

ESTEBAN BUCH

# EL CASO SCHÖNBERG

*Nacimiento de la vanguardia musical*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en francés, 2006  
Primera edición en español, 2010

---

Buch, Esteban

El caso Schönberg : nacimiento de la vanguardia musical . -  
1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2010.  
360 p. : il. ; 23x16 cm. - (Historia)

Traducido por: Horacio Pons  
ISBN 978-950-557-841-2

1. Schönberg, Arnold. Biografía. 2. Crítica Musical. I.  
Pons, Horacio, trad. II. Título

CDD 780.15

---

Armado de tapa: Juan Balaguer  
Imagen de tapa: "Das nächste Wiener Schönberg Konzert",  
*Die Sonntags-Zeit*, 7 de abril de 1913.

Título original: *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*  
ISBN de la edición original: 2-07-077924-6  
© 2006, Gallimard

D.R. © 2010, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.  
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina  
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar  
Carretera Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-841-2

Comentarios y sugerencias:  
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier  
medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada  
o modificada, en español o en cualquier otro idioma,  
sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

## ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i> .....	9
<i>Prólogo</i> , por Federico Monjeau .....	13
<i>Introducción. Un compositor controvertido</i> .....	17
I. <i>La crítica musical vienesa</i>	
El oficio de hombre sensible .....	27
La invención y la maestría .....	40
Atentados y ruidos de demócrata .....	46
El oído de los críticos .....	56
II. <i>Verklärte Nacht, 18 de marzo de 1902</i>	
La joven promesa .....	65
El acorde de <i>Tristán</i> desteñido .....	73
La pintura de la luna y los leones rugientes .....	83
III. <i>Pelleas und Melisande, 25 de enero de 1905</i>	
Los músicos secesionistas .....	97
<i>Katzenmusik</i> .....	106
El tipo del fanático .....	121
IV. <i>Primer cuarteto de cuerdas y Sinfonía de cámara, 5 y 8 de febrero de 1907</i>	
Un alto protectorado sobre la música degenerada .....	129
Armonía y contrapunto .....	135
La crítica objetiva de Elsa Bienenfeld .....	147
Esto no es un caso .....	154
V. <i>Segundo cuarteto de cuerdas, 21 de diciembre de 1908</i>	
El templo de Beethoven profanado .....	167
Por una justicia sumaria .....	185
Schönberg contra Karpath .....	191
Nacimiento de un autor .....	198

VI. Tres piezas para piano y <i>Lieder sobre poemas de Stefan George, 14 de enero de 1910</i>	
Caricaturas de la oreja rota . . . . .	215
Hacia una estética de la ruptura . . . . .	221
Pierrot cruel . . . . .	239
Los <i>Gurrelieder</i> o el triunfo de Schönberg. . . . .	248
VII. Skandalkonzert, <i>31 de marzo de 1913</i>	
Todos los locos al manicomio . . . . .	257
La herencia de Gustav Mahler . . . . .	272
“‘Hearing’ a futurist concert in Vienna”. . . . .	281
<i>Conclusión. Para una historia política de la vanguardia musical . . . . .</i>	297

## ANEXOS

<i>Lista de abreviaturas de los nombres de los periódicos. . . . .</i>	317
<i>Corpus . . . . .</i>	319
<i>Obras de Arnold Schönberg . . . . .</i>	339
<i>Bibliografía selectiva . . . . .</i>	343
<i>Lista de los ejemplos musicales . . . . .</i>	351
<i>Índice de nombres . . . . .</i>	353

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.

ARNOLD SCHÖNBERG,  
carta al National Institute of Arts  
and Letters, 22 de mayo de 1947.

Veamos el reverso de la medalla y preguntémosnos: ¿cuál puede ser, pues, la locura del cuarteto de Schönberg para que incluso un adalid confirmado de la música moderna, que no tiene nada personal que reprochar al compositor y no siente la más mínima animosidad contra él, pueda metamorfosearse en un “hacedor de escándalos”?

LUDWIG KARPAT,  
acerca del *Segundo cuarteto*, op. 10,  
*Neue Musikzeitung*, 18 de marzo de 1909.

La centésima parte de este triunfo, hace diez años, y hoy tendríamos otro Schönberg. Un Schönberg que nos alegraría el corazón. Pero tal vez sea mejor así: que la suma de decepciones y la palma del fracaso lo hayan impulsado a descubrir nuevos mundos de la belleza, y que, en lugar de componer para nuestros oídos, haya explorado nuevos caminos que, pese a los callejones sin salida y las falsas pistas, bien podrían anunciar algún día países fértiles.

RICHARD BATKA,  
acerca de los *Gurrelieder*,  
*Fremdenblatt*, 26 de febrero de 1913.

## PRÓLOGO

LO PRIMERO que convendría señalar con relación a la publicación de *El caso Schönberg* en el medio local es su excepcionalidad. El libro de Esteban Buch nos remonta rápidamente a otro libro de medio siglo atrás: el *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* de Juan Carlos Paz, publicado por Nueva Visión en 1958, a siete años de la muerte del compositor vienés. Ese libro fue escrito desde la perspectiva de los postulados schönbergianos. Paz comparte con Schönberg el doble rol de compositor y teórico, y la difusión de esos postulados significó para nuestro músico la presentación de una poética y de sus propias armas como minoritario compositor de vanguardia en Argentina.

