

## LA SEGUNDA ESCUELA DE VIENA: LOS BUSCADORES DE VERDAD CONTRA EL PÚBLICO

Álvaro Pérez Rubio  
Universitat Oberta de Catalunya

### Resumen

Durante todo el siglo pasado, los artistas han encontrado un grave problema de comunicación con el público al que se dirigían. Numerosas reflexiones compositivas se han hecho para intentar devolver esa comunión que hubo con la audiencia hasta el surgimiento de las vanguardias. A través de un breve análisis de las propuestas musicales de las primeras décadas del siglo XX y de su contexto creativo, se intentará arrojar luz sobre los motivos culturales y estético-filosóficos que propiciaron esa ruptura entre los músicos que buscaban la Verdad a través de una regeneración de los conceptos sonoros y de su percepción y la sociedad a la que se les ofrecía. Se centrará el estudio en el caso de la Segunda Escuela de Viena y de las teorías estéticas que promulgó el filósofo alemán Theodor W. Adorno. Este grupo fue uno de los que hicieron una oposición más frontal y más deliberada a los cánones de percepción heredados de la era romántica.

**Palabras clave:** Estética, público, vanguardia, Theodor W. Adorno, Segunda Escuela de Viena

### Abstract

Throughout the last century, artists have encountered a serious problem of communication with the target audience. Composers have developed many musical strategies to try to restore that communion that existed with the audience until the emergence of the avant-gardes. Through a brief analysis of the musical proposals of the first decades of the twentieth century and their creative context, I will try to shed light on the cultural, aesthetic and philosophical reasons that fostered this rupture between the musicians who sought the Truth through a regeneration of the sound concepts and their perception and the society to which they were offered. The study will be focused on the case of the Second Vienna School and the aesthetic theories promulgated by the German philosopher Theodor W. Adorno. This group was one of those who faced straightly the canons of perception inherited from the Romantic era.

**Keywords:** Aesthetics, public, avant-garde, Theodor W. Adorno, Second Viennese School

**Recepción:** 13-02-2022

**Aceptación:** 5-05-2022

## INTRODUCCIÓN

La actual realidad que se vive en las salas de conciertos, en los teatros y en las galerías de arte, en cuanto a la relación entre el arte que se produce, siempre entendido como expresión, representación e idealización del mundo en el que vivimos, y el público que lo consume es el resultado de un proceso cultural acumulativo que se ha dado de manera generalizada en todas las sociedades del mundo y que lleva en continuo cambio desde hace más de un siglo. Si bien es cierto que siempre ha habido voces disidentes y críticas respecto a las obras presentadas en todas las épocas, el debate en torno al arte contemporáneo que se generó durante todo el siglo XX y el inicio del XXI no tiene comparación en toda la historia del arte. Es por ello que equiparar dos críticas musicales de siglos distintos es un sinsentido, porque ese debate que se generó en torno a las obras partía de reflexiones y de necesidades culturales diferentes.

En una clase magistral de piano impartida en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París en 2019, donde se interpretó la *Fantasia en Fa menor op. 49* de Frédéric Chopin y las *Douze notations* de Pierre Boulez, el pianista y profesor Florent Boffard, leyó una crítica musical justo después de la interpretación de la obra de Boulez, acusando al compositor de banal, extravagante y sin gusto. Al final de la lectura, aclaró que se trataba de un texto coetáneo a Chopin criticando sus composiciones. Más allá de la enseñanza sobre la imposibilidad de evaluar la música del tiempo actual, la comparación de las circunstancias estéticas y sociales no tiene fundamento, ya que entre finales del siglo XIX y la década de los 40 del siglo pasado, había cambiado por completo la visión de la relación entre el público, la obra y el artista, pero también se había visto modificada la manera en la que se entendía el arte, los conceptos de belleza y fealdad, comenzando así la crisis de los presupuestos asociados al canon artístico decimonónico.

Durante estas páginas, se intentará dar respuesta al origen de dicho cambio, situando el punto de inflexión en la Austria de los años 1900-1920, aquella Viena que Alex Ross calificó como «el escenario de lo que podría haber sido la batalla final que

enfrentaba a la burguesía y la vanguardia»<sup>210</sup>, y tomando como objeto principal de estudio las vanguardias musicales, en especial la II Escuela de Viena, formada por los compositores expresionistas Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Dado que, como bien apunta Theodor W. Adorno, «casi debería derivarse todo de causas inmediatamente sociales, del ocaso de la burguesía, cuyo medio fue la música»<sup>211</sup>, se estudiarán los cambios culturales, sociales y políticos, se hará una reflexión acerca de los innumerables estilos musicales que surgieron y el papel de cada uno de ellos en dicha crisis, y se verán cuáles fueron los postulados filosóficos y estéticos que asentaron este nuevo paradigma de entender la música, que no resultó ser muy atractivo para el gran público.

## **SOCIEDAD: POLÍTICA Y AVANCES TECNOLÓGICOS**

El paso del siglo XIX al XX había traído consigo numerosos avances tecnológicos y una bonanza económica generalizada en todos los países desarrollados occidentales. La sociedad estaba fascinada no solo por la cantidad de progresos (la llegada de la electricidad a los hogares, el desarrollo industrial, el enriquecimiento de las naciones, las mejoras en los transportes, el nacimiento del cine, etcétera), sino también por la frecuencia con la que estos eran presentados. Todo ello provocó en la sociedad un sentimiento de gran optimismo y un gran reconocimiento de los aspectos positivos del tiempo en el que estaban viviendo. «Pocas épocas han sido tan conscientes de su propia *modernidad* como la primera mitad del siglo XX»<sup>212</sup>. No obstante, en lo que a los comportamientos sociales se refiere, Schorske definía la sociedad de finales del XIX como «firme, recta y represora» en lo moral y promotora de un «imperio de la ley, bajo el cual se subsumían tanto los derechos individuales como el orden social»<sup>213</sup>.

Todos estos avances tuvieron una repercusión crucial en varios aspectos vinculados a la vida musical: en la creación, permitiendo poco a poco la introducción de

---

<sup>210</sup> Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 59.

