

## LA CUESTIÓN DE LA MEDIACIÓN DE HEGEL A ADORNO. DERIVACIÓN PEDAGÓGICO-MUSICAL

---

JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO  
*Universidad de Murcia*

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente texto versa sobre los procesos de mediación entre la obra musical, entendida esta como un compendio de situaciones en un paradigma concreto que llevan al autor a su forja, y el mundo ideal que trata de simbolizar o representar. A lo largo de la historiografía musical han sido muchos los intentos por posicionarse en torno a una mayor o menor cercanía o lejanía de lo musical y el mundo de las ideas o las más altas expresiones sensibles. De ahí que entendamos que este tipo de ejercicios de reflexión bibliográfica, extrayendo postulados venidos de autores relevantes en la materia, pueda ser de interés, a pesar de las dificultades que, como hemos señalado, entraña acometerlo.

Hay que considerar que la música es un lenguaje objetivo o que en realidad se trata de un medio de expresión subjetiva es una de las cuestiones más antiguas que han nutrido la estética musical a lo largo de la historia y, todavía en la actualidad, configura parte de las discusiones en determinados campos musicológicos. Dependiendo de la respuesta que se haya dado a este tipo de argumentos el valor de la música será el de vehículo de conducción de características comunicativas concretas o de mero instrumento de percepción natural. Así, el proceso que va desde la concepción y producción musical hasta la evocación o la proyección de ideas a partir del fenómeno musical –la “mediación”–, adquiere diferentes matices en función de otros tantos puntos de vista en que el problema del significado se enfoque. Más o menos tangencialmente, el carácter semántico de la música ha sido abordado por la mayoría de los autores que han especulado acerca del arte de los sonidos y, en muchos

casos, las conclusiones que han reflejado tras sus diferentes estudios han tratado de explicar la forma de la música que les era contemporánea.

Como veremos a lo largo del presente artículo, cuando el significado de la música se escapa de nuestro propio conocimiento, cuando la representación de los sonidos se proyecta sobre ideas o esferas que nos superan y que sólo pueden ser explicadas con la participación divina o fuera de los límites de lo humano, cuando el lenguaje musical no es capaz de representar palabras pero sí de evocar los sentimientos más subjetivos, surgen toda una compleja trama de ideas entre la obra de arte musical y la imagen de lo desconocido. Es en esa frontera, en el límite de la mediación, donde muchos teóricos se han detenido a explorar la capacidad, potente o limitada, con que la música puede acercarse a los sentimientos, ideas, espíritu o fuerzas supremas que rigen el universo. Como apuntamos al principio, plantaremos nuestro recorrido desde el más temprano romanticismo hasta desembocar en algunas de las corrientes estéticas más importantes del siglo XX. Además, se pretenderá delinear, de manera sucinta, algún esbozo pedagógico en el plano educativo musical, de forma que el discurso se inserte dentro de las dificultades que encontramos el sistema educativo español (enseñanzas de régimen especial y enseñanzas universitarias) para encajar este tipo de contenidos.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

- Realizar un recorrido por algunas de las principales aportaciones estéticas en torno al concepto de mediación en música, con el fin de establecer un trayecto válido para los procesos de enseñanza musical.

### 2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Establecer relaciones entre posturas estético-musicales desde el inicio del periodo romántico hasta el siglo XX.

- Señalar las principales aportaciones en el ámbito de la mediación musical.
- Plantear estrategias de utilización de los materiales generados en alumnado de las diversas titulaciones susceptibles de albergar entre sus planes de estudio estos contenidos.

