

Esteban Buch,

El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 360 páginas

El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical es el sexto libro de Esteban Buch, profesor en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París, donde dirige el Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje. Se trata, una vez más, del producto de un trabajo de investigación riguroso y esclarecedor.

En esta oportunidad, Buch dirige su atención a una de las más notables encrucijadas que atravesó la música en su historia. Su escenario fue Viena, la capital del imperio Austro-húngaro entre fines del siglo XIX y el estallido de la Primera Guerra Mundial. Los protagonistas fueron un grupo de compositores cuyo principal referente, Arnold Schönberg, dio el primer paso para sacar a la creación musical del sistema tonal, que había sido la *lingua franca* de Europa desde comienzos del siglo XVII. Como es sabido, este salto hacia la atonalidad provocó un cataclismo en la música culta europea, cuyas réplicas aún no han cesado.

La controversia de la música de Schönberg se debía –según sus artífices y defensores–, a la incompreensión del público. Una “incompreensión” que se fue haciendo cada vez más ruidosamente manifiesta ante cada nuevo estreno ofrecido en las más importantes salas de concierto vienesas, hasta llegar a la interrupción total, con policía dentro del recinto, en el

bautizado “Skandalkonzert” del 31 de marzo de 1913.

Buch se propone hacer una historia de la recepción de estas obras que revolucionaron el lenguaje de la música occidental. Más precisamente, se propone estudiar la “evaluación” que de esta música hizo el público vienes que asistió a ese cambio radical. Como bien señala el autor, lo ideal sería analizar las opiniones de todos los involucrados, sea en la creación, la praxis o la recepción musical. Lo cierto es que muchos de ellos no dejaron registro de sus ideas, sino a través de los actos: desde la aprobación tácita que implica incluir e interpretar una obra de Schönberg en un concierto a la reprobación explícita de un silbido.

Sólo los críticos musicales debieron dejar sentada su opinión por escrito: “estos profesionales de la opinión eran los responsables de la primera atribución pública de sentido y valor a una obra” (p. 29).

Es sabido que los críticos musicales fueron mayoritariamente adversos a la nueva música del grupo que años más tarde sería conocido como la “Segunda Escuela de Viena”. La respuesta de los compositores también fue airada. Al respecto, se había cristalizado la idea, promovida por los propios compositores y allegados, de que los críticos conformaban un grupo de

ignorantes y mediocres que no estuvieron a la altura de la historia, al no comprender la magnitud del nuevo camino musical que se había emprendido en 1908. Sobre este punto, Buch no sólo rescata las numerosas diatribas de los compositores vieneses contra los críticos, sino también los retratos-caricaturas expresionistas pintados por Schönberg mismo (debido a los problemas económicos, el músico pensó en devenir pintor en esos tiempos), que llegó a exponer en pleno auge de la controversia.

Buch se propone desnaturalizar esa idea tomando como epicentro de su trabajo analítico el importantísimo corpus de artículos publicados en los diarios vieneses durante el tiempo de estudio (554 artículos en una veintena de periódicos y revistas de todas las tendencias ideológicas) e incluso en crónicas internacionales, tanto favorables como desfavorables, de esta convulsionada experiencia musical.

La música ocupaba un lugar destacado en el espacio periodístico de la época. Y como la música de Schönberg fue interpretada en salas importantes, se entiende la profusión de textos. En estos textos Buch muestra cómo Schönberg pasa de ser reconocido en tanto joven promesa de la composición a ser considerado un “caso”, en

tanto la pregunta que se planteó fue si sus radicalizadas nuevas creaciones merecían todavía ser consideradas como música.

Un siglo más tarde, conocemos el recorrido. Su obra y su método de composición dodecafónico, prohibido por los nazis y criticado en la Rusia de Stalin, se transformó en la principal bandera de la composición de vanguardia de la guerra fría. La “grandeza” de Schönberg, como analiza Buch, está fuera de discusión, más allá de que la misma haya sido controvertida.

Por esta razón, Buch regresa a la escena inaugural para formular las preguntas que dan pie a su trabajo: “¿Cómo era el mundo cuando las obras de Schönberg no tenían valor alguno, ni positivo ni negativo, por la sencilla razón de que eran desconocidas? ¿Cuáles fueron las primeras evaluaciones de sus obras? ¿Qué valores se invocaron en su apoyo? ¿Y cómo, a continuación, las obras escritas por Schönberg se convirtieron en las obras de Schönberg?” (p. 21).

Para responder a estas preguntas conforma un corpus que no deja tema sin abordar, incluyendo las obras mismas desde la perspectiva de una historia de la recepción.

El libro comienza con un estudio sociológico de la crítica musical vienesa. Este capítulo le permite constatar que se trata de un grupo bastante más preparado en términos musicales de lo que Schönberg estaba dispuesto a reconocer. Que no necesariamente sus críticos adversos eran meramente conservadores: “para ellos nada es más triste que constatar que fulano conoce bien las reglas pero no

tiene ‘nada nuevo que decir’” (p. 43). Que no había motivos personales o raciales para el encono (varios de sus críticos habían apoyado las primeras obras, todavía tonales, del autor; entre ellos, también había personas de origen judío). Más adelante, a lo largo del libro, Buch comprobará cómo los críticos adversos revelaron incluso una mayor claridad que los críticos favorables en cuanto a lo que representaban las obras de Schönberg.