<sup>211</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Ediciones Akal, SA, 2003, p. 31.

<sup>212</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 849.

<sup>213</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2001, p. 210.

cintas pregrabadas en un cine que hasta el momento había sido mudo, dotando a este de nuevas capacidades expresivas y artísticas, y años más tarde en procesos mecanizados de producción sonora; en la difusión, permitiendo grabar la interpretaciones y permitiendo «que los intérpretes consiguiesen por primera vez el grado de inmortalidad anteriormente reservado únicamente a los compositores»<sup>214</sup>. También en otras artes se produjeron avances gracias a la tecnología, como en los decorados del teatro, algunas técnicas escultóricas y pictóricas, y por supuesto avances en la arquitectura que tuvieron una repercusión directa sobre los modos de vida en las sociedades, especialmente con la introducción de grandes pisos que permitían la concentración social en espacios urbanos reducidos. La reestructuración de las ciudades en función de las nuevas necesidades y de los nuevos espacios sociales y políticos, condicionó también la vida en sociedad.

Las políticas laborales permitían que las clases medias dispusieran de tiempo de ocio y que el consumo de la cultura se acelerara, generando fenómenos de masas en las grandes urbes metropolitanas. En el plano sociológico y psicológico también hubo progresos que propiciaron cambios sustanciales tanto en la sociedad, como en la manera de entender el arte. Sigmund Freud e Ivan Pavlov realizaron estudios que demostraban que la voluntad humana estaba subyugada a condicionamientos externos culturales que eran aprehendidos a lo largo de la experiencia vital individual. Cuando estos conceptos se vincularon a las teorías estéticas, las clases medias se hicieron «particularmente sensible a los estados psicológicos, [impregnando] su cultura moralizadora de una *Gefühlkultur* (cultura del sentimiento) amoral»<sup>215</sup>.

Sin embargo, toda esta ensoñación de progreso y bienestar cultural y cívico terminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial, que, tras la pérdida de 37,5 millones de personas entre militares y civiles, sumió a toda Europa en una crisis social, humana y económica. «El desmoronamiento de la extendida fe en el progreso humano dejó atrás una profunda desilusión»<sup>216</sup>. No obstante, autores como Robert Musil, señalaban que el origen de dicho desmoronamiento en la sociedad austro-alemana se podía encontrar antes de la guerra, apuntando a una progresiva caída de poder y de

---

<sup>214</sup> J. Peter Burkholder, et al., *Historia de la música...*, p. 852.

<sup>215</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con...*, p. 210.

<sup>216</sup> J. Peter Burkholder, et al., *Historia de la música...*, p. 850.

estatus del imperio austrohúngaro, desde la perspectiva política hasta la religiosa, pasando por cuestiones de identidad nacional<sup>217</sup>.

## **ESTILOS MUSICALES: VANGUARDIA Y TRADICIÓN**

Para comprender lo insólito de la escena vienesa de las dos primeras décadas del siglo XX, primero es necesario conocer las propuestas y los postulados estéticos musicales de algunos de los países vecinos europeos, así como las que se produjeron en Estados Unidos. Dada su diferenciada actitud frente al público y la sociedad, cada estilo tuvo un grado de entendimiento con los mismos, pero siempre fue mayor que el generado por la II Escuela de Viena. Estos incluso llegaron a desarrollar un gusto por el desprecio del público, creando una elitista sociedad donde se interpretaban sus composiciones, ya que era la única comunicación a la que aspiraban sus obras. Era la Sociedad para la Interpretación Privada de Música de Viena (*Verein für Musikalische Privataufführungen*), que entre 1918 y 1921 ofreció en torno a 350 conciertos de la música de Schoenberg y sus alumnos.

Quizás, el movimiento que más se acercó a este dar la espalda al público fue el futurismo italiano. Musicalmente, este movimiento artístico estuvo encabezado por Luigi Russolo. Los futuristas creían que la sociedad ya estaba harta de los productos artísticos románticos y el arte debía de representar fielmente el progreso tecnológico mediante el ruido de tranvías, motores y otros artefactos producto de la ingeniería del momento. En su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913) propuso seis categorías sonoras en función de cómo estos sonidos eran producidos: (1) estruendos, truenos y explosiones; (2) silbidos, pitidos y bufidos; (3) susurros, murmullos y rumores; (4) chirridos, crujidos, zumbidos y fricciones; (5) ruidos por percusión de todo tipo; y (6) voces de seres humanos y animales, gritos, aullidos y risotadas<sup>218</sup>.

La competencia directa a Viena por ocupar el puesto de núcleo artístico principal en Europa fue París. Allí, por un lado, estaban los simbolistas e impresionistas, y por otro los compositores migrantes que querían dar a conocer sus piezas a un público más amplio, como fue el caso de Stravinsky. Los simbolistas e impresionistas desarrollaron

---

<sup>217</sup> Joseph Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, Madrid, Ediciones Akal, 2017, p. 34.

<sup>218</sup> Luigi Russolo, *El arte de los ruidos. La música futurista*, Madrid, Casimiro Libros, 2020, p. 14.

una pretensión porque en el público se produjera un cambio de paradigma en su escucha. Querían prescindir de las narraciones heroicas y lineales para establecer juegos anímicos con referencias al mundo sensible pero sin llegar a proponer una dialéctica de eventos que entran en conflicto. Ya se podía advertir este tipo de pretensiones no teleológicas en los postulados de la poesía simbolista donde se «utilizaron una imaginación intensa, ciertos símbolos y una sintaxis trastocada para evocar un estado indefinido y cercano a los sueños y para sugerir sentimientos y experiencias en lugar de describirlas directamente»<sup>219</sup>. La música, sin embargo, desarrolló «la idea de construir una pieza no mediante su desarrollo armónico o melódico sino mediante contrastes de ritmo, textura, intensidad y registro»<sup>220</sup>.