### 3. METODOLOGÍA

Teniendo en cuenta los objetivos descritos, se hace necesaria, en primer lugar, una revisión de las principales aportaciones al respecto de la vinculación entre el objeto musical y su referente ideal. Como ha sido referido, en el ámbito de la estética musical, son muchos los autores que, de manera más o menos soslayada, han abordado la cuestión, ya que la mediación es una de las principales disquisiciones que han copado el interés de los teóricos a lo largo del tiempo. Junto con este estudio exploratorio, se pretenderá que el enfoque otorgado sirva para ilustrar tendencias que plasmen el estilo de una época o momento compositivo, para facilitar, en la parte final del escrito, que el alumnado que pudiera acceder a esta reflexión bibliográfica encontrase puntos de anclaje sobre los que establecer una postura o discurso propio.

En consecuencia, la elaboración de los posicionamientos en torno a la mediación nos conducirá a la traslación de las ideas a los ámbitos pedagógicos, siendo de especial interés el modo en que puedan ser acometidos en los diversos grados universitarios con docencia en música.

### 4. DISCUSIÓN

#### 4.1. LA MEDIACIÓN EN MÚSICA COMO ELEMENTO DE ANÁLISIS A LO LARGO DEL TIEMPO

Desde la estética musical del romanticismo se nos brinda la oportunidad de analizar cómo se desarrolla el problema de la mediación dentro del ámbito etéreo e inefable característico de este periodo. Hasta la irrupción de Hegel, sistematizando los estudios acerca de la mediación (no sólo musical), diversos escritores enmascaran bajo varios nombres

(sentimiento, emoción) el camino hacia la contemplación del alma o de las ideas supremas.

Nos situamos pues en un momento donde la música es el arte que encabeza al resto, por su intrínseco carácter carente de un significado concreto. La diferenciación del lenguaje tradicional, con un mensaje específico, se enfrenta a aquel que posee múltiples significados. El hecho de que no sea posible expresar el contenido de la realidad mediante insulsas palabras o imitaciones pictóricas eleva a la música (siempre para los románticos) al plano de definir dicha realidad. La música, pues, se tornará en el símbolo que dé acceso a las sustantividades que no son expresables de otra manera. Por tanto, este arte se convierte en aquel que abraza a todos los demás y abandera la visión del rostro del alma.

Los incipientes escritores del primer romanticismo, como Wackenroder, empiezan a mostrar los balbuceos de la nueva perspectiva del proceso de la mediación (Behler, 1996). Este autor esconde tras el término “emoción” su propio modelo de “mediación”. Para alcanzar esas ideas supremas, Wackenroder desprecia la capacidad del intelecto (el cual estaría limitado por muchas trabas y se apoyaría en la propia expresión susceptible de ser representada por la música) por ser el símbolo de conexión entre nuestras ideas y las ideas divinas, el único medio para aproximarse a ellas y con ellas a Dios (Fubini, 2005).

La mayor capacidad expresiva de la música sobre el resto de las artes no se entiende como confrontación (habrá que llegar a Hegel para encontrar sentido a las artes en oposición de unas a otras) sino como amparo. La música enmarca al resto de las artes y realiza el proceso de relación con Dios (en su más estricto sentido, media) a través de su suprema cualidad de expresión sin contenido semántico.

La perspectiva que acabamos de observar no se limita a un solo teórico. La “emoción” de Wackenroder se identifica con otro puñado de términos donde, tal vez, uno de los más cercanos sea el de la “figuración” de Schelling:

La música es el arte privilegiado porque nos revela la génesis misma de lo absoluto, génesis sobre la que se articulan tanto las estructuras elementales del universo como las de la conciencia. Resuena en esta formulación aquella

intuición de los primeros filósofos que captaron una armonía entre el universo y el alma y que, sobre todo, como Heráclito, propusieron la imagen de un cosmos dinámico que se encontraba por encima de toda oposición, de los dioses con los hombres, de lo natural con lo espiritual, y que representaba la misma imagen de la unidad (Leyte Coello, 1996, 2012, p. 117).

La inefabilidad de la música, por tanto, es la clave para interpretar el proceso de mediación en los primeros románticos. Cada autor impulsará los aspectos del arte musical que considere más relevantes para su estudio, pero todos ellos nos llevarán al poder representativo o simbólico de la música como fuente de mediación.