*El caso Schönberg* lleva en cambio la marca del historiador; más que de los *principios*, se ocupa de los *efectos* de la música de Schönberg en un período acotado (que pertenece a la primera etapa vienesa, representada en la diéresis del apellido, que el libro de Buch conserva); acotado y extensísimo a la vez, ya que en una docena de años se definen los términos de un debate estético que atraviesa toda la música del siglo xx, y que tal vez no haya cesado todavía: desde el estreno en 1902 del sexteto *Verklärte Nacht* [Noche transfigurada] hasta el célebre *Skandalkonzert* del 31 de marzo de 1913 en la sala del Musikverein, donde Schönberg dirigió su *Sinfonía de cámara*, además de obras de sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, y la policía debió intervenir en medio de una auténtica batalla campal. Su proximidad cronológica con el estallido de la Primera Guerra Mundial introduce un significativo suplemento dramático.

En un ensayo de 1999 el musicólogo alemán Hermann Danuser estableció una sucinta tipología del escándalo musical. La historia, según Danuser, proporciona tres tipos, cada uno con su propia capital: Milán y su manifiesto futurista, su estética belicista y su agresión deliberada; París y sus *affaires* prestigiosos y consagratorios (*Tannhäuser* de Wagner en 1863; *Le Sacre* de Stravinski en 1913); y Viena, con su trinidad moderna formada por Schönberg, Berg y Webern, escenario de una confrontación sistemática entre la nueva música y las institu-

ciones de la crítica y el público. El *Skandalkonzert* es el capítulo más sobresaliente de un conflicto que sólo podía resolverse eliminando uno de los términos de la disputa (como ocurriría cuatro años más tarde con la creación de la Sociedad de Interpretaciones Musicales Privadas de 1918, cuando se prohibió el ingreso de la crítica y del público indiscriminado en el espacio del concierto).

Habría que agregar que el caso vienés es el más amargo de los tres. No tiene la violenta intencionalidad del caso futurista, tampoco el *charme* ni los beneficios secundarios del escándalo parisino. El tercer tipo representa la forma más amarga y conmovedora de la incompreensión. En Viena se disputaba la continuidad misma de la música de concierto y se planteaba la línea divisoria más drástica que el material de la música había experimentado hasta el momento: la línea que separaba lo *tonal* de lo *atonal*, a pesar de que Schönberg aborrecía de este último término y prefería hablar de una tonalidad suspendida o de una disonancia emancipada.

El libro de Buch nos introduce en el teatro de operaciones de la última gran conflagración histórica en el ámbito de la música de concierto; la última y tal vez la más dramática. Las polémicas entre Monteverdi y Artusi eran básicamente discusiones entre compositores; las obras tardías de Beethoven sonaron un poco estrambóticas a muchos de sus contemporáneos, aunque en ellas no se expresaba tanto una ruptura radical como un estilo provocativamente ensimismado y apartado de las reglas de la época; algo similar ya había ocurrido con el Bach tardío. En el caso Schönberg lo que estaba en juego no era un estilo sino, antes, una lengua, un nuevo paradigma.

Conocíamos los relatos más o menos heroicos del autor; las metáforas del agua hirviendo (“He tenido –contó el músico en medio de una conferencia de 1947 en la American Academy of Arts and Letters– la sensación de haber caído en un océano de agua hirviendo; no sabiendo nadar y no conociendo medio de salir; he probado de servirme de brazos y piernas mientras he podido. No sé lo que impidió que me ahogara o me cociera vivo. Creo que sólo he tenido un mérito: no haber abandonado la lucha jamás...”); también los testimonios de discípulos como Egon Wellesz o de críticos como Stuckenschmidt y otros fieles. Pero no sabíamos lo que ocurría verdaderamente en el campo de la crítica. El libro de Buch lo expone por primera vez de manera sistemática, luego de una exhaustiva investigación personal en los

archivos de la prensa austríaca y alemana, además de toda la documentación reunida en el Arnold Schönberg Center de Viena y en la casa-museo del autor en Mödling. Buch echa luz sobre lo que hasta ese momento se consideraba un magma, y un magma indiferenciadamente reaccionario.

De los críticos deberíamos decir, en principio, que formaban un campo técnicamente preparado y no poco pasional. Mayoritariamente adverso, pero menos homogéneo de lo que por lo general se supone, abarcaba desde las posiciones más recalcitrantes de Ludwig Karpath, del *Neues Wiener Tagblatt* (quien en un artículo llegó a defender sus propios chiflidos en la sala la noche del *Skandalkonzert* como un legítimo acto de defensa personal frente al sufrimiento físico que le producían los sonidos del *Cuarteto con soprano*) o Hans Liebstöckl, del *Illustriertes Wiener Extrablatt* (cuyo razonamiento principal consistía en que Schönberg buscaba “la sensación a toda costa”), hasta argumentaciones de mayor consistencia teórica. Entre estas últimas destacan especialmente las de Elsa Bienenfeld, rara avis entre el mundo masculino de la crítica, doctora en música y crítica del *Neues Wiener Tagblatt* (fue deportada en 1942 de su casa de Viena y asesinada ese mismo año en el campo nazi de Maly Trostinec en Bielorrusia). Su primer artículo sobre el compositor, publicado en febrero de 1907, es un aplicado y generoso análisis de las formas schönbergianas en un único movimiento (como *Verklärte Nacht* o *Sinfonía de cámara*, op. 9) y de sus procesos de integración temática, aunque la autora se muestra escéptica frente a la posibilidad de percepción de esa gran multiplicidad de acciones simultáneas de las obras del período. La posición de Bienenfeld alumbraba no sólo la tensión que el compositor mantenía con el ambiente ilustrado de la época, sino también la propia tensión del lenguaje schönbergiano en un punto crítico de su forma expansiva y de su personal evolución, que en cierta forma el músico resolverá con su gran salto a las formas lacónicas del primer atonalismo.