Todo el interés de Debussy por que los músicos aprendieran a escuchar el mundo sensible y a entenderlo como una experiencia musical podría ser el germen de este concepto compositivo. Los escritos del compositor bajo el pseudónimo *Monsieur Croche* dieron cuenta de estos ideales estéticos. «La exhortación de Debussy a escuchar, entonces, se convirtió en un proyecto compositivo: de hecho, [...] afirmó que su práctica compositiva consistía en "reproducir" los sonidos del mundo que lo rodeaba»<sup>221</sup>. Además, Debussy no estaba interesado tanto en el carácter artesanal de la música, en los procedimientos o en la lógica de las sintaxis armónicas, sino más bien en el resultado sonoro y cómo este era percibido por el público. No obstante, este interés por lo sónico y la percepción no negó en ningún momento que su técnica fuera brillante en todos sus procesos compositivos. Todo esto apelaba directamente a la escucha activa, sin pretensiones intelectualistas, y al reconocimiento de gamas emocionales personales, que en un principio resultó extraña pero acabó ganándose el gusto general del público.

El caso de Stravinsky fue muy particular, dada su larga trayectoria compositiva, los numerosos estilos y tendencias adoptadas y su especial entendimiento con el público. Aunque durante la primera década del siglo XX, aún estaba en su periodo ruso, con una mirada más interesada en lo primitivo y en lo folklórico, ya se comenzaban a vislumbrar los postulados estéticos neoclásicos que regirían sus

---

<sup>219</sup> J. Peter Burkholder, et al., *Historia de la música...*, p. 851.

<sup>220</sup> Joseph Auner, *La música en los siglos...*, p. 47.

<sup>221</sup> Alexandra Kieffer, «The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism». *19<sup>th</sup>-Century Music*, 39 (2015), p. 57.

posteriores etapas creativas. Desde la intelectualidad propia del compositor, reflexionó sobre la percepción afirmando, por ejemplo, que las «variaciones del tiempo psicológico [en las composiciones] más que con la relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico»<sup>222</sup>. A pesar del lenguaje tan específico y filosófico de estas palabras, Stravinsky habla de las relaciones más primarias entre la música, los significados de esta y la recepción estética del público. Esta llamada a lo primigenio provenía de las tendencias primitivistas desarrolladas en la Europa oriental, y situaba la experiencia humana individualista fuera del interés de la narratividad para dar paso a la experiencia social. El sentimiento de comunidad derivado de las especulaciones artísticas primitivistas, sumado a los intereses por la percepción, ayudó a que obras como *La consagración de la primavera* fueran verdaderos hitos artísticos de la época con muy buena recepción.<sup>223</sup>

Igual de interesante es la crítica que Stravinsky realizó en sus conferencias, recogidas en el libro *Poética musical*, al drama wagneriano, también en decadencia debido al éxito de la ópera verista italiana. De él, dijo que «logró la atención del público cultivado gracias al equívoco que tiende a hacer del drama un compuesto de símbolos, y de la música misma un objeto de especulación filosófica»<sup>224</sup>. Esto habla de la complejidad de pensamiento que justificaba, no solo las grandes obras fruto de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, sino que se refería directamente a toda la tradición musical austro-alemana, de la que se sentían herederos directos los compositores de la II Escuela de Viena. Esto suponía el principio de la despreocupada vanguardia neoclásica, cuyo objeto neutro analizado sin contexto alguno, debía estar por encima de cualquier pretensión filosófica.

Béla Bartók fue, junto a Stravinsky, uno de los mayores compositores centrados en la búsqueda de lo primitivo, de las raíces culturales. Su labor etnomusicológica fue de vital importancia, no solo para los estudios de los lenguajes musicales y su posterior composición, sino que también sirvió de gran ayuda a sociólogos y antropólogos en busca de respuestas sobre los modos de vida de las poblaciones de las zonas rurales

---

<sup>222</sup> Igor Stravinsky, *Poética musical*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 37.

<sup>223</sup> A pesar del llamativo suceso durante el estreno de este ballet, que numerosos estudios indican que fue gestado y orquestado durante los días previos a la presentación, los días siguientes, hubo una gran afluencia de público al Teatro de los Campos Elíseos de París.

<sup>224</sup> Igor Stravinsky, *Poética musical...*, p. 62.

más desvinculadas de todo el progreso que se había estado desarrollando en el resto de Europa. Con una grabadora, viajó por diferentes pueblos de Hungría recolectando melodías y prácticas instrumentales que le fueran de inspiración para sus obras. Fue muy crítico con los compositores anteriores que habían pretendido forjar un estilo húngaro propio, pero «no habían hecho más que meter con calzador canciones de estilo gitano o danzas húngaras en obras que, por lo demás, estaban basadas en modelos europeos occidentales»<sup>225</sup>. Estas críticas iban dirigidas en especial a F. Liszt y a J. Brahms, que con un lenguaje y una práctica armónica completamente anclada en la tradición germana, componían rapsodias, fantasías y danzas húngaras. También creía que la música zíngara estaba siendo corrompida en los cafés por culpa de la cultura del consumo cultural. Sus obras buscaron blindar el carácter húngaro y fijarlo en el imaginario artístico más elevado. Lo popular y lo reflexivo, lo académico, la música más seria confluyeron una de las voces más originales de su época. Prueba de ello fueron sus seis cuartetos de cuerda (1908-1939) donde progresivamente fue mostrando cómo melodías humildes daban la mano a recursos formales y articuladores académicos, como por ejemplo, su obsesión por impregnar todos los parámetros musicales de la proporción aurea o su interesantísima propuesta de sintaxis tonal basada en ejes que interconectaban las doce notas del integral cromático.

En el resto de países europeos también creció un afán por encontrar sus voces nacionales propias. En este caso, no desde lo primitivo y etnomusical como sucedía en las composiciones de Bartók y de Kodály, sino desde una búsqueda de la identidad nacional contemporánea. Son numerosos los ejemplos de compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX: Ralph Vaughan Williams y la identidad británica, Isaac Albéniz y la española, Leoš Janáček y la República Checa o Edward Grieg y Noruega. Centraremos la atención en dos ejemplos, Manuel de Falla con la identificación de la autenticidad española y Jean Sibelius como estandarte de la forja de la cultura nacional finlandesa.