Suele ser aceptado que la falta de conocimiento de los rudimentos musicales impulsó a Hegel a dar un papel diferente a su tratamiento de la música. No obstante, la priorización que realiza de las diferentes artes muestra la importancia que le concede a lo sonoro. Para él, el proceso de desarrollo artístico es un camino hacia el subjetivismo característico del alma:

La fórmula hegeliana para definir la música como arte de ánimo (Kunst des Gemüts) no alude simplemente, en su sentido más o menos trivial, a una interpretación de esta como mera “expresión de sentimientos”. De hecho, la expresión “Gemüt” significa ánimo, alma, corazón, disposición. Se trata de un vocablo más amplio que el simple sentimiento (Empfindung) y designa en general el asiento tanto del sentir como del pensar. Cuando Hegel se refiere, por lo mismo, a la música como “Kunst des Gemüts” no se está refiriendo exclusivamente a la manifestación de sentimientos, sino más bien a su principio interno (Cataldo Sanguinetti, 2012, p. 597)

De este modo, la obra de arte trata de aproximarse al alma, cuanto más cercana sea su ubicación mayor será el nivel de consecución artística. Así, Hegel establece una estratificación de las artes, donde la arquitectura ocupa el lugar más lejano al alma, la escultura se sitúa inmediatamente tras ella y pintura y música son el peldaño anterior al alma, estando la poesía en estrecho contacto, ya que dependería directamente de ella. Esta estratificación se debe considerar como el proceso de mediación hacia la consecución artística: cuanto más cercano está el arte en cuestión a la ubicación suprema del alma mayor es su poder de mediación y con mayor concreción podremos destapar la imagen del alma.

De este modo, la propia separación entre materiales y representación es el propio proceso de representación.

Como hemos visto, se puede argüir que la música es el medio para poner en relación los medios tangibles e intrínsecos, ya que otras artes (arquitectura o escultura) no definen con tanta claridad la subjetividad propia del alma. Como apuntamos anteriormente, la poesía dependería directamente de las ideas, porque el significado propio de las palabras nace de ellas. Así, en tanto que la poesía estaría conectada directamente con este mundo ideal, la música sería el medio para poner en relación esas palabras con el alma. Consecuentemente, en el desarrollo de su teoría en torno a la mediación, el principal logro del pensamiento de Hegel es establecer una conexión directa entre el objeto y la subjetividad.

Así, dentro de la perspectiva que tratamos de mostrar, buscando los nexos que estructuran el camino de la mediación a lo largo de la historia de la música, el punto de vista hegeliano puede ser visto como una necesidad estética de la incipiente era romántica. Podemos seguir el esquema metafórico que Schopenhauer desarrolla para encontrar paralelismos entre música e ideas, o bien podemos hablar de la música como imagen del propio yo natural como E.T.A. Hoffmann propugna, aproximándonos al “reino de lo infinito”, pero de alguna u otra forma no estamos dejando de hablar de ansias por alcanzar lo inalcanzable, por observar lo inobservable y por sentir lo más exquisito y supremo, de tal modo que la música, desde el núcleo duro de esta época, es mediación en estado puro. Este es el momento en que se desarrolla la teoría en torno al poder expresivo de la música como mediación, ya que los sonidos son el mejor pasaporte que da acceso a las ideas universales, además de la vía autorizada para llegar a lo que no se puede explicar con palabras. Pensemos, por ejemplo, en el modo en que el romanticismo pleno busca tras las obras de Beethoven o Schubert la idea más allá del mero sonido o, por ejemplo, de qué modo se reinterpretan (bajo un sesgo muy específico) óperas *buffas* mozartianas como *Don Giovanni*, para elevarlas a cotas de expresión del más allá de las que el propio compositor buscó en su origen. Es, en definitiva, el momento en que la mirada exótica, nocturna y sobrenatural impregna el pensamiento y las obras musicales.