Un crítico de música no puede acompañar sin algún tipo de perturbación las alternativas de esa trama cultural y esa conexión tan fuerte entre composición y vida social. Es evidente que las obras de Schönberg y sus discípulos pudieron también ser vividas como una amenaza de mayor amplitud, y no es otra cosa lo que se expresa en Liebstöckl cuando califica la música derivada de la radical supresión de jerarquías tonales del expresionismo libre como “ruidos de demó-



crata”. Por supuesto, la condición judía de Schönberg suma un significativo elemento en esta historia: años después llegaría la batalla del Tercer Reich contra la música atonal y, como sostiene Buch, esa batalla no fue sino la proyección a una escala de política de Estado, más generalizada y, sobre todo, más violenta, de una querrela iniciada un cuarto de siglo antes.

Pero aun cuando conservaran un alto contenido político, esos escándalos no tuvieron un origen institucionalmente político; ni sexual, ni religioso, ni iconográfico. No son escándalos de la representación, sino, como nota agudamente Buch, los únicos escándalos “de la forma pura”. Y esto los vuelve doblemente atractivos como objeto de estudio: ¿qué ruptura se proyectaba en esas formas puras? ¿Cómo se inscriben las transformaciones sociales en las formas de la música? ¿Cómo puede ser realista una obra musical? En esas interrogaciones late una metafísica de la música que tal vez haya tenido su primera formulación en Schopenhauer y sus estribaciones modernas más significativas en T. W. Adorno: la idea de la música como un mundo corregido o como una réplica crítica del mundo.

¿Cómo pensar esas obras y esas representaciones en nuestros tiempos posmetafísicos?, se pregunta *El caso Schönberg*. Dejemos que el lector llegue por sí solo a las conclusiones que se plantean en este libro imprescindible. Simplemente limitémonos a señalar que Buch es, además de historiador, un fino analista musical, que su confrontación entre el discurso crítico y de las obras proporciona un entramado fascinante, y que su despliegue teórico y metodológico constituye un capítulo fundamental no sólo en la historia de la recepción schönbergiana sino en la estética de la recepción en general.

FEDERICO MONJEAU

## INTRODUCCIÓN. UN COMPOSITOR CONTROVERTIDO

ARNOLD SCHÖNBERG es ante todo un nombre de resonancias misteriosas. Aun en nuestros días, su obra sigue siendo poco conocida y poco apreciada; en todo caso, se la toca bastante poco. Sin embargo, su importancia para la historia de la música es indiscutible, resumida por estos dos términos esotéricos: *atonalismo* y *dodecafonismo*. Como héroe del gran relato sobre la “disolución de la tonalidad”, domina, desde lo alto de su pequeña figura calva de ojos penetrantes, el canon musical del siglo xx (véase ilustración 1).<sup>1</sup> En eso se parece a otros grandes hombres que definieron la historia de la música de su tiempo. Bach reina sobre el barroco, y la época de la Revolución Francesa es impensable sin Beethoven, cuya sombra tutelar se extiende sobre todo el siglo xix. No obstante, hay diferencias esenciales, según van cambiando los modos de constitución del patrimonio artístico. Los superlativos que caracterizan la memoria de los héroes culturales clásicos, ya menos unánimes a medida que se avanza en la crónica del romanticismo y sus secuelas, se tornan problemáticos al hablar de los comienzos del siglo pasado. La frase “Schönberg es grande” reaparece en todas las declaraciones sobre la música culta del siglo xx, pero se la pronuncia en todos los tonos, incluidos los de la duda o la negación radical.

La diferencia no se debe únicamente a que sus grandes predecesores –de Schubert a Wagner e incluso a Strauss y Debussy– terminaron, pese a no pocas peripecias, por formar parte del repertorio. Tampoco

<sup>1</sup> Véanse Leon Botstein, “Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century”, en Walter Frisch (comp.), *Schoenberg and His World*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 19-54; Christopher Hailey, “Schoenberg and the Canon: an Evolving Heritage”, en Juliane Brand y Christopher Hailey (comps.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1997, pp. 163-178, y Esteban Buch, “Schoenberg, les commémorations et le canon musical au vingtième siècle”, en *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, 17, 2001, “Arnold Schoenberg”, pp. 337-360.

se debe en realidad al hecho de que otros compositores del siglo xx puedan parecer igualmente importantes –y aquí viene enseguida a la mente el nombre de Stravinski, según una oposición ya corriente en la década de 1920, que halló su formulación más célebre en *Filosofía de la nueva música*, de Theodor W. Adorno–. La diferencia de la que hablamos obedece sobre todo al hecho de que, desde las reacciones suscitadas por sus primeras obras a fines del siglo xix hasta nuestros días, más de cincuenta años después de su muerte, Schönberg sigue en el centro de una polémica: es, como se decía en 1916, ese “viel umstritten Komponist”, ese compositor tan controvertido.<sup>2</sup> O bien, para retomar una expresión que la crítica musical utilizó desde 1907, cultivando a su manera el *ethos* de la diatriba de Nietzsche contra Wagner, es “un caso”, “der Fall Schönberg”.

Aclaremos: un caso para todo el mundo, partidarios o detractores. Todo el mundo, o casi todo el mundo, ve en él una figura emblemática del arte del siglo xx. Quiérase o no, se estima que su obra dice algo acerca de la condición del hombre moderno. Así lo sostienen tanto los apasionados por una hermenéutica de lo social, que intentan leer en las obras de arte la representación de un estado de las relaciones entre los seres humanos, como los defensores de un formalismo estricto, para quienes la figura de Schönberg remite a una posición sintomática en la historia de la música, marcada por el sello general de la modernidad. El “caso Schönberg”, que por definición es una controversia, parece implicar una forma de consenso. La *doxa*, incluida la musicológica o historiográfica, ve en Schönberg un revolucionario, es decir, el actor de una ruptura en la historia de la música. Por esa razón, se lo cuestionó desde un punto de vista estético, y los regímenes totalitarios lo hicieron objeto de una persecución política. Y, a la inversa, esta misma percepción constituye para los admiradores de las vanguardias artísticas el fundamento de su valor.