El caso de Falla fue parecido al de Bartók en cuanto a su misión musicológica de recogida y catalogación del patrimonio preexistente, trabajo inspirado por las labores de uno de sus profesores, Felipe Pedrell. Falla «desarrolló un nacionalismo plural que

---

<sup>225</sup> Joseph Auner, *La música en los siglos...*, p. 89.

rechazaba el mero exotismo»<sup>226</sup>, tan de moda en el final del siglo XIX. Su obra más cosmopolita y más vanguardista, bastante alejada del resto de su catálogo, fue el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926), en la que usó melodías populares famosas como la canción *De los álamos vengo, madre* (c. 1510) o melodías propias de los cortejos religiosos junto a conceptos y sonoridades propias del neoclasicismo, como el uso de la escala octatónica o la superposición de estratos tonales distintos.

En lo que respecta a Sibelius, vivió el proceso de independencia de Finlandia del Imperio Ruso que culminó en 1917. Siempre usó formulas tradicionales que le llevó a encontrar una voz muy propia vinculada a los sentimientos nacionalistas de su país. A finales de los años 20, comprendió que su estilo sencillo era criticado en la Europa elitista y decidió realizar una pausa creativa. Tras esta pausa, comenzó a unificar los estilos intelectualistas centroeuropeos con los motivos que se podían percibir como regionales que le habían dado la fama. El caso de Sibelius fue muy particular porque «muestra cómo la música de nueva composición podía tener un carácter nacional incluso cuando no era posible identificar melodías tradicionales concretas»<sup>227</sup>.

Adorno, fiel seguidor y defensor de la tradición austro-alemana, criticó seriamente todas las corrientes folkloristas, colectivistas y neoclásicas por su falta de compromiso con la Verdad artística, por tener «todas la única aspiración de quedarse en puerto y hacer pasar por lo nuevo lo poseído, performado»<sup>228</sup>.

El último foco creativo, aunque en un estadio bastante incipiente, que hacía frente a la Viena de Schoenberg fue Estados Unidos. El jazz fue uno de los principales condicionantes para la música de conciertos, pero también influían en los compositores otras experiencias sonoras de lo cotidiano. Por ejemplo, Charles Ives desarrolló un gusto por el *collage* donde insertaba canciones populares, ragtimes, marchas militares, sonidos ambiente, etcétera. Había una profunda influencia de Europa en la música, ya que esta había tenido la hegemonía musical hasta entonces. Sin embargo, pronto supieron colorear y manipular la tradición para generar un estilo propio estadounidense, reconocible y con bastante conexión con el público.

---

<sup>226</sup> J. Peter Burkholder, et al., *Historia de la música...*, p. 877.

<sup>227</sup> Joseph Auner, *La música en los siglos...*, p. 79.

<sup>228</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 97.

## FILOSOFÍA Y ESTÉTICA

Ante los cambios que habían acontecido tanto a nivel social, como artístico, fueron numerosas las voces que se lanzaron a teorizar sobre el trasfondo filosófico que se hallaba en el origen de dichos cambios.

Habíamos presentado a Freud y Pavlov como responsables del cambio cultural que puso en cuestión «el punto de vista romántico de los individuos como protagonistas de sus propios dramas, poniendo de manifiesto en su lugar a seres humanos sujetos a fuerzas internas y sociales de las que solo eran vagamente conscientes»<sup>229</sup>, pero también pudieron tener implicaciones en esto las investigaciones científicas de Einstein y su teoría de la relatividad o Niels Bohr y su modelo atómico. Cómo la humanidad se veía a sí misma respecto al mundo que le rodeaba estaba cambiando sustancialmente.

Puede que todo esto estuviera siendo el germen que incitó a la sociedad cambiar sus modos de escucha, desplazando así la manera heroica de entender la música, derivada de la estética instaurada por la cultura beethoveniana, que había estado vigente durante todo el siglo XIX. Ya no se buscaban narratividades con las que el ser humano se vinculaba y trascendía, sino que la escucha estaba más ligada al sentimiento momentáneo, a la pulsión, a la *Gefühlkultur*. Alban Berg fue conocido por superar y desplazar la subjetividad en sus propuestas operísticas, pero también este desplazamiento ocurrió en los preceptos estéticos que vertebraban la música absoluta de otros compositores.

Wilhem Furtwängler, el famoso director, titular de orquestas como la Gewandhaus de Leipzig o las filarmónicas de Berlín y de Viena, fue una figura bastante importante del panorama musical de la época, encargado de los estrenos de grandes obras que apostaban por la nueva composición. Estrenó, por ejemplo, el *Concierto para piano n.º1* de Bartók, las *Variaciones para orquesta op. 31* de Schoenberg, o la suite de *Mathis der Maler* de Hindemith. Reflexionó mucho sobre el papel del público en el proceso comunicativo artístico, sobre su pasividad, su comportamiento unitario y su actuación mediante impulsos, que a la larga han demostrado en numerosas ocasiones no ajustarse a los juicios estéticos de las sociedades futuras. En cuanto al

---

<sup>229</sup> J. Peter Burkholder, et al., *Historia de la música...*, p. 851.

desplazamiento del sentido heroico y de la subjetividad de la narratividad musical, afirmó en una entrevista en 1937, que «los compositores no se dirigieron ya al hombre común con sus limitaciones nacionales, sino al hombre *moderno*, pensando que así iniciaban una nueva era de libertad»<sup>230</sup>.

Vinculado a la tradición austro-alemana en el campo artístico, pero especialmente, en el de la música, surgió la figura de Theodor W. Adorno, un filósofo con formación musical, alumno de composición de Schoenberg, que se interesó durante toda su carrera por el campo de la estética. Este interés que desarrolló Adorno venía de una tradición generalizada entre las clases medias a finales del siglo XIX donde, como apunta Schorske era «un símbolo de categoría social y de logro intelectual»<sup>231</sup>. Entre sus obras más destacadas se encuentran la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), escrita junto al filósofo Max Horkheimer, perteneciente también a la Escuela de Frankfurt, en la que se criticaba a la sociedad de mercado y al sistema capitalista (conceptos que vinculará a la pérdida de la identidad individual del artista) o la *Teoría estética* (1970, obra póstuma) donde reflexionaba sobre la Verdad artística, así como la conexión entre el arte y la sociedad y entre el arte y la política.