En este continuo que estamos desarrollando uno de los ejemplos más claros es el aportado por Nietzsche (1967), cuya perspectiva potencia el poder simbólico de la música (para él su espíritu dionisiaco) y su autoridad como origen y fuente de la identidad de las fuerzas primordiales que, como consecuencia a ello, se identifican con lo supremo. La música es el vehículo que une aspectos estéticos y filosóficos. Es decir, lo original, el fundamento musical, guarda una estrecha relación con las fuerzas primordiales del mundo y, de este modo, es la música el medio para conseguir llegar a ese palpito prístino (que para muchos se puede identificar con Dios, ideas supremas, sentimientos, etc.).

Nietzsche rechaza cualquier conmistura de la música con los afectos y las emociones, traídos subrepticamente por las palabras, porque lo dionisiaco, que es la esencia de toda música auténtica, conduce a un reino que no tiene nada que ver con la representación simbólica de lo real. En *El nacimiento de la tragedia*, cuando parecía defender a Wagner, en realidad ya daba de él una interpretación personal, completamente antiwagneriana (Fubini, 2002, p. 43)

Las palabras de Fubini nos introducen a Wagner y su importancia en la temática tratada. El ideal del “Gesmtkunstwerk”, donde todas las artes se unen amparadas por la supremacía de la música es un acercamiento a ese lenguaje que trata de expresar los ideales más subjetivos. La obra de arte total es para Wagner el único y verdadero arte que expresa los intereses y necesidades del ser gracias a una mediación directa, ya que estaríamos hablando de elementos (música – sentimientos) muy próximos y en relación íntima.

Los ideales románticos se ocupaban de una mediación entre todo el grupo de sentimientos y características que no se podían expresar con medios convencionales y la producción artística, de modo que el trabajo de mediación caía en el riesgo de representar sentimientos individuales como el “amor” o la “ternura”. Esto, que ya es discutido por algunos de los autores anteriores como Wagner, acaba siendo desmentido por Eduard Hanslick. Para él, la diversificación de ideas acerca de la producción artística es lo que la caracteriza, y la imposibilidad de representar un sentimiento concreto es algo propio de la música. Este juicio, que podría mutilar el poder expresivo de la música, no es sino un punto de vista diferente en cuanto a mediación se refiere. Ahora no hablamos de

intersección desde un objeto musical hacia su identificación en el mundo de los sentimientos. Hanslick establece la falta de expresión concreta de la música como mecanismo que media con lo absoluto, con el mundo más incomprensible e indescriptible. Ahí radica su verdadero valor.

Obviamente, este razonamiento hace suya la música instrumental por su completa carencia de referente vocal o lingüístico como mayor vehículo de expresión subjetiva. Es importante mostrar la diferencia entre “expresión subjetiva”, que es lo que puede evocar a una persona una música y “expresión colectiva”, que sería lo que la música representa, por ejemplo, un sentimiento concreto: el miedo, la templanza o el amor. Este último no es aceptado en la perspectiva de Hanslick. En su *De lo bello en música* (1984), el autor comienza estableciendo la supremacía expresiva (no en sentido “colectivo” del término) de la música instrumental, cuando escribe sobre la pureza de los sonidos organizados. Todavía más, Hanslick continúa con su cambio a la concepción romántica de la expresión plena de sentimientos abordando el preciso contenido de la música. Para él, la única parte que es capaz de acercarse a los sentimientos (los cuales no son directamente expresables) es la música absoluta (porque no expresa nada en concreto). Por tanto, la concepción de Hanslick acaba con la perspectiva que obviaba los procesos compositivos para ensalzar los expresivos. Para él, el verdadero poder de conciliación de la música no puede extrapolarse de los procesos de composición y organización.

