



LIBROS

El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical

Esteban Buch

Fondo de Cultura Económica, 2010, 360 páginas

Por María Paula Cánova.

Investigadora y docente a cargo de la cátedra Historia de la música II, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

*Quizás se haya llegado a un resultado, pero
el mérito no es mío.*

*Hay que atribuirlo a mis adversarios.
Arnold Schönberg¹*

Esteban Buch es historiador de la música y se dedica, especialmente, a las relaciones entre música y política. Tiene importantes grados académicos. Es Titular en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS), donde dirige la especialidad en Música del programa de Master y el Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje (CRAL). Obtuvo reconocidos premios y es autor de varios libros. Su pensamiento en torno a la música y su historia es revelador, producto de un trabajo serio y metodológicamente impecable, cuidadoso en la elaboración de un relato profundo a la vez que claro y de gran generosidad con el lector.

¹ Fragmento de la carta que Schönberg escribió al National Institute of Arts and Letters (New York), el 22 de mayo de 1947. Ver: Erwin Stein (ed.), *Arnold Schönberg Letters*, 1965, p. 245.

Para Buch “en torno a la música de Schönberg la historia nunca terminó de bramar”,² y con la convicción de esa imagen sonora el autor indaga. Recupera el sonido turbulento, estrepitoso, cargado de consonantes que las palabras de la crítica musical inscribieron en reciprocidad entre el pasado y el presente, en la vigencia de la historia de la música. Tal vez esto no sea indiferente al particular interés de Buch: las relaciones entre música y política.

Al autor lo convoca aquello que transita por la vida musical sin ser casi advertido; lo que está en las profundidades y que, aun cuando sostiene gran parte de lo que acontece, es habitualmente inaudible. Pero saber que lo oculto no es silente constituye uno de los principios más importantes para la acción interpretativa del historiador. Y ahí está lo que devela Buch: las voces abisales a las que aplica un micrófono de contacto, donde las pequeñas inflexiones se hacen sonoras. A esto agrega un gran fundamento metodológico que garantiza que la utilización del micrófono no altere, en sustancia, la dimensión de lo amplificado. De este modo, nos permite encontrar las bases de algunas creencias y volver a recorrer la historia en sentidos que antes estaban velados.

“Schönberg estaba convencido de haber encontrado en sus críticos encarnaciones de la ignorancia, la estupidez y la deshonestidad”, expone Buch.³ Asimismo, demuestra cómo a principios del siglo xx varios de los críticos musicales vieneses consideraban la obra de Schönberg como una sublevación a los cánones musicales, sociales, políticos y estéticos. Pero hasta este punto, la cuestión resulta muy conocida en los círculos académicos. El relato sería: la crítica musical de la época no pudo incorporar las transformaciones de las vanguardias y reaccionó, por

consiguiente, con actos de injusticia frente a esa música y a esos músicos que fueron maltratados y, por extensión, lo continúan siendo, al menos por su condición marginal en la escena actual.

Las innovaciones de Buch, sin embargo, quiebran esa tradicional explicación y se centran en algunos de los siguientes aspectos:

- la decisión de incluir en el estudio la complejidad de las relaciones sociales al interior del campo musical, esto es, incorporar a los críticos como agentes fundamentales en la difusión musical;
- el contrapunto propuesto entre la acción de los críticos y los propios músicos de la época, a la luz de la interpretación histórica;
- la pregunta sobre la naturaleza y el origen del caso, como representación del imaginario colectivo en torno a la música;
- la estructuración de bases teóricas que desde la actualidad permitan trascender los límites de la teoría crítica.

La propuesta de este historiador musical argentino involucra a la crítica musical vienesa de principios del siglo xx como generadora “del caso Schönberg”. Por eso, parece que el propio compositor admite la tesis de Buch cuando reconoce el mérito a sus críticos, quienes han logrado aquel resultado del que habla el epígrafe, y se identifica en la carta-discurso que escribe y graba en 1942. En ese escrito, indica: “Tengo tal vez sólo un mérito: nunca me rendí”,⁴ aunque más adelante reformula dicho mérito atribuyéndolo a sus adversarios, es decir, a sus críticos. Pareciera quedar claro que se trata no sólo de aquellos que se opusieron con verdadera vocación a sus propuestas sonoras, sino también de quienes, con energía, realizaron críticas musicales positivas a su favor, y que están incluidos en el libro de Buch.

² Esteban Buch, *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia*, 2010.

³ *Ibidem*, p. 31.

⁴ Erwin Stein (ed.), *op. cit.*, p. 245.