Aunque su obra *Filosofía de la nueva música* fue presentada en 1949, muestra los desequilibrios culturales que se vivieron en las primeras décadas del siglo, en concreto en el mundo que rodeaba las producciones de los compositores Schoenberg y Stravinsky. No obstante, son planteados desde la perspectiva de una persona que ya había vivido las experiencias sonoras de Pierre Boulez, de Olivier Messiaen o de Edgar Varèse, entre otros, o el nacimiento de la música electroacústica con Pierre Schaeffer en los estudios de radiodifusión francesa.

Su crítica a la producción y a los mecanismos individuales de escucha/percepción fue uno de los pilares de sus escritos y reflexionó sobre las nuevas producciones. Adorno era consciente de que cada una de las vanguardias y de los estilos de su época suponía un problema de percepción para el público contemporáneo, pero que también surgían problemas estéticos en el momento en el que un artista se limitaba a reproducir las categorías estilísticas preestablecidas con tal de complacer al público.

---

<sup>230</sup> Wilhem Furtwängler, *Conversaciones sobre música*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 67.

<sup>231</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con...*, p. 218.

Estas obras «pagaban con su accesibilidad al precio de no expresar ellas mismas la complejidad de la obra»<sup>232</sup>. Esta afirmación había sido asumida por todos los grandes compositores de la época a lo largo de todo el continente europeo, desde la España de Falla a la Hungría de Bartók. Cada compositor entendía el encuentro con el público de una manera distinta, unos más próximos a este y otros más subversivos, pero casi todos coincidían en que la accesibilidad de las obras significaba que había debilidad en los planteamientos artísticos.

La accesibilidad de las obras estaba vinculada a la preservación de los estereotipos y el uso de clichés compositivos vigentes desde el siglo XIX. Cuando estos compositores comprometidos con la nueva música presentaban obras con patrones compositivos establecidos, se trataba de partituras complejas con un trasfondo intelectualista dotado de un tinte de ironía y de crítica a lo conservador, o de un revisionismo progresista. Fue el caso de la ópera *Der Rosenkavalier* (1910) de R. Strauss o *La valse* (1920) de M. Ravel.

Realmente, la mirada al pasado para recuperar elementos musicales que dieran sentido y materiales a sus obras era algo bastante extendido en las composiciones de la primera mitad del siglo XX. Lo hacían para poder experimentar libremente con otros parámetros musicales. En el caso de la II Escuela de Viena, era evidente. Schoenberg se consideró a sí mismo como el continuador lógico de la tradición germánica. Schoenberg escribía suites de danzas, apoyándose en sus corsés formales, para verter toda su teoría armónico-melódica completamente novedosa. Webern orquestó el *ricercare* de la *Ofrenda Musical* (1747) de J. S. Bach para demostrar que el timbre, hasta ahora subordinado a la sintaxis armónica y melódica, era un parámetro constructor como lo podían ser las alturas y las dinámicas, y Berg compuso una ópera completa bajo restricciones formales tradicionales: cada escena era un movimiento de suite, de sonata o una invención. No obstante, el resultado sonoro era de una complejidad y de una novedad sin precedentes. Esta conservación de los esquemas mentales tradicionales, en el caso de la atonalidad y el dodecafonismo vienés, era una necesidad para construir y dar sentido a las formas y a las estructuras musicales que, de repente, habían sido desprovistas de la sintaxis tonal que hasta ahora las había mantenido. Esta

---

<sup>232</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 14.

utilización no era caprichosa o motivada por la presión de un posible rechazo del público: eran conscientes de que «la conservación arbitraria de lo superado pone en peligro lo que se quiere conservar y choca con mala conciencia contra lo nuevo»<sup>233</sup>.

El análisis filosófico que hace Eugenio Trías sobre la composición de Schoenberg habla de la importancia de la forma heredada. Es el medio que hace comprensible, que permite la comunicación de la Idea artística. Sin la forma, la Idea está condenada a no cumplir con sus propósitos de representación de la realidad y de su posterior transmisión. «La Idea es real. [...] La Idea se encarna hasta volverse perceptible a través de la Forma»<sup>234</sup>.

Algo similar ocurrió con la arquitectura de Adolf Loos y la pintura de Gustav Klimt, ambos con una carrera artística desarrollada casi en paralelo con los compositores de la II Escuela de Viena. Por un lado, Klimt, miembro del movimiento secesionista, basándose en referencias grecolatinas, en sus formas y sus simbologías, pudo desarrollar un estilo personal donde la expresividad y la ornamentación eran completamente nuevos, pero que le valió la crítica y el menosprecio de muchos sectores de la población ilustrada, llegando al punto de que decenas de profesores de la Universidad de Viena se opusieran por escrito al encargo que había recibido Klimt de realizar una serie de pinturas en el salón de actos. Por otro lado, Loos, cuyas investigaciones artísticas le habían llevado a publicar famoso artículo vanguardista y visionario *Ornamento y delito* (1908), admitía en dicha publicación «la apropiación ecléctica del ornamento arqueológico, al tiempo que excluía categóricamente la invención de la decoración moderna»<sup>235</sup>. Este interés por el ornamento es el equivalente a las reflexiones hechas sobre las formas y los géneros musicales tradicionales.

La superación de los contenidos heredados suponía un vacío artístico y casi vital para los compositores que se enfrentaban a un terreno yermo que debían cultivar en base a sus propias intenciones, ya que, a pesar de lo que comúnmente se aceptó, «la disolución de todo lo preestablecido no resultó en la posibilidad de disponer a

---

<sup>233</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 16.

<sup>234</sup> Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 475.