Aunque estas ideas aparecen desgajadas en su más célebre obra ya comentada, hemos de señalar que en su labor de crítico musical también se esforzó por encontrar ese equilibrio entre los productos musicales y su estructura (Hanslick, 1950). El razonamiento de Hanslick trata de considerar la importancia de la forma musical como finalidad y no como medio para tener acceso a los sentidos. Asimismo, la música es considerada como un arte independiente, y no como el supremo (aspecto que sí tendrían en mente otros autores más implicados en la composición, como Wagner o Liszt) por lo que el principal cambio que se produce en el proceso de mediación no lo es tanto en la “vía” de la expresión (sigue siendo la música, cuanto menos concreta mejor), como



en los “sujetos” (separa la música del resto de las artes y la considera como una más entre ellas).

Al adentrarnos en el siglo XX las perspectivas estéticas se multiplican y, si ya era difícil abordar una síntesis del periodo romántico, se hace inabarcable atender a todas las visiones propias de esta centuria. La mayoría de las estéticas musicales abordan más o menos tangencialmente el problema de la mediación, pero éstas se suelen hallar envueltas en la maraña de ideas en torno a la nueva música (Busoni) o en la problemática inherente al modo de entender la estética (confrontación entre el valor histórico y el valor estético encarnado por Dahlhaus). No obstante, tratando de circunscribirnos a nuestro objeto de estudio, encontramos una interesante perspectiva teórica en Igor Stravinsky.

Con Stravinsky hallamos un hilo conductor que quedó aparcado en Hanslick. Este último encontraba en el medio de producción el mismo camino de la mediación, mientras que Stravinsky (1985) aboga por la necesidad de un medio y unas reglas. A partir de estas reglas se configura la obra, bien sea de acuerdo con las pautas de la tonalidad en las que estuvo inmerso durante gran parte de su carrera musical, bien con las premisas dodecafónicas donde desembocó, o bien con cualquier otro método que permita la organización y estructuración de la obra. Si Hanslick apuntó la incapacidad de la música para expresar ciertos sentimientos, Stravinsky fue mucho más radical, cuando aseveró que la música era incapaz de expresar nada.

Esta es la manifestación definitiva contra la música como mediación hacia la expresión de sentimientos. La vuelta a los moldes clásicos propia de Stravinsky derriba las estructuras y los residuos expresivos del romanticismo. No obstante, las ideas en torno a la mediación y el retorno a los modelos hegelianos se restituyen en otros autores, entre los que destaca Th. W. Adorno, quien toma a Hegel como punto de partida:

*Teoría estética*, en su nivel epistemológico, conceptualiza el modo de esa mediación verdadera que ella misma, en tanto que estética filosófica, detecta en el arte moderno como una *relatio* efectiva entre los dos momentos del proceso de producción artística. ‘Mediación verdadera de sujeto y objeto’ equivale desde los escritos tempranos de Adorno a la prohibición de la relación unilateral de un momento a otro. En este

sentido Adorno apelaba ya allí, aún sin nombrarla, a la noción *hegeliana* de mediación (*Vermittlung*) (Gómez, 1998, p. 114).

La estética de Adorno reconoce los avances que a lo largo de la historia del pensamiento musical se han ido consiguiendo. Él aboga por una estética que se va aproximando al verdadero significado de mediación, pero reconoce que todavía no se ha logrado la definición total de los términos que unen el objeto musical y las ideas representadas (Adorno, 1983).

Así, puede argumentarse que el pensamiento de Adorno acerca del tema de la mediación entre lo musical y lo representado arranca de las ideas hegelianas. Se trata de un viaje de retorno a la dialéctica de Hegel que nos acercaba a las estructuras de consecución artística como antesala del alma. En este trabajo de aproximación a Hegel, Adorno reconoce como premisa fundamental que, en torno al arte que nos queramos mover, todo está mediado (al margen de que el poder de mediación —es decir, de representación— sea mayor o menor). La verdad que encierra la representación artística nos permite acceder a las más altas ideas, pero Adorno vislumbra que las nociones hegelianas encierran una sumisión de la propia verdad al medio, sin el cual sería imposible aproximarse al alma. El medio, por tanto, desde esta perspectiva, es el instrumento que conduce la verdad y la encamina a la contemplación de los designios más elevados.