Las vanguardias son, por definición, fenómenos de ruptura, como lo atestiguan tanto las nociones corrientes de la historia de las artes y la literatura como los intentos de circunscribir su estatus histórico o filosófico. Para Renato Poggioli, la vanguardia es ante todo un “culto

<sup>2</sup> Hanns Eisler, “Schönberg-Anekdoten”, en *Musikblätter des Anbruch*, número especial, agosto-septiembre de 1924, “Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13 September 1924”, p. 327.

de la novedad e incluso de lo extraño” y sus palabras claves son “antagonismo”, “activismo”, “agonismo”; para Peter Bürger, su marca distintiva es la negación radical de la “institución arte”; para Charles Russell, es un “impulso utópico” que constituye “un desafío a toda la tradición del arte”.<sup>3</sup> Es cierto, podemos preguntarnos si esa etiqueta resulta adecuada para hablar de la escuela de Viena, el nombre bajo el cual se conoce actualmente a Schönberg y sus discípulos, en especial Alban Berg y Anton Webern. La noción de escuela, ligada a la transmisión sistemática de conocimientos, se da de patadas con la de vanguardia, que no convoca el pasado sino el futuro. Los aficionados a las vanguardias en las artes plásticas o la literatura considerarán a esos músicos demasiado respetuosos de la tradición para pertenecer a esa categoría. Por otra parte, en esa época Schönberg distaba mucho de tener el privilegio de la innovación o, incluso, el de la transgresión. Además, hasta la Primera Guerra Mundial, el término “vanguardia” estaba prácticamente ausente de la lengua alemana, que prefería expresiones como “progreso musical” o “música moderna”. Sólo en la década de 1920 iban a imponerse los conceptos de vanguardia y escuela –una escuela que sería durante mucho tiempo la “de Schönberg” antes de convertirse en la “de Viena”–, así como la expresión que suprime, quizá, la contradicción entre ambos: la “nueva música” [*Neue Musik*].<sup>4</sup> Con anterioridad, la música de Schönberg se caracterizaba como un puro exceso frente a lo moderno: hipermoderna, ultramoderna, archimoderna... Ahora bien, tal vez sea esa conciencia aguda de un exceso lo que convierte en ejemplar la trayectoria del compositor para la dinámica sociológica y estética de la vanguardia musical. Al final del siglo XX, parece indiscutible que, para el sentido común contemporáneo, Schönberg es el vanguardista musical por excelencia.

<sup>3</sup> Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. de G. Fitzgerald, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1968 [trad. esp.: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964]; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Fráncfort, Suhrkamp, 1980, *passim* [trad. esp.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987], y Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1985, p. xxx.

<sup>4</sup> Véanse Christoph von Blumröder, *Der Begriff “neue Musik” im 20. Jahrhundert*, Múnich y Salzburgo, Musikverlag Emil Katzbichler, 1981, *passim*, y Dominique Jameux, *L'École de Vienne*, París, Fayard, 2002, pp. 372 y ss.

Desde un punto de vista general, la imagen tiene sentido, aun cuando se ignoren por completo las leyes de la armonía. Al mismo tiempo, se deduce de una historia especializada en la cual los análisis técnicos del atonalismo y el dodecafonismo asumieron con frecuencia un cariz militante. Contados son los musicólogos o críticos que, al abordar su obra, no se sienten obligados a tomar partido en nombre de toda una serie de valores –el progreso, la liberación, la autenticidad– que, por definición, salen de la esfera “puramente” estética. Así, aun cuando los especialistas se hayan esforzado por pensar la dimensión revolucionaria de Schönberg en su relación con el pasado, es sobre todo aquella imagen la que da forma a la percepción histórica de su música y, por lo tanto, al gusto por ésta, a su escucha misma. No sin consecuencias para la investigación. Los análisis de sus partituras muestran a menudo la huella de los criterios que contribuyeron a erigir su obra en modelo. Los investigadores mejor situados para mostrar la importancia histórica de la música de Schönberg no vacilan en retomar conceptos técnicos que él mismo había utilizado, y hasta introducido, para hablar de las obras del pasado que el compositor admiraba y de sus propias obras, de tal modo vinculadas a esa tradición. Por ejemplo, su teoría de la “variación en desarrollo”, según la cual “en un fragmento musical no hay nada que no derive del tema, que no tenga su origen en éste, que no se relacione con él y –más estrictamente aún– que no sea el tema mismo”,<sup>5</sup> lleva por necesidad a valorar el análisis motivico: nos aseguramos así de encontrar en el trabajo motivico de Schönberg el ejemplo más consumado de virtuosismo técnico e inventiva compositiva. De allí, una situación que recuerda la de Beethoven en la historia de la teoría musical: como lo ha mostrado Scott Burnham, los principales teóricos del siglo XIX y comienzos del siglo XX –Adolf Bernhard Marx, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Rudolf Réti– partieron de la premisa de la grandeza ejemplar de Beethoven para forjar las herramientas que habrían de servirles para “probar” esa misma grandeza.<sup>6</sup> Ahora bien, la

<sup>5</sup> Arnold Schönberg, “Le contrepoint linéaire” [1931], en *Le Style et l'idée*, trad. de C. de Lisle, París, Buchet-Castel, 1977, p. 226; traducción modificada, extraída de Carl Dahlhaus, “Qu'est-ce qu'une variation développante?”, en *Schoenberg*, Ginebra, Contrechamps, 1997, p. 270.