<sup>235</sup> Kenneth Frampton, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 2009, p. 94.

discreción de toda la materia y la técnica»<sup>236</sup>. Los compositores se veían forzados a nuevas reflexiones cada vez que se disponían a comenzar una nueva obra. Estas reflexiones abarcaban cuestiones de percepción, de forma, sintaxis, contenido o ausencia de él, etcétera. Cada obra suponía la revisión de todos los parámetros expuestos hasta el momento. En sus reflexiones acerca de la figura de Schoenberg, Adorno afirma que los compositores «se ven en problemas tan irresolubles como el escritor que para cada frase que escribe ha de consultar expresamente el diccionario y la gramática»<sup>237</sup>. Esto podía llevarlos a componer obras crípticas y herméticas alejadas de la sensibilidad común de la sociedad, donde incluso la forma, ese gran contenedor que presuntamente iba a mantener la conexión con el intelecto del público, era irreconocible.

De este hermetismo, surgiría la crítica social estética que situaba a los compositores en una torre de marfil, donde disponían categóricamente lo que debía ser el arte de su época, menospreciando las propuestas de las otras vanguardias contemporáneas. Se encerraban a generar complejísimos nuevos sistemas que sustentaran sus obras. Los propios compositores argumentaban que sus sistemas eran el inicio del camino que la música occidental debía seguir en el curso del siglo que acababa de empezar. «Schoenberg sorprende, y hasta puede irritar incluso, por la agudísima conciencia que tuvo siempre de su propia genialidad»<sup>238</sup>.

Desde las salas de conciertos se les acusó de intelectualistas. De ofrecer una música que no salía del corazón, sino de la cabeza, y que por consiguiente, era incapaz de expresar las inquietudes artísticas de una sociedad. Sin embargo, esto chocaba con los principios de Stravinsky, quien defendía que «un complejo musical, por muy rudo que sea, es legítimo en la medida en la que revela su autenticidad»<sup>239</sup>. Estas palabras de Stravinsky se pueden aplicar a todo tipo de composiciones, incluso a las producidas en el seno de la II Escuela de Viena o a las propias obras clásicas y románticas. Es la autenticidad, el compromiso con la humanidad y con la experiencia sensible de esta, lo que va a dotar de legitimidad a las obras, y no su intelectualismo o su sentimentalismo. Si bien es cierto que las teorías estéticas de hoy en día han sabido tolerar y aplaudir los

---

<sup>236</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 25.

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>238</sup> Eugenio Trías, *El canto de...*, p. 443.

<sup>239</sup> Igor Stravinsky, *Poética musical...*, p. 23.

intereses intelectualistas de Schoenberg y sus pupilos, precisamente por aquella búsqueda de la autenticidad y de respuesta a los conflictos interiores personales resultado de la crisis derivada de la Primera Guerra Mundial, este rechazo a las obras con sistemas musicales tan reflexionados era algo generalizado que expresaba a la perfección el pensamiento del público acerca de la música atonal.

Otra inquietud sobre la que se teorizó fue el papel de la sociedad de consumo, de la industria cultural y de la financiación de los proyectos artísticos. Desde finales del siglo XIX, se fue gestando una separación entre lo que se denomina gran música y la sociedad de consumo. Esto está muy vinculado a lo que se acaba de exponer acerca de la intención y la autenticidad del compromiso del compositor tanto con la tradición como con la producción de nueva música. En estos conceptos, parece residir uno de los orígenes de la crisis entre el público y el compositor. La visión de Adorno acerca del consumo cultural era bastante crítica con las clases medias que pretendían hacer ver a los demás que poseían una conciencia musical que, analizada con detenimiento, parecía más apariencia y fachada, más que interés por el devenir cultural:

«La consecuencia de su desarrollo [de la sociedad de consumo] ha entrado en contradicción con las necesidades manipuladas y al mismo tiempo autosatisfechas del público burgués. El círculo numéricamente reducido de los entendidos ha sido sustituido por todos los que pueden pagarse una butaca y quieren demostrar a los demás su cultura. Se han separado el gusto público y la calidad de las obras»<sup>240</sup>.

Habíamos visto cómo aquella bonanza económica del *fin du siècle* había traído una efervescencia cultural a los grandes núcleos urbanos que habían democratizado bastante el acceso popular al arte, produciendo una gran cantidad de espectáculos de toda índole y, algunos de ellos, con repercusiones mediáticas inmensas, como fue el caso del estreno de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky junto a los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev. Los empresarios estaban continuamente debatiendo la viabilidad económica de sus propuestas. Generalmente, buscaban y exigían que las obras que se compusieran se adecuaran a determinados patrones compositivos, que sabían que eran de agrado en el gran público. Su objetivo era hacer rentables los espectáculos. No llegaban a plantearse la intencionalidad del público al ver sus obras, ni si este era instruido o inculto. Es por ello que, los compositores, sobre todo los

---

<sup>240</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 17.

entroncados en la tradición alemana, comenzaban a tener un sentimiento de desapego, de extrañeza con el mundo que describían y con el mundo para el que componían. Se sentían incomprendidos: los tradicionalistas, por ver la decadencia en la popularidad de los géneros decimonónicos y los vanguardistas, por no tener una conexión con el público, aunque estuvieran convencidos de que su arte respondía fielmente a su compromiso con el arte y la humanidad. Tal era el desencanto de los compositores por la pérdida de contacto con el público que algunos como Schoenberg llegaron a expresar que si los espectadores no estaban interesados en el arte de nueva creación, los artistas no debían de perder sus fuerzas en llamar la atención, sino que debían abandonar su actividad y «retirarse a una soledad en compañía de sus principios»<sup>241</sup>.

Adorno continúa sus reflexiones sobre el consumo considerando la industria musical como una causa de la corrupción de la sociedad, de nuestro objetivo vital como humanos y la acusa de esconder las tinieblas del mundo mediante el «omnipotente estilo actual de las luces de neón»<sup>242</sup>. Adorno es consciente de que desde la Primera Guerra Mundial, todos los artistas estaban expresando aquella desazón espiritual que imperaba en toda la sociedad europea, no solo la crisis, sino la maldad del ser humano expresada en la contienda. No veía que las salas de concierto y los teatros dieran rienda suelta a la desesperación que sus colegas compositores le expresaban, sino que lo que hacían era esconder la miseria con espectáculos amenos y ufanos.