Al igual que Hegel, Adorno va a utilizar el término mediación como un conjunto de interacciones entre los diferentes procesos artísticos en su camino hacia la contemplación del alma. Tal vez, el pensamiento clave que desarrolla la estética hegeliana y que mayor influencia tiene en el propósito de Adorno será el de oposición, entendida ésta dentro de las relaciones entre estratos que Hegel postulaba. En este sentido, Adorno establece que las artes confluyen siempre y no tendría sentido entenderlas de manera disociada. Por tanto, “mediación” guarda una estrecha relación con “oposición” y en la medida en que logremos encontrar el significado del segundo término seremos capaces de entender el primero de ellos.

Siguiendo esta estela hegeliana, Adorno desarrolla toda su estética acerca del proceso de mediación desde una relativización del propio arte, no concediéndole un poder autónomo de representación total. Las matizaciones al discurso de Hegel se completan cuando introduce el concepto de realidad histórica y lo añade al proceso de mediación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo que el arte proyecta y su representación. Esto viene condicionado por las nuevas tendencias que surgieron en los últimos años y por los bruscos cambios que la música tonal experimentó, sobre todo, a principios del siglo XX. Como Rainer Rochlitz (1989) indica, en este apartado Adorno tiende a relativizar la autonomía del arte.

Por otro lado, el tratamiento conjunto de las artes (la oposición conlleva inevitablemente la aceptación de todas las artes como un grupo) hace a Adorno concebir la mediación como un ente que se puede entender como algo parcial (encaminado hacia una parte del alma o las ideas) o como un agente con capacidad cognoscitiva completa (que busca la comprensión de las más sublimes ideas que rigen el mundo). Es en ese sentido en el que Adorno desarrolla la dialéctica entre el sujeto y el objeto, o la separación entre el conocimiento propio y el conocimiento desarrollado por la interacción con el medio, inevitable en la estética musical de la pasada centuria:

En el siglo XX, la intrínseca implicación de los múltiples factores en la escucha musical hacía inviable un análisis “purista” de la música como objeto estético. Ya no se puede (como tampoco se pudo nunca, en realidad) definir el arte, la música, la cultura o el público mismo independientemente de las circunstancias, los contextos, los usos sociales y los instrumentos utilizados en la realidad social (Sánchez Moreno, 2005, p. 16).

Siguiendo este razonamiento, el problema de la mediación viene a identificarse con el del significado del material artístico y su estructura en función de las partes que lo componen, o bien la inexistencia de las mismas. Pero, si lo realmente importante en el proceso de mediación es el material que produce la representación artística ¿qué lugar ocupa entonces para Adorno el alma, las ideas, el espíritu, o el ente superior que es la parte representada o evocada? En este sentido, Adorno aboga por conceder una importancia relativa al espíritu, siendo éste algo difícil de

definir, pero necesario para que se pongan en contacto las diferentes conexiones entre lo mundano y lo ideal o metafísico (Paddison, 1993).

Con todo ello, Adorno recoge el bagaje estético iniciado por Hegel, que le aportó la estructuración del arte (como oposición entre estas artes) y su contrario (como unidad de las mismas) y lo aplicó desde la perspectiva histórica en que se vio sometido tras las convulsiones musicales de principios del siglo XX. El proceso de mediación descrito por Adorno, además, bebió de otras fuentes propias del tiempo que vivió, acercándose así a la sociología y a corrientes psicológicas como pueda ser el propio psicoanálisis. En suma, Adorno acaba configurando un mapa en torno a la “mediación” que viene establecido por las aportaciones prerrománticas y románticas y que llega a su consecución con la ampliación del campo musical a otras materias aplicadas al arte musical.