Esta es una de las primeras distinciones destacables de su trabajo: el repaso y la introducción de todos los tipos de crítica musical que existieron en la época (Viena entre 1902-1913), como la de los críticos que se sintieron en la misión de sostener un combate contra la música de Schönberg y la de aquellos que sumaron tinta en su defensa. Incluso, es posible leer en el libro las reflexiones sobre la propia tarea de los periodistas que en ese momento escribían sobre música. Aparecen entonces las voluntades de objetividad, las responsabilidades en torno a la cultura, las formaciones para el ejercicio de la profesión y los intereses complejos que movieron a muchos hombres, y a una mujer en particular, a debatirse y a debatir en pos de lo que consideraban que debía ser la cultura, la música y la vida social. En algunos episodios, incluso, esto llegó al extremo de la agresión verbal y física.

La delimitación de la disputa en las relaciones sociales entre músicos y críticos es uno de los temas recurrentes en el libro. Esa tensión, dentro de la controversia entre innovación y tradición, tiene larga data y fue elaborada por uno de los teóricos más influyentes en el ámbito de la cultura: Theodor Adorno. Buch pone en crisis algunos pilares importantes de la teoría de Adorno. Logra argumentar con solvencia por qué la teoría crítica cree que la hostilidad contra la vanguardia es reaccionaria en lo político y, por consiguiente, “intelectualmente indigente”. Lo hace al encontrar el punto de intersección entre los supuestos de dicha teoría y los de quienes manifiestan esa hostilidad; o sea, los “reaccionarios” a la vanguardia. El contacto entre ambos extremos aparentes es “la homología entre música y política, incluida la hipótesis de una equivalencia moral entre esos dos ámbitos formativos distintos”.⁵ Al comprender

la contingencia histórica de tal homología, Buch fundamenta la necesidad de incorporar a la recepción en los estudios sobre la producción musical. El término recepción amerita aquí una aclaración. No se trata, únicamente, de pasar revista a las declaraciones de los críticos sino de “interrogar a las obras [...] para reconstruir el espacio de las percepciones sobre cuya base escribieron los críticos”.⁶ Esto significa una fuerte conmoción para la teoría crítica, ya que en sus raíces reside la creencia en la autonomía del arte y, por consiguiente, en la potencialidad revolucionaria de la obra auténtica. En este sentido, la argumentación respecto de la inclusión de lo que se vivió y se pensó en aquel momento sobre las obras musicales y sus realizadores es reveladora.

En la historia tradicional de la música, las obras y los compositores suelen presentarse sin considerar las recepciones que les fueron contemporáneas. Centrándose en las características técnicas musicales, esos relatos cercenan una parte sustantiva de la vida musical del pasado. Cuando Buch reúne las relaciones sociales en el campo musical, mediante el estudio de las críticas escritas, introduce una dimensión significativa para la comprensión del pasado musical y, por lo tanto, una nueva vía de reflexión sobre el presente, porque la autonomía del arte pertenece a otro contexto, y fundamentalmente al pasado. En consecuencia, la teoría crítica no permite, al menos en la actualidad, explicar fenómenos complejos como la valoración de una obra musical, el impacto de su acción en la regulación de la cultura o las construcciones sociales en torno a los bienes simbólicos.

La violencia política en la crítica musical

Buch demuestra que las primeras imágenes de violencia política presentes en for-

⁵ Esteban Buch, *op. cit.*, p. 312.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

ma sistemática en la crítica musical vienesa aparecen con anterioridad al desarrollo de las *Op. 11*.⁷ Esas *Tres piezas para piano* son reconocidas, por convención, como la primera manifestación en obra de la “emancipación de la disonancia” y constituyen, en el nivel compositivo, la concreción del atonalismo libre. Por ello, resulta música obligada en la historia de la vanguardia musical europea.

Un aporte significativo de Buch es la interpretación del prólogo que Schönberg incluye en el programa del concierto del 14 de enero de 1910, como “la primera toma de posición vanguardista”⁸ del compositor vienes. Es revelador lo que señala el autor con relación al *Op. 5* (compuesto entre 1902-1903) cuando la crítica musical vienesa utilizaba términos como “terrorismo”, “anarquía”, “atentado” o “subversión a las leyes de la armonía”⁹ desde su estreno en 1905. Es decir, el poema sinfónico de Schönberg sobre el *Pelleas und Melisande*, de Maeterlinck, generará una abrasiva descalificación sobre la obra del compositor e iniciará el trayecto por el cual “la crítica estética se convierte en crítica moral”.¹⁰

En este punto del análisis histórico, Buch enriquece la interpretación de las fuentes consultadas con referencias musicales concretas. Allí encuentra que las críticas vinculadas a cuestiones armónicas fueron, en principio, de carácter cuantitativo y no de calidad. Es decir, los críticos evaluaron como “excesivas” las disonancias. No obstante, Buch indica que existe una relación en torno a las dimensiones de la intensidad sonora, el tipo de armonía (consonante o disonante) y la densidad sonora (cantidad y cualidad sonora en la instrumentación).