Buch muestra que como los propios compositores, los instrumentistas y el público en general, los críticos compartían el credo de la autonomía del arte. La sala de conciertos era para todos ellos un refugio sagrado, por fuera de lo cotidiano. Sin embargo, aun en un terreno tan abstracto como el de la música, la revolución alrededor de la organización de los sonidos en el tiempo fue vista como un atentado a esa separación: “ruidos de demócrata” fue una de las primeras invectivas lanzadas, en momentos en que la monarquía luchaba por no colapsar y hasta abría el juego al sufragio universal (p. 50).

El “Caso Schönberg”, en suma, lo es por su música; una música que se volvió “inadmisible” para gran parte del público y la crítica de su época. Por esta razón el trabajo, “más que en los principios, se ocupa de los efectos de la música de Schönberg en un período acotado”, según señala el autor. De todos modos, esto no obsta para que Buch profundice en este libro, desde esta perspectiva, el estudio de las obras en sí mismas.

Si en “La historia de un secreto” su investigación sobre

la *Suite Lírica* de Alban Berg se centraba en los paratextos y excluyó, explícita y conscientemente, todo análisis musical, progresivamente Buch ha intentado en sus posteriores trabajos entablar un diálogo entre recepción y obra cada vez más estrecho y profundo. En *El Caso Schönberg*, hay varias incursiones en esta tesitura porque, como reconoce el propio Buch: “no basta con analizar los textos, como hacen las versiones perezosas de la historia de la recepción.

También hay que interrogar a las obras, no para proponer una nueva evaluación sobre ellas, sino para reconstruir el espacio de las percepciones sobre cuya base escribieron los críticos. Y para eso, en vez de partir de la percepción y del análisis actuales, más vale partir de la crítica, para solo después volver a la música y analizarla desde esta perspectiva” (p. 56).

Los capítulos siguientes, por lo tanto, están dedicados a estudiar lo ocurrido en los conciertos en los que se estrenaron obras de Schönberg, y, luego, las obras mismas.

El recorrido por las primeras crónicas sobre sus obras, entre 1898 y 1902, permite comprobar que las mismas son positivas y reconocen en Schönberg una joven promesa. Luego, toma como epicentro el concierto del 25 de enero de 1905, en el que la presentación del poema sinfónico *Pelléas et Mélisande* provoca la irritación y las primeras invectivas abiertas, como aquella que lo acusa de músico “secesionista” y luego, lisa y llanamente, de hacedor de *Katzenmusik*, música de gatos.

Con los estrenos en 1907 del *Primer cuarteto de cuerdas* y

la *Sinfonía de cámara*, nos encontramos con obras que todavía “juegan” dentro del sistema tonal. Buch da cuenta en este capítulo de las críticas cada vez más exasperadas, y también del esfuerzo de comprensión de Elsa Benenfeld, una de las pocas mujeres que integraban el campo y una de las críticas musicales más formadas del medio, que se había doctorado en la Universidad de Viena bajo la guía del musicólogo Guido Adler y que terminaría asesinada en 1942 en el campo de concentración nazi de Maly Trostinec (p. 34).

El liminar *Segundo cuarteto de cuerdas*, estrenado el 21 de diciembre de 1908, nos da pie para desarrollar brevemente el modo inteligente con el que Buch comienza la reconstrucción minuciosa de lo que podría ser inicialmente una anécdota periodística del escándalo para, a partir de ella, terminar interrogando su origen en la propia música.

En la función se produjeron “risas sin disimulo” y una sonora carcajada soltada desde la platea al comienzo del segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas N° 2*, Opus 10 (p. 173). Buch, contrasta el episodio en las diferentes crónicas como así también del propio Schönberg, para luego dirigirse a la partitura (recordemos que en esta época todavía no hay registros audiovisuales).

El segundo movimiento de la obra es un *scherzo*, forma musical que, precisamente, incluía como posibilidad el humor, la alegría (*scherzo* significa “juego” en italiano), y que suele presentarse como un remanso luego de las

complejidades habituales de los movimientos iniciales. En este movimiento hay una cita de una melodía muy popular, el *Lieber Agustin*. La inclusión de una melodía “banal” en el contexto culto y sagrado de un cuarteto de cuerdas, en la sala Bosendorfer y que, para más datos, estaba jugando en el límite de la tonalidad, lo lleva a Buch a reflexionar, desde la obra misma, sobre las posibilidades del humor en música. ¿De qué se rió el público? ¿Y por qué esa risa fue comprendida no como aprobación sino como burla por parte de Schönberg?