Otro de los aspectos cruciales para entender esta crisis fue la discusión entre lo que se consideraba bello y lo feo. Como en la clase media a finales del XIX se había insistido tanto en la educación estética, la sociedad había desarrollado un marco referencial bastante acotado de lo que podía ser arte. Estas enseñanzas eran restrictivas, tomando siempre como referencias a las obras del canon decimonónico. Esto encorsetaba el estilo de las composiciones, su trasfondo humano y vital, la morfología de las piezas y los modos de escucha. Esta educación, muchas veces forzada por los padres de familia, «a menudo se manifestaba en sus hijos en una sensibilidad hipertrofiada, que les hacía volverse hacia las artes como fuente de significado cuando los acontecimientos socavaban sus expectativas heredadas de un mundo más

---

<sup>241</sup> Alex Ross, *El ruido eterno...*, p. 62.

<sup>242</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 23.

racional»<sup>243</sup>. Así se llegó a una falsa asociación entre lo histórico y lo bello defendida desde las más altas esferas del pensamiento europeo, pero que tuvo un gran calado en el conjunto de la sociedad.

Quizás, en todas las vanguardias europeas y americanas se estaba revisando el concepto de *lo bello*, examinando los orígenes de la percepción humana e intentando cambiar el prisma con los que se ve esa «realidad multiforme y bien aquilatada»<sup>244</sup>. Estaban desplazando el interés de la sintaxis tonal, de la orquestación al servicio de la forma y la estructura a nuevos parámetros como el timbre, el gusto por la yuxtaposición o la narrativa alejada de la teleología tradicional. Aunque algunos estilos, como el futurismo, consideraban este cambio como algo radical, la mayoría introducían unos cambios que con el tiempo fueron fácilmente digeridos por la sociedad. No obstante, los expresionistas, no solo pretendieron cambiar ese interés sino que se opusieron directamente a la belleza como algo digno de admiración. «Schoenberg rechaza la belleza por el *Geist* [espíritu], afianzado en su propio y profundo distanciamiento en un mundo desmoralizado»<sup>245</sup>.

Las voces críticas con la II Escuela de Viena encontraron una separación de lo considerado como natural, de las leyes físicas armónicas que regían la música tonal, y la música de excesiva reflexión producida por estos compositores. Consideraban que sus obras habían fracasado «mostrando lo absurdo de un sistema que ha dejado de basarse en la naturaleza, convencidos de que el lenguaje musical no puede prescindir de fundamentos naturales o presuntamente naturales»<sup>246</sup>. No obstante, Adorno criticó seriamente la vinculación del lenguaje musical con las capacidades expresivas de la música.<sup>247</sup> Adorno veía que había aspectos más profundos que emanaban intrínsecamente de cada una de las creaciones individuales que eran ajenas por completo a la teoría musical general. Apelaba entonces a caracteres filosóficos, identitarios y culturales que trascienden el aspecto musical de la orfebrería, de la capacidad técnica compositiva.

---

<sup>243</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con...*, p. 218.

<sup>244</sup> Enrico Fubini, *Estética de la música*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 22.

<sup>245</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con...*, p. 232.

<sup>246</sup> Enrico Fubini, *Estética de la música...*, p. 147.

<sup>247</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de...*, p. 17.

Mientras que la apariencia urbana y arquitectónica de Viena estaba pomposamente ornamentada, mirando hacia lo orgánico como generador de la expresión artística, la nueva música estaba mirando a la matemática pura como modelo generador apriorístico para abrir un camino a los futuros productos artísticos. La II Escuela de Viena estaba comprendiendo que la «duplicidad (racional/irracional) de la música, arte de la enajenación y del éxtasis, pero también del número y del compás, era justamente lo que caracterizaba su esencia, su más recóndita y específica sustancia»<sup>248</sup>, mientras el público estaba siendo entretenido por lo que estos artistas consideraban banalidades y trivialidades.

Eran estas discrepancias con la crítica lo que les llevó a fundar la *Verein für Musikalische Privataufführungen* en 1918. En un principio solo se permitió la entrada de los propios miembros, prohibiéndosela a los críticos e incluso prohibiendo los aplausos. Eran tan fieles a su propia Verdad artística y eran tan conscientes de su propia genialidad que no necesitaban de la comunicación a terceros para sentir que su arte estaba trascendiendo. Poco duró esta ensoñación, y pronto comenzaron a abrir la Sociedad al público. No obstante, este elitismo y este hermetismo estaba forjando una fama en Viena que estaba provocando la ruptura irremediable entre estas soluciones artísticas a la crisis de provocada por la Primera Guerra Mundial y el gusto del público.

Estos sucesos demuestran la afirmación de Furtwängler de que «no son las obras o las personalidades las que aparecen tan hostiles e irreconciliables, sino más bien algo que se podría llamar la *atmósfera* que las rodea»<sup>249</sup>. Consideraba que la primera impresión que el público tenía sobre una obra no era exclusivamente musical, sino que venía delimitada por una serie de sentimientos generados en numerosos aspectos que rodeaban la experiencia artística. El ambiente creativo de la ciudad, las reseñas periodísticas, la propia componente ceremonial de la presencia en un concierto, podrían determinar un éxito o un fracaso en el estreno de una pieza, y como podemos ver, todo en Viena apuntaba a la ruptura del público con la composición contemporánea.

---

<sup>248</sup> Eugenio Trías, *El canto de...*, p. 443., p. 570.

<sup>249</sup> Wilhem Furtwängler, *Conversaciones sobre música...*, p. 69.

## CONCLUSIONES

El primer cuarto del siglo XX fue testigo de un cambio de paradigma sin precedentes en la manera en la que la humanidad, en especial la sociedad occidental, se relaciona con el arte que produce. Hasta ahora, la música había sido concebida por su carácter utilitario (por ejemplo, entretenimiento cortesano o comunicación religiosa) o por su carácter narrativo asociado a las luchas internas y subjetivas del individuo.