<sup>6</sup> Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Véase Esteban Buch, “Réception de la réception de Beethoven”, en *Revue de musicologie*, 88(1), 2002, pp. 157-170.

admiración de esos autores por Beethoven tenía otras fuentes al margen de sus propias teorías, a saber, su experiencia estética e histórica y la frecuentación de los teóricos que los habían precedido. Para comprender el “caso Schönberg”, los análisis originados en la tradición vanguardista pueden proporcionar, además de valiosas observaciones empíricas sobre sus obras, razones complementarias para apreciarlas, pero no permiten por sí solos saber *cómo* se llegó a creer en la necesidad de enunciar con entusiasmo o negar con vigor justamente esta frase: “Schönberg es grande”.

Para eso más vale retomar toda esta cuestión desde el comienzo e intentar una *historia de las evaluaciones* de las obras de Schönberg. ¿Cómo era el mundo anterior a éste? ¿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? ¿Cómo llegó Schönberg a ser Schönberg, y luego Schoenberg?<sup>7</sup>

Ése es el tema de este libro: una historia de la grandeza de Schönberg, fundada sobre la reconstrucción de las primeras controversias en torno de su obra. Esta ambición exige suspender la evaluación de esas evaluaciones; en otras palabras, evitar confundir al historiador con un actor complementario de la controversia. Implica asimismo reconocer la naturaleza contingente de cualquier juicio emitido sobre una obra de arte, trátese de una manzana de la discordia o de la más consensual de las obras maestras. El valor de una obra de arte nunca es definitivo; sólo su importancia histórica puede serlo. El caso Schönberg es un ejemplo palmario de la dinámica social del juicio estético, que hace de las obras artísticas o literarias el motivo de interpretaciones renovadas sin cesar dentro de configuraciones ideológicas evolutivas y variadamente conflictivas. La consideración concreta de esta realidad de la historia social de las artes y la literatura, más allá de los numerosos y desiguales “estudios sobre la recepción”, sería capaz de provocar una singular modificación del paisaje historiográfico. En esa óptica, el dis-

<sup>7</sup> La ortografía “Schoenberg”, adoptada por el compositor en Estados Unidos, es hoy utilizada habitualmente. De todos modos, este libro utiliza la ortografía original, “Schönberg”, para respetar el tenor de las numerosas citas traducidas del alemán.

tanciamiento con respecto a los valores consagrados supone renunciar al esquema modernista que despliega la trayectoria de los grandes innovadores del mundo del arte como un triunfo del progreso sobre la reacción o de la verdad sobre la ideología, para procurar recuperar todo el espesor contingente de las situaciones en las que ellos intervinieron. Tratándose de Schönberg, intentaremos tomar distancia, sobre todo en lo referido a la visión que de él propone Theodor W. Adorno en sus muchos textos: a pesar de todo su valor heurístico, *Filosofía de la nueva música* aparece menos como la clave insoslayable para comprender la música del siglo xx que como un elemento de su historia.

Es lo que permiten hoy algunas herramientas proporcionadas por las ciencias sociales. La grandeza en música ha sido abordada, entre otros, por Antoine Hennion y Joël-Marie Fauquet, en cuanto “medida de cierto valor sobre la cual van a apoyarse críticos y músicos para establecer y defender una concepción de lo que es la buena música”.<sup>8</sup> Por su lado, Pierre-Michel Menger menciona a todos los que intervienen en la “calificación del éxito” en música, que es –dice– “obra de una diversidad de evaluadores, desde los otros compositores, los músicos profesionales y los críticos hasta los distintos círculos de aficionados y oyentes profanos”.<sup>9</sup> Por otra parte, al sumarse al acervo de la sociología de las controversias en historia de las ciencias,<sup>10</sup> el concepto pragmatista de grandeza de Luc Boltanski y Laurent Thévenot permite considerar las obras de arte a partir de las “operaciones críticas” que efectúan actores movidos por intereses particulares pero que, pese a ello, descansan sobre un horizonte común de normas. “El desarrollo

<sup>8</sup> Joël-Marie Fouquet y Antoine Hennion, *La Grandeur de Bach: l'amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Fayard, 2000, p. 10.

<sup>9</sup> Pierre-Michel Menger, “Le génie et sa sociologie: controverses interprétatives sur le cas Beethoven”, en *Annales HSS*, 57(4), julio-agosto de 2002, pp. 995 y 998.

<sup>10</sup> Véanse en especial, además de la obra clásica de Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, París, Flammarion, 1972 [trad. esp.: *La estructura de las revoluciones científicas*, 4<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992], los libros de Harry M. Collins, *Changing Order: Replication and Induction in Scientific Practice*, Londres, Beverly Hills y Nueva Delhi, Sage Publications, 1985 [trad. esp.: *Cambiar el orden. Replicación e inducción en la práctica científica*, trad. de Alfonso Buch, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009], y Steven Shapin y Simon Schaffer, *Léviathan et la pompe à air: Hobbes et Boyle entre science et politique*, París, La Découverte, 1993 [trad. esp.: *El Leviathan y la bomba de vacío. Hobbes, Boyle y la vida experimental*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005].