En la revisión del poema sinfónico *Pelleas und Melisande* los puntos de inflexión de la intensidad se producen casi siempre en acordes disonantes y con alta densidad sonora. Así, indica que el problema de las proporciones, lo “demasiado” o “exuberante”, que la crítica considera se fundamenta en que la obra presenta una escasez de cierre melódico sobre acordes consonantes. Para la época, muchos de esos críticos estaban acostumbrados a la música de Wagner, por lo tanto, la prolongación de las estructuras sin cierre claro (con cadencia resolutive) no parecía ser una dificultad para la escucha. No obstante, a diferencia de Wagner, lo que no existe en *Pelleas*... es la unidad dramática; no se trata de una música para la escena como lo es el drama musical del compositor alemán. Por ello, la ausencia de un programa que difundiera el poema entre el público contribuyó a la necesidad de las estructuras de cierre nítidas a nivel sonoro. Es decir, momentos cadenciales donde la consonancia a gran densidad sonora y con la consecuente potencia organiza la estructura formal de la obra.

La vinculación directa entre disonancia y displacer está expuesta en el libro y se ve en la cuidadosa selección de los textos que los críticos vieneses escribieron a principios del siglo xx. Esto cuestiona el tradicional argumento que sostiene dicha asociación aplicada a la música atonal o a la dodecafónica, dado que son anteriores a ambas estéticas. Fue, ante todo, la adopción por parte de los críticos del rol de guardianes del estado de la cultura lo que impulsó que se haya llegado a escribir: “Habría que encerrar al desdichado [a Schönberg] en un sanatorio, ponerle fuera de su alcance todo el papel

⁷ En el capítulo VI, “Tres piezas para piano y Lieder sobre poemas de Stefan George, 14 de enero de 1910”, Buch revisa el “prólogo” o programa que Schönberg escribió para el concierto que tuvo lugar en la sala Ehrbar, organizado por la Asociación para el Arte y la Cultura. En ese texto, el compositor fecha a las *Op. 11* en 1908, no en 1909 como habitualmente se considera la datación compositiva de la primera de las tres piezas. Ver: Esteban Buch, *op. cit.*, p. 223.

⁸ *Ibidem*, p. 228.

⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹⁰ *Ibidem*, p. 121.



pautado e impedirle durante un tiempo escuchar música”.¹¹

Según explica Buch, lo que guía la actitud de la crítica musical es la asunción de la salvaguardia del bien común y no tanto el aparente carácter arbitrario de la elaboración motívica y melódica, o las consideraciones en torno a las dimensiones “excesivas” en la obra del compositor austriaco. La condición extraordinaria de Schönberg en la historia de la música se inició en 1905 gracias a los críticos hostiles a su propuesta estética, que aún no se inscribía en el atonalismo. Por ese entonces, dependió económicamente de la orquestación de operetas mientras formaba parte activa de círculos especializados en la difusión musical de su tiempo.

Aportes a la historia de la música

La periodización

En rigor, el libro de Buch demuestra que la calificación de “alterador del orden” para el compositor vienés no coincide con la producción de la música atonal. Fundamentalmente, el origen de esas calificaciones no reside en la utilización de intervalos disonantes sino en la proporción, en la forma, en los vínculos entre ellas y la dinámica, y en la ausencia de un programa con el poema. Lo que resalta la interpretación de los datos realizada por Buch es que para 1905 se inaugura uno de los problemas centrales para la valoración estética de toda la música culta del siglo XX, aquel relacionado con el “estatus estético de las estructuras no perceptibles”.¹² Es decir, aquella pregunta retórica, y por qué no la directa afirmación, respecto de la validez que tiene la organización de los materiales cuando no resulta accesible a nivel perceptual. Dicho en otros términos, el cuestionamiento a las músicas que desde el análisis evidencian una estructuración formal no reconocible fácilmente a la escucha.

El caso

Schönberg es considerado por los críticos como “caso” en el transcurso de los años 1907 y 1908, en el proceso que involucra la transformación de los materiales musicales. Tanto las controversias suscitadas en ese entonces, como su intento de inscribir en el avance lógico de la tradición la propia música, conforman el cuadro de situación que en el libro de Buch adquiere una dimensión estética y política.

El punto inicial en la construcción del compositor como caso lo documenta Buch a partir de 1904. Ese procedimiento surge de las posiciones contrapuestas entre dos críticos: Liebstöckl y Marschalk. La disputa se centró en la argumentación sobre si el compositor vienés constituía o no un caso, denominación que Buch entrelaza, obligado por la historia, con el escrito de Nietzsche, *El caso Wagner*. Pero, además, teje redes con las consideraciones sobre la criminalidad y la locura que tenía la sociedad de la época y hasta con los valores, los métodos y las prácticas de la propia crítica musical.