Los avances tecnológicos y científicos cambiaron los modos de comprensión. El ser humano no se veía a sí mismo de la misma manera que en el siglo anterior. El conocimiento del espacio exterior y del mundo microscópico estaba cambiando la estatura del ser humano respecto al mundo que habitaba.<sup>250</sup> Esto hizo cambiar los modos de percepción de determinados compositores, quienes, a su vez, intentaron imponer nuevos modos de percepción. Cada corriente estética experimentó por caminos completamente diferentes, trastocando las cuestiones formales, armónicas, sintácticas, instrumentales, tímbricas, de densidad, semánticas, de narratividad o de trasfondo simbólico.

Todas ellas lo hacían bajo una gran preocupación sobre la comunión con el público al que escribían. Todo tipo de fórmulas fueron utilizadas, prestando mayor o menor atención al gusto del público. Unos intentaron encauzar poco a poco los modos de escucha, como fue el caso de los nacionalistas o los simbolistas, pero otros, como los futuristas o la II Escuela de Viena, rompieron por completo con la tradición interpretativa con tal de ser fieles a la idea de renovación del lenguaje que estimaban más que necesaria tras el comienzo de la gran crisis humana que supuso el fin de la Primera Guerra Mundial.

Uno de los núcleos artísticos que más contribuyó a dicho cambio cultural fue la Viena de Schoenberg, Webern y Berg. El hermetismo del que fueron cubriendo sus obras, tanto en el lenguaje musical, en el concepto compositivo como en el concepto estético, fue el principal factor de cambio. El nuevo sistema atonal y, posteriormente, el dodecafónico rompían con la naturalidad jerárquica de las relaciones tonales. La sonoridad era ajena a los principios físicos que se creían únicos en la generación de la música. Desplazaron la atención al resto de los parámetros musicales aboliendo la

---

<sup>250</sup> Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro*, México DF. Ediciones PRD, 1996, p. 357.

jerarquía de las triadas que habían dominado la música culta durante siglos. Esto fue consecuencia de su ánimo de interpelar al sentimiento puro, regla de oro del expresionismo alemán y austriaco.

La tradición artística austro-alemana estaba profundamente ligada al pensamiento filosófico, y es por ello, por lo que la relación del artista con la Idea tiene tanta importancia a la hora de analizar los orígenes de aquella crisis de comunicación entre el público y los compositores. La Idea se sobrepuso a los formalismos anteriores. Aunque Boulez criticó a Schoenberg por no haber sido capaz de prescindir de la tradición formal musical y ensalzó la composición de Webern por su distanciamiento intelectualista, las composiciones de la II Escuela de Viena habían tomado los estereotipos formales únicamente para sostener la nueva sintaxis musical de tal manera que resultaban irreconocibles tanto para el oído educado en la tradición como para el del público diletante. Estaban deformadas para dar cabida a la nueva música.

La Idea estaba por encima del sentimiento: el intelecto prevalecía sobre lo anímico. O al menos, así lo entendió el público. A día de hoy, es difícil entender la producción de Schoenberg y de Berg sin atender al exceso, a la muestra explícita de los sentimientos, a la narratividad emocional de sus obras, pero la extrañeza del resultado sonoro provocó que fueran entendidas como un producto de la mente alejada de toda experiencia sensible humana. Los trabajos de Webern, sí coincidieron en mayor medida con esta creencia general del público, pero su producción compositiva no era compartida por el resto de integrantes del movimiento. La Idea se contraponía férreamente a la sociedad de consumo, hasta tal punto que los compositores y teóricos consideraban que cualquier éxito que una obra pudiera cosechar era sinónimo de una debilidad de planteamiento estético y artístico. Cuanto más se criticaba una obra y hacía enfadar al público y a la crítica, más Verdad había en sus compases y mayor trascendencia iba a tener.

Los conceptos de lo bello y lo feo eran ajenos a la Idea. La Idea estaba por encima de estos. Que una obra fuera tildada de fea, no significaba que esta no contuviera Verdad en ella, que no hablara directamente a la humanidad de sus problemas y de sus inquietudes. Los compositores eran conscientes de que el concepto de bello estaba asociado a lo natural y que este había sido impuesto por el canon decimonónico, con

modelos estéticos muy limitados pero con gran calado en la sociedad. Se empeñaron en cambiar los modos de escucha para atraer la atención del oyente a parámetros que consideraban bellos, pero que hasta ahora habían sido subordinados a otros. No obstante, la sociedad los seguía considerando parámetros secundarios en la construcción musical, y por ello no sabían atender a estos en busca de una experiencia artística nueva.

Estas contraposiciones de la Idea frente a pensamientos culturales arraigados fueron avivadas y cultivadas con esmero por un clima de tensión que se venía exponiendo en las tertulias, en los medios de comunicación y en los estrenos. Los propios compositores participaban de esta excitación del clima de extrañeza cultural, pretendiendo acaparar el centro de atención cultural, aunque ello acarrearía una ruptura en la comunicación con el público que aun, un siglo después, perdura en el imaginario colectivo vinculado a la producción contemporánea.

Hoy día, encontramos gente que aún se refiere a la música de Schoenberg como música contemporánea y que califica a los que disfrutaban del expresionismo alemán como esnobs. La II Escuela de Viena forma parte ya de la historia de la música. La sociedad ya ha tenido las herramientas para valorarla, juzgarla y para disfrutarla. Sin embargo, el canon decimonónico y el estigma de la música contemporánea siguen moldeando las experiencias estéticas del público en su conjunto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal, SA, 2003.
- ARENDDT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. México DF: Ediciones PRD, 1996.
- AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.
- BOTSTEIN, Leon. «Vienna. 1806-1945.» *Grove Music Online* [en línea]. 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29326> (Consultado el 20-1-22).
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Estética, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 2009.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- FURTWÄNGLER, Wilhem. *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- KIEFFER Alexandra. «The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism». *19<sup>th</sup>-Century Music*, 39 (2015), pp. 56-79.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos. La música futurista*. Madrid: Casimiro Libros, 2020.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensar con la historia*. Madrid: Taurus, 2001.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

## FILMOGRAFÍA

- «Cours du soir avec Florent Boffard» [en línea]. En: *YouTube*, 24 de enero 2019.  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZKkkeP2Gj8&t=3590s>  
(Consultado el 13-01-2022).