de las disputas, cuando desechan la violencia, pone [...] de relieve restricciones fuertes en la búsqueda de argumentos basados en pruebas sólidas, y manifiesta de tal modo la existencia de esfuerzos de convergencia en el núcleo mismo del diferendo”.<sup>11</sup> En una dirección comparable se sitúa la “sociología descriptiva de los valores” de Nathalie Heinich, que muestra cómo las controversias sobre las obras movilizan una multiplicidad de registros: “funcional, económico, cívico, jurídico, ético, purificador, doméstico, reputacional, hermenéutico, estésico, estético”, en un intercambio donde, en última instancia, se juega la definición misma del arte.<sup>12</sup> Procedentes de otro horizonte teórico, los trabajos de Rainer Rochlitz plantean la cuestión de una “pragmática estética”, sobre la base de una lectura de la *Crítica del juicio* que, contra la tradición que sólo ve en Kant al teórico de la irreductible subjetividad del juicio estético, la acerca a la idea habermasiana de la intersubjetividad para defender “la noción de un *lazo normativo* entre personas que se establece en virtud del hecho de que éstas perciben las razones por las cuales una obra pretende legítimamente ser exitosa y significativa desde el punto de vista artístico”.<sup>13</sup> De manera accesoria, en Rochlitz estas consideraciones desembocan en una perspectiva historiográfica: “Con respecto a la recepción crítica, el historiador viene siempre a destiempo. La selección efectuada antes de su llegada sólo le da acceso a lo que ya ha despertado la atención de los aficionados, los conocedores y los críticos. El historiador almacena los juicios críticos coagulados”.<sup>14</sup> Esa historia canónica de las artes tiene una ilustración perfecta en Schönberg, y esta investigación querría contribuir precisamente a una crítica semejante de la historiografía, tratando de aprehender dichos juicios antes de que coagulen y de describir lo que podríamos llamar la historia de su coagulación...

La metáfora de la sangre no es la menos pertinente para el “caso Schönberg”. Saludado en un primer momento como un joven talento

<sup>11</sup> Luc Boltanski y Laurent Thévenot, *De la justification: les économies de la grandeur*, París, Gallimard, 1991, p. 26.

<sup>12</sup> Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998, pp. 183 y 222.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, París, Gallimard, 1994, p. 127.

<sup>14</sup> Rainer Rochlitz, *L'Art au banc de essai: esthétique et critique*, París, Gallimard, 1998, pp. 46 y 47.



promisorio, el compositor se convertirá rápidamente en el blanco de una violencia verbal que no parece tener igual en la historia de la música occidental. “Este cuarteto es algo repugnante que no tiene nada que ver con el arte”, dirá, por ejemplo, Paul Stauber acerca del opus 10 en el *Illustriertes Wiener Extrablatt* del 26 de febrero de 1909. Tamaña frase marca el tono. Aun los respiros provisorios, como el triunfo de los *Gurrelieder* en 1913 –compuestos en lo esencial 13 años antes de su primera audición–, no harían sino agravar la irritación suscitada por esas obras novedosas en las cuales, de una manera que se calificaba de intencional, Schönberg decepcionaba y hasta desafiaba las expectativas del público y la crítica. A eso se debe la sensación retrospectiva de asistir a una secuencia de acontecimientos verdaderamente dramática, en la que la confrontación creciente entre el “artista incomprendido” y sus contemporáneos encuentra una de sus encarnaciones más literales, aunque de las menos reducibles al clisé de la buena alma romántica, suponiendo que se quiera desistir del mito para seguir con el mayor rigor posible las huellas de todos esos actores dentro de la célebre Viena *fin-de-siècle*.

En efecto, es hora de decir que esta historia tiene por teatro la ciudad de Viena, donde Arnold Schönberg nació el 13 de septiembre de 1874. O, para ser más precisos, tiene por teatro algunas de sus salas de conciertos, frecuentadas por un público melómano de proverbiales competencias, por numerosos músicos de oficio y por esos temibles evaluadores profesionales que eran los críticos musicales de los diarios. Si no se tardó en llegar a un acuerdo para reconocer el carácter excepcional de la personalidad del joven compositor, casi con la misma rapidez se suscitó el desacuerdo en torno de la significación que era conveniente atribuirle. Mientras que sus amigos fueron los primeros en considerarlo un “genio musical” y darlo a conocer como el digno heredero de la tradición, la crítica hostil fue la primera en percibir la obra de Schönberg como una ruptura.<sup>15</sup> Por esa razón, esta crítica hostil habría de hacer un aporte decisivo al establecimiento del estatus revolucionario de la obra de Arnold Schönberg en la historia de la

<sup>15</sup> Se encontrará un examen del “escepticismo crítico como *insight*” en el caso de Mahler en Leon Botstein, “Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History”, en Karen Painter (comp.), *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 20-33.

música, a costa de una ulterior inversión del signo de las evaluaciones que, de defectos sintomáticos, hizo virtudes simbólicas. La producción colectiva de su valor durante los 15 primeros años de una trayectoria marcada por una creciente radicalización se saldó por una crisis que, pronto, una crisis de otro orden, la Primera Guerra Mundial, iba a la vez a prolongar y a poner en perspectiva.