#### 4.2. ÁMBITOS DE APLICACIÓN PEDAGÓGICA

Tenidas en cuenta las diversas aproximaciones es preciso establecer, si pretendemos una transmisión de estos saberes al ámbito pedagógico, quiénes habrían de ser los candidatos a recibir esta formación. En segundo lugar, la pregunta que nos asalta es cómo conseguir que este complejo campo de conocimientos, a veces extraído de manera sibilina de cada uno de los teóricos, puede ser vehiculado hacia la formación del futuro docente o, en su defecto, del alumnado universitario que ha de abordar la historia de la música. Por último, hemos de preguntarnos sobre la propia utilidad en la transmisión de estos complejos razonamientos en las aulas. De manera conjunta, los siguientes párrafos se dedican a arrojar luz a esas cuestiones.

Respecto al alumnado a quién se podrían dirigir este tipo de contenidos, hemos de establecer una distinción, de entrada. Por un lado, hablaríamos de los alumnos de las enseñanzas musicales de régimen especial, los cuales, si adolecen de algo, no es de una formación instrumental sino, en algún caso, de un amplio conocimiento histórico-relacional. Para este alumnado entender la música como un hecho surgido en un contexto concreto, bajo unas premisas determinadas y condicionado por una infinidad de factores, puede redundar en un mayor aprovechamiento de su formación general. El salto cualitativo que podría

alcanzarse entendiendo la música desde la concomitancia objeto y sujeto evitaría que, en ocasiones, la instrucción sobre el pentagrama se basase en interpretaciones carentes de sentido global.

Por otro lado, el alumnado universitario también podría desarrollar este tipo de contenidos. Entre estos, destacamos dos figuras, las del futuro musicólogo (Graduado en Historia y Ciencias de la Música) y la del futuro docente de educación musical (Graduado en Educación con la Mención de Música). En ocasiones, además, ambas figuras convergen en una sola, dedicada a la docencia en todas las etapas de la enseñanza obligatoria en España. Los alumnos de musicología suelen desarrollar un buen número de créditos de su formación en torno a los periodos históricos y su desarrollo, pero no siempre alcanzan un conocimiento alto de los movimientos estéticos que se vinculan a cada una de las obras musicales. En ocasiones, la ausencia de una perspectiva que vincule las obras con su momento de generación produce la sensación de un conocimiento hueco o falta de sustento. Esa es precisamente la dimensión que trataría de paliar una aproximación como la señalada, la cual no solo estudiaría obras musicales y compositores, sino que los fijaría a un contexto de alumbramiento específico y buscaría explicaciones a su génesis. Por su parte, el alumnado futuro docente en la etapa de educación primaria, menos formado por lo general en el ámbito musical, podría parecer menos proclive a recibir este tipo de saberes. Sin embargo, los planes de estudio de todas las facultades españolas que desarrollan la mención en educación musical poseen, de uno u otro modo, asignaturas que desarrollan la historia de la música o los estilos a lo largo del tiempo. El sesgo que se pretende para ese tipo de contenidos es el postulado en este texto, de forma que no sea necesario poseer un conocimiento amplio de las estructuras propias del lenguaje musical para ser capaz de entender el recorrido que ha llevado a una u otra composición a desarrollarse del modo que se ha hecho, en función de las adquisiciones ideológicas ajustadas a su tiempo y las intenciones que, por consiguiente, llevaron al compositor a realizarlas.

En todo caso, lo que no nos genera dudas es el hecho de que estamos ante unos contenidos que podrían mejorar la formación de todos los perfiles anteriormente descritos. Es por ello que sería sumamente

interesante hallar el modo de incluir módulos dedicados a la estética musical los cuales, de manera diferenciada para cada uno de los perfiles señalados, pudieran acercar la obra musical en su contexto para un mayor aprovechamiento y comprensión del arte musical.

