno a sus respectivos juicios de valor (y a las que Mahler frecuentemente cita como en el mozartiano primer movimiento de su cuarta sinfonía o el caleidoscópico *collage* del final de su séptima), sino finalmente el concepto de vigencia expresiva, de validación comunicacional; la alusión y el compromiso personal manifiesto en los dos músicos.

Mientras en Mahler la historia occidental es glosada con un desesperado y vívido escenario de recuerdos, corrimientos, simulacros y fragmentos eufóricos (místicos o sufrientes), en Stravinsky ese mismo mundo aludido es reconstruido como un objeto inerte, *voluntariamente* objetivable, como un mecanismo mecánico, imparcial, ajustado hasta el mínimo detalle, pero carente de la dimensión emocional o expresiva. La parodia mahleriana es una máscara casi al nivel de las de Ensor: detrás de ellas intuimos a un hombre que se parece mucho a su disfraz, que ya no puede desprenderse de él porque esto implicaría un vacío en el que tal vez confirmaríamos con terror, que la máscara está aferrada indisolublemente a la carne de su portador. Las máscaras de Stravinsky dejan ver sus cordones de sujeción, atadas a las cabezas lisas (y con los rasgos dibujados sin mucha diferenciación, tal como prototipos) de sus maniqués, a figuras de cartón o, en todo caso, a entes inanimados que, como marionetas, se reactivan en una febril pero desapasionada función escénica.

En este trabajo se comentaba el lugar casi experiencialmente físico y visible de Mahler de permanecer al borde de un precipicio con la historia, agolpándose detrás de él y con la única posibilidad de rememorarla antes de una brutal catástrofe. Las marchas fúnebres, los *tam tam* resonantes desde oscuras sonoridades, el arpa y las campanas tañendo recuerdos o celestiales avistajes, los cencerros sobrevolando montañas y valles, los corales de metales, los cantos de pájaros, los *ländler*, los valeses y los minuets recogiendo espectrales transfiguraciones del pasado vienés (el de los siglos XVII, XVIII y XIX), el canto confiado y buscadamente inocente de adultos y niños, las permanentes panorámicas del paraíso y el infierno, la culpa judeocristiana, el afectado y sobreactuado lirismo, la teatralidad, el orientalismo, la irrupción de lo que Adorno llama justamente «telón y fanfarria», el enrarecido sonido de los instrumentos lejanos y fuera de escena, todos conforman elementos variados y heterogéneos que aluden a ese adiós y recuento o postrer pasaje de lista en el hipertrófico mundo del fin de siglo, tan admirable como aberrante.

### **Cerca del final**

El caso de Mahler y su provisorio parangón con Stravinsky indica el lugar del progreso en este momento tan álgido, marcado por circunstancias y por procesos que finalizan y que comienzan, como ya se ha señalado, en la bisagra de los siglos XIX y XX. La música de Mahler proferirá los gritos y las glorias de un pasado, y si bien no avanza en busca de otro paradigma (al menos técnico, ya que desde nuestra mirada bien podría ser uno de los gérmenes del posterior pensamiento postmoderno), reactualizará e invocará los dones y las miserias del modelo moderno junto al resto fermentado de un estilo musical crepuscular, música personal, invadida que, como señala Adorno (2008), «no expresa la subjetividad, sino que ésta toma en ella (*la música*) posición ante la objetividad» (p. 172). Será para Adorno, finalmente, una música hecha de jirones, de desechos, incompleta, mezclada, pero siempre vívida y significativamente poderosa; su inconfundible y personal *tono* será equiparable, finalmente, a su compleja y riquísima esencia.

Al mundo stravinskiano, por su parte, le estará prohibido el hundimiento en este pasado con el supuesto fin de «reactivarlo». En principio porque en Stravinsky no hay ni una estirpe ni una historia real que lo conecte y lo convalide con aquél; como ruso, pervive en él una otredad en la que no opera ninguna deuda (o en todo caso, ninguna lo suficientemente legítima y verificable) con la gran historia de la cultura europea. Por otra parte, Stravinsky pretende volver cuando el colapso ha ocurrido. Desde este lugar, su tarea es infructuosa porque la historia modélica a

la que se hace referencia ha quedado hecha añicos y su reconstrucción solo puede realizarse por una operación dialéctica (de la que Europa ha dado señales ejemplares a lo largo del tiempo) y no por una farsa objetiva, reconstructiva e inexpresiva.

Para finalizar, compartimos unos fragmentos de Adorno (2008):

Lo que en Mahler suena como si estuviera por detrás de su propio tiempo es lo que está ensamblado con la idea [...]. Si cualquier otra gran música de la época se replegó a lo que cae dentro de su reino nativo, sin tomar nada prestado de una realidad o de un lenguaje heterónomos a ellas, la música de Mahler invió lo escindido, lo particular, lo impotentemente privado de tal pureza (p. 180).

## Referencias

Adorno, Th. (2008). *Monografías musicales (Mahler. Una fisionomía musical, Punto II - Tono)*. Madrid, España: Akal.

Adorno, Th. (2003). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid, España: Akal.

Adorno, Th. (1984). *Reacción y progreso*. Barcelona, España: Tusquets.

Schoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid, España: Taurus.

Paz, J. C. (1958). *Arnold Schoenberg: o el fin de la era tonal*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.