Además del preámbulo constituido por una pequeña partitura de Schönberg escuchada en 1896, el relato comienza el 21 de diciembre de 1898, fecha de la apacible primera audición del *Cuarteto en re mayor*, que quedó sin número de opus, y prosigue hasta el 31 de marzo de 1913, día del célebre *Skandalkonzert*, interrumpido por las reacciones hostiles a obras de Webern y Berg. Entre esas dos fechas, Schönberg habría de presentar a sus conciudadanos, en forma sucesiva, los dos *Lieder*, op. 1, el 1º de diciembre de 1900; el sexteto de cuerdas *Verklärte Nacht*, op. 4 [Noche transfigurada], el 18 de marzo de 1902; el poema sinfónico *Pelleas und Melisande*, op. 5, el 25 de enero de 1905; el *Primer cuarteto de cuerdas*, op. 7, y la *Sinfonía de cámara*, op. 9, el 5 y el 8 de febrero de 1907, respectivamente; el *Segundo cuarteto de cuerdas*, op. 10, el 21 de diciembre de 1908; *Das Buch der hängenden Garten* [El libro de los jardines colgantes], ciclo de *lieder* sobre poemas de Stefan George, op. 15, y las *Tres piezas para piano*, op. 11, el 14 de enero de 1910; *Pierrot lunaire*, op. 21, el 2 de noviembre de 1912, y los *Gurrelieder*, el 23 de febrero de 1913.\*

\* A lo largo del presente libro todas las obras de Schönberg se mencionan en español, con excepción de aquellas con títulos de carácter poético que se conservan en alemán. Debido a la gran cantidad de citas de periódicos y revistas, en las referencias de los mismos los nombres aparecen abreviados. Puede consultarse una lista de abreviaturas en la página 317. [N. del E.]

# I. LA CRÍTICA MUSICAL VIENESA

## EL OFICIO DE HOMBRE SENSIBLE

Hasta vísperas de la Primera Guerra Mundial, muchas eran las personas a quienes no les gustaba la música de Arnold Schönberg; más que aquellas a quienes les gustaba. La crónica de esos años suele enfrentar al compositor y sus amigos con un público mayoritariamente hostil, incluidos casi todos los críticos musicales. Las reacciones de la sala ante esos conciertos, que se expresaban mediante los aplausos y los silbidos, pero también a través de los abucheos, los codazos y las salidas intempestivas, entraban en consideración para calibrar lo que acababa de escucharse, así como las opiniones, en principio más calificadas, de los diferentes profesionales de la música. De tal modo, el frente del rechazo podía parecer masivo y hasta intimidante. Sin embargo, Schönberg estaba lejos de ser detestado por *todo* el público y *todos* los críticos, y podía contar con el apoyo de unas cuantas personalidades, por ejemplo, Gustav Mahler, director de la Ópera hasta 1907, uno de los hombres más influyentes de la escena musical vienesa. Esta disparidad garantizaba una controversia más o menos permanente.

Lo que se trata de comprender es esta producción colectiva del juicio estético. Es cierto, Jean-Marie Schaeffer tiene razón al recordar que “es perfectamente posible que haya conducta estética –es decir, una atención cognitiva regulada por su índice de (in)satisfacción interna– en ausencia de cualquier acto de juicio evaluativo” y al invitar a “dejar de reducir las conductas estéticas pertinentes a las de las personas que, en uno u otro concepto, abordan las obras en el marco de su posicionamiento dentro del espacio de las disputas de un mundo del arte”.<sup>1</sup> Pero aquí se trata precisamente de la historia de uno de esos espacios, en cuyo seno las reacciones del público, aun ajenas a priori a sus motivos

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, París, Collège International de Philosophie, 2000, pp. 51 y 53 [trad. esp.: *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005].

internos, pasaban por juicios de valor apenas la lógica del conflicto empujaba a cada uno de los bandos a pasar lista a sus efectivos.

En términos ideales, una historia de las evaluaciones debería tomar en consideración las opiniones y las acciones de todos, incluidos intérpretes, organizadores de los conciertos, otros compositores y sus respectivos allegados. Esas opiniones no son las menos importantes, en vista del valor que en todos los ámbitos especializados se atribuye al reconocimiento de los pares. Por ejemplo, la inclusión de una obra en un programa de concierto supone ya una evaluación, que consiste en juzgarla digna de ser candidata a la evaluación del público. Pero es difícil reconstruir la totalidad de esos juicios, porque la mayoría de las veces las personas en cuestión no tienen motivo para escribirlos. El violinista Arnold Rosé, por ejemplo, *Konzertmeister* de la Ópera y líder del principal cuarteto de cuerdas de su tiempo, tuvo un papel fundamental en la promoción de la obra de Schönberg, pero se sabe muy poco sobre las razones que lo llevaron a correr el riesgo de comprometer una reputación duramente conquistada de intérprete del repertorio clásico; como mucho, en 1908 le dirá a un periodista que esa música, comparable en ese aspecto a la de Beethoven, había llegado “con veinte años de anticipación”.<sup>2</sup>

En cambio, la tarea de los críticos musicales consistía justamente en tomar posición sobre esos temas. En consecuencia, aquí se tratará sobre todo de los críticos de Schönberg. Los periodistas vieneses escribieron mucho al respecto. El corpus de artículos de prensa constituido para este libro, esencialmente a partir de los archivos del Arnold Schönberg Center de Viena, del fondo Alban Berg y de las colecciones de periódicos de la Biblioteca Nacional de Austria, contiene casi 750 entradas, 554 de ellas correspondientes al período 1896-1913 (véase el corpus al final de este volumen). Esa abundancia se explica, ante todo, por la simple rutina profesional: las obras de Schönberg eran interpretadas en salas prestigiosas por ejecutantes de primer nivel, y comentarlas era una tarea normal de la crítica, ya fuera en las secciones interiores sobriamente tituladas “*Konzerte*” o en los grandes artículos de la parte inferior de la primera plana que, identificados como *feuilleton*, llamaban de inmediato la atención del lector. Pero se expli-

<sup>2</sup> Artículo de prensa sin identificación, Alban Bergs Nachlass 349 (legado Alban Berg, en adelante, ABN), Österreichische Nationalbibliothek.