## 5. CONCLUSIONES

No es sencillo abordar un estudio acerca de la relación entre los objetos sonoros y los ideales que los mueven o que los simbolizan. Se trata de un terreno sumamente movedizo ya que son muchos los que, desde la estética musical y con ópticas muy diversas, han tratado de aproximarse a ello. La empresa se torna todavía más compleja cuando los intereses del texto no son solo los de describir aspectos vinculados con el proceso de mediación musical, sino que, también, se pretende generar algún tipo de estructura o justificación para favorecer que se transmitan estos conceptos, con frecuencia olvidados, en las aulas universitarias o en las de las enseñanzas superiores de música.

El objetivo fundamental del trabajo se focalizaba en trazar un recorrido que permitiera rastrear el concepto de mediación entre el elemento sonoro y las ideas supremas, las cuales, en función de los diferentes periodos históricos, se conocerían con distintas nomenclaturas. A pesar de que la ingente cantidad de autores y aproximaciones podría haber arrojado un resultado dispar, es cierto que la selección llevada a cabo ha aunado, de manera lineal, un buen número de referencias ineludibles que, además, cuentan con estudios tras de sí que pueden aportar aún más nociones sobre la temática en cuestión.

Además de esta pretensión inicial y básica, a lo largo del texto se han presentado de manera vinculada las ideas de estos pensadores, especialmente desde el siglo XIX, ya que es en ese momento cuando surgen un mayor número de aportaciones relevantes. Todo ello ha servido para generar un singular mapa que ha extraído este elemento, la mediación, de la maraña de conocimientos de disquisiciones tan complejas como las de Wackenroder, Schelling, Hegel, Hoffmann, Nietzsche, Wagner, Hanslick, Stravinsky o Adorno.

Establecido el sendero para los procesos mediadores, se han delineado elementos válidos para el trabajo en diversos campos de la educación superior, si bien se ha dejado patente la necesidad de que sea el enfoque docente el encargado de establecer las pautas sobre las que abordar el cauce estético adecuado para cada ámbito de aplicación.

## 6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

El autor forma parte del Grupo de Investigación Reconocido IHMAGINE (Intangible Heritage Music and Gender International Network), participando a través de él en el proyecto de referencia HAR-2017-82413-R financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

## 7. REFERENCIAS

- Adorno, Th. W. (1983). *Aesthetic Theory*. Routledge & Kegan Paul.
- Behler, E. (1996). Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo. *Anuario filosófico*, 29(54), 21-40. <https://bit.ly/3nTRhBR>
- Cataldo Sanguinetti, G. (2012). Music and subjectivity: Hegel and Romantic conceptions of music. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 29(2), 593-608. <https://bit.ly/3rcfKUY>
- Fubini, E. (2002). Música absoluta y “Wort-Ton-Drama” en el pensamiento de Nietzsche. *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, 2, 33-47.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- Gómez, V. (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Cátedra – Universitat de València.
- Hanslick, E. (1950). *Music criticism 1846-99*. Penguin.
- Hanslick, E. (1984). *De lo bello en música*. Ricordi.
- Leyte Coello, A. (1996). Schelling y la música. *Anuario filosófico*, 29(54), 107-124. <https://bit.ly/3p4abFb>
- Nietzsche, F. (1967). *The birth of tragedy and The case Wagner*. Penguin.

- Paddison, M. (1993). *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge University Press.
- Rochlitz, R. (1989). Language for One, Language for All: Adorno and Modernism. *Perspectives of New Music*, 27(2), 18-36.
- Sánchez Moreno, I. (2005). Contra la tiranía de la música. Diferentes regímenes (estéticos) de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Núm. Especial, 1-19, <https://bit.ly/32pW718>
- Stravinsky, I. (1985). *Crónicas de mi vida*. Ediciones de Nuevo Arte Thor.