Agudamente, Buch señala que este pasaje “pone en escena la crisis de la tonalidad de manera que se escuche la crisis y no su solución” (p. 178). Luego va más allá y comprueba que el movimiento entero es una caricatura “en el sentido de que la tonalidad no se ignora, ni se abandona, ni se supera, sino que se la pone constantemente frente a sus límites y su alteridad”. Ahora bien, una caricatura tiene algo de discurso hostil –señala Buch–, de modo que la reacción del público también es comprensible, más allá de que no sea justificable.

Para las personas sin formación musical, estos pasajes del libro seguramente serán los más arduos de seguir porque se apoyan directamente en la lectura de partituras (incluidas en el libro). Sin embargo, hay que destacar que en todos ellos la reflexión filosófica, apoyada también en otros autores no necesariamente musicales, permite comprender el nudo de la situación. Si bien la partitura puede no ser de ayuda para ellos, sin duda la

audición directa de los fragmentos musicales bien puede salvar esta dificultad.

El siguiente capítulo incluye los conciertos que, entre 1910 y 1911, ya presentan las nuevas obras abiertamente “atonales”; pero también el estreno de los *Gurrelieder*. Este ciclo de canciones para orquesta es revelador de la voluntad de Schönberg por demostrar que su abandono de la tonalidad no era el producto de un advenedizo sino, por el contrario, el de un artista conocedor de las “viejas reglas” de la composición musical. Buch se vale para ello de la lectura del *Tratado de armonía* que Schönberg publicó por esos años. Se trata de un libro “técnico” que enseña el arte del enlace de acordes del sistema tonal que está abandonando.

El último episodio es el célebre *Skandalkonzert*, el 31 de marzo de 1913. Buch no deja ningún cabo suelto para la interpretación de lo ocurrido, incluido el análisis de las actas de un juicio que tuvo lugar como consecuencia de la agresión física del organizador del concierto dirigida hacia un crítico. En este concierto, Schönberg alterna obras propias y de sus principales discípulos, Webern y Berg, con dos referentes de la Viena modernista, como Gustav Mahler (que había muerto dos años antes, pero era ya un artista canonizado que había apoyado la causa *schönbergiana*) y su único maestro, Alexander von Zemlinsky. Se trató de un gesto de inscripción en la historia grande de la música alemana (una obsesión en la vida del autor, que cuando en 1923 presentó la sistematización de la

atonalidad a través del método de composición dodecafónico, le escribió a un alumno que con él garantizarían la supremacía de la música alemana por los próximos cien años). El intento se vio frustrado porque en el comienzo de la segunda parte la función se interrumpió debido a la batahola y el ingreso de la policía.

Sobre el final de su vida, Schönberg afirmó: “No tomen por falsa modestia lo que digo: quizás se haya llegado a un resultado, pero el mérito no es mío. Hay que atribuirlo a mis adversarios. Son ellos quienes verdaderamente me han ayudado. Gracias” (p. 298).

Las conclusiones del texto de Buch toman estos dichos para explicitar el modo en que su libro sobre Schönberg se atreve –a nuestro juicio, exitosamente– a superar la impugnación de Theodor Adorno sobre cualquier pretensión de estudiar la recepción de la obra de arte.

Buch engarza la cita de Schönberg con otras en similar dirección de Adorno, quien, por ejemplo, sostuvo: “quienes rechazan las obras de arte

auténticas revelan tener mayor intuición que quienes la defienden”.

Luego de reconocer la dificultad que impone la autoridad de Adorno, Buch se pregunta: “¿porqué privarse de escuchar a aquellos cuya lucidez y la justeza de su instinto se reconocen, aun cuando sean enemigos? ¿Y de qué manera, exactamente, hablar de la producción sin tener en cuenta la recepción? ¿Es que puede ser histórica y humanamente posible? Desde qué otro planeta deberíamos contemplar, con ese fin “las obras en sí mismas?” (p. 311).

La respuesta de Buch es clara: “Adorno también era un miembro del público” (p. 311). El discurso de Adorno, como Buch nos recuerda, “es un discurso situado; precisamente el discurso de un miembro de la escuela de Viena, como le gustaría presentarse hasta el fin de sus días” (p. 312).

El libro de Buch trabaja entonces sobre este campo anteriormente vedado de la historia de la música. Y sirve para entender que, más allá de la comprensión, Schönberg

llegó a Viena como el heredero de la “gran música” del romanticismo, que se asentaba en su afán trascendente y metafísico, pero que desde ese lugar podía permitir las analogías entre música y política.

Como dice Buch, desde una perspectiva actual es difícil creer que una obra de música instrumental de tres minutos pueda homologarse a una sociedad. Lo cierto es que la homología entre “orden tonal” y “orden social” fue en la Viena de la revolución atonal una creencia compartida, un “síntoma” del que Schönberg sería la principal figura (p. 313).

La obra musical de Arnold Schönberg, en sus “evaluaciones”, encontradas se revela como un buen ejemplo para demostrar una de las tesis defendidas con claridad por Buch: “El valor de una obra de arte nunca es definitivo: solo su importancia histórica puede serlo” (p. 21).

Martín Liut
UNQ