Para Liebstöckl, hacer de Schönberg un “caso” involucraba tácitamente un homenaje, aun cuando el término lo remitía en clave jurídica y/o psiquiátrica. Si Schönberg fuese un caso del que ocuparse, entonces su presencia en la historia de la música estaría asegurada, inclusive cuando se pretendiera su hospitalización. Por esta razón, niega la posibilidad de que Schönberg lo sea. Marschalk, aun compartiendo la discrepancia estética o de gusto sobre la música de Schönberg, reconoce en su condición profética la necesidad de conformar un “caso”, una polémica sobre la cual discurrir. De ahí en adelante, la cuestión girará en torno a los intereses posibles en las consideraciones de unos y otros, desde la condición de Marschalk como editor de Schönberg a la aparente imparcialidad necesaria para los

¹¹ *Ibidem*, p. 122.

¹² *Ibidem*, p. 116.

críticos vieneses evidenciable en la voluntad de asistir a un concierto para confirmar su desagrado.

Para Buch pareciera cobrar interés la construcción del caso, en la medida en que “como el escándalo o el affaire, el caso es a la vez revelador de la relación que mantiene una sociedad con sus normas y una instancia de la transformación potencial de éstas”.¹³ Esa relación resulta destacada porque revela las regulaciones sociales sobre la valoración artística. El caso se convierte entonces en una instancia posible para leer las reglas que organizan la socialización del juicio estético y la valoración de las innovaciones artísticas. Dichas reglas develan su importancia en tanto construcciones ficcionales de las normas legales legitimadas que, en la dimensión de lo simbólico, se encuentran aparentemente divorciadas de los intereses personales.

Las prácticas musicales

Cuando Buch analiza el Skandalkonzert (o Concierto del Escándalo) propone considerar la dimensión judicial que involucró a la crítica en ese episodio pero, a la vez, interpreta el hecho como la consolidación de la propuesta que mantuvieron los críticos: la reacción violenta del público ante aquella música que, en sus consideraciones, erosionaba la cultura vienesa de la época. Por eso, para el autor “el recinto de la sala de conciertos se convierte así en el lugar apto para proyectar inquietudes personales acerca de la vida social en su conjunto”.¹⁴ Tal vez por esto el concierto del escándalo consolida su figura como un vanguardista a pesar de sí.

También es importante destacar que la lectura de Buch sobre las interpretaciones musicales de la obra de Schönberg incluye datos relevantes sobre los músicos que en

la época decidían participar de la difusión de ese repertorio, particularmente en cómo se organizaban y de qué forma asumían los roles al interior del campo musical.

La relación música y política

El autor señala que uno de los puntos de intersección entre Schönberg y sus adversarios es “la imagen desvalorizada de lo político”. No obstante, analiza el impacto que tuvo el concierto del escándalo porque a partir de él se habló de orden, libertad, ley y trasgresión. En palabras del autor, se trató sobre “cómo vivir juntos y cómo discutir juntos”,¹⁵ y en ese plano la participación central de la política se incorpora por fuera de los límites partidarios de la época. Pero tal vez el aspecto central en esta relación resida en la forma metodológica con que el autor incluye la pregunta sobre el caso, es decir, la dimensión por medio de la singularidad que otorga a los problemas, deseos, propuestas y discusiones que posee un sector social y que se manifiestan en torno a la música.

Las aguas abisales de la historia de la música requieren de luz propia y de resistencia a las altas presiones que existen en ese nivel frío y oscuro. No es flotar en la superficie, donde la sucesión más o menos documentada revela la cronología de algunas obras canónicas y acompaña los nombres de sus compositores, incluso a veces de forma pormenorizada y prolija. Sumergirse en el conflicto revelado en los escritos de los críticos musicales vieneses y en la dimensión que posee en la construcción social de los legados culturales es una tarea de profundo compromiso con el presente. Aporta a la comprensión de las disputas que, en la época, demostraron las diferentes formas simbólicas reveladas en los síntomas. Así

¹³ *Ibidem*, p. 157.

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹⁵ *Ibidem*, p. 294.



lo entiende el autor cuando argumenta sobre su propuesta: “Se trata de una historia política, no sólo porque esta música atravesó todas las tormentas del siglo xx, sino también porque cada vez se trataba de la convivencia de los seres humanos y de sus límites”.¹⁶ Por eso, *El caso Schönberg* no es una cronología más de la vanguardia musical, sino la historia de su inauguración.

Bibliografía

Erwin Stein (ed.): *Arnold Schönberg Letters*, University of California Press, 1965.

¹⁶ *Ibidem*, p. 314.