ca también por el carácter polémico de su objeto, ya que Schönberg, en la medida misma en que se hacía de él un “caso”, tendía a convertirse en una oportunidad de tomar posición sobre el arte, la crítica o la situación de la cultura en general. Sus obras suscitaban discusiones apasionadas, no sólo en Austria, sino también en Alemania, a veces gracias a críticos que escribían tanto para diarios vieneses como para diarios del Reich, de modo que Schönberg dejó de ser bastante pronto un tema local para interesar al conjunto del mundo musical germanoparlante. A largo plazo, su reputación se extendería a otros países: Francia, donde despertó ya en 1910 el interés de la Société Musicale Indépendante;<sup>3</sup> Inglaterra, donde en 1912 se realizó la primera audición mundial de las *Piezas para orquesta*, op. 16, y Estados Unidos, donde la misma obra se interpretó en 1913.<sup>4</sup> De allí la riqueza de ese corpus. Si bien una parte significativa de estos documentos fue transcrita o citada por diferentes autores –en especial, Walter B. Bailey, Martin Eybl, Henry-Louis de La Grange, Martin Thrun, François Lesure y los responsables de los *Sämtliche Werke* de Schönberg–, la mayoría nunca se reeditó.

El interés de esas reseñas no obedece únicamente a que son todo lo que subsiste de un conjunto de palabras perdidas para siempre. El crítico era un miembro del público que daba su opinión en calidad de experto. En cuanto tal, era el único que *debía* exponer públicamente un juicio argumentado o, en todo caso, cercano a la retórica semiargumentativa que caracteriza la crítica de arte. Estos profesionales de la opinión eran responsables de la primera atribución pública de sentido y valor a una obra; en otras palabras, sus primeras representaciones compartidas, que hay que llamar prejuicios, en el sentido literal del término, pues eran accesibles tanto al público del concierto como a todos aquellos, mucho más numerosos, que sólo escuchaban hablar de él a través de la prensa. Por otra parte, como lo ha mostrado Sandra McColl, los críticos también eran operadores privilegiados del medio musical vienes, y ejercían su poder tanto mediante sus artículos como a través

<sup>3</sup> Véase Marie-Claire Mussat, “La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale”, en *Revue de musicologie*, 87(1), 2001, pp. 146-149.

<sup>4</sup> Véanse los textos reunidos por Sabine Feisst en “Schoenberg and America”, cuarta parte de W. Frisch (comp.), *Schoenberg and His World*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

de sus libretas de direcciones.<sup>5</sup> En 1897, la *Neue musikalische Presse* publicó una encuesta acerca de la práctica de las “visitas al crítico” [*Kritikerbesuche*], obligatoria para todo músico, sobre todo al comienzo de su carrera. Todo el mundo, o casi, coincidía en condenarla, pero todo el mundo reconocía su existencia. Sólo Max Kalbeck, el influyente crítico del *Neues Wiener Tagblatt*, biógrafo y amigo de Brahms, sostenía: “¿Qué opino de las ‘visitas al crítico’? Sólo las conozco de oídas, porque no las recibo” (*NMP*, 28/02/1897). En síntesis, la influencia de los críticos era considerable, sobre todo si éstos se expresaban en las columnas de un gran diario.

Sin embargo, esa influencia no era ilimitada. La hostilidad de la prensa no habría de impedir que Schönberg fuera tocado y, llegado el momento, que fuera reconocido o, en otras palabras, que ganara la partida. Como precedente, el compromiso antiwagneriano de Eduard Hanslick (1825-1904), célebre crítico de la también célebre *Neue Freie Presse*, no había obstaculizado el acceso de las obras de Wagner a la Ópera de Viena. En cambio, Hanslick, que fue el principal crítico vienés a lo largo de más de medio siglo, había logrado al menos imprimir su marca en los términos de la discusión. De manera similar, en el caso de Schönberg, la eficacia de la crítica radicó menos en sus efectos materiales –aunque éstos fueron reales– que en la promoción de ciertas nociones para hablar de su obra, empezando por la de transgresión. Durante mucho tiempo, el interesado se habría de empeñar en recusarla para destacar, al contrario, sus lazos con la tradición. A partir de determinado momento, la cuestión pasó por decidir si esa transgresión era legítima o ilegítima, y no por saber si la había o no; ahora bien, sólo en 1910 Schönberg asumiría públicamente el papel de heraldo de una nueva estética. Como es natural, en esa fecha ya no componía como en 1902, pero las resistencias con que había tropezado desde entonces no tenían poco que ver en la radicalización progresiva de su palabra y su obra.

Para algunos críticos, la demostración de que ese nuevo camino era ilegítimo y hasta peligroso adoptó la forma de una verdadera causa. En sus memorias, Julius Korngold compara con orgullo su actitud hacia la “nueva música” de Schönberg y sus amigos con la campaña antiwagneriana de su ilustre predecesor Hanslick, cuyo puesto había heredado en

<sup>5</sup> Véase Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna, 1896-1897: Critically Moving Forms*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 7 y *passim*.

la *Neue Freie Presse*.<sup>6</sup> Este paralelo parece un poco exagerado, porque aun si algunos de sus textos sobre Schönberg son muy importantes –se le debe la primera crítica de las obras atonales en nombre del carácter presuntamente natural del sistema tonal, es decir, la primera aplicación del principal argumento antivanguardista del siglo xx–, no era más que una voz hostil entre otras, y ni siquiera de las más encarnizadas. Se trata, no obstante, del indicador de que, al final de su vida, cuando el atonalismo ya formaba parte de la historia de la música, Korngold sabía que confrontarse con él había sido uno de los momentos cruciales de su carrera. A la inversa, otro crítico, Max Graf, se jactaría en 1945 de haber anunciado la importancia de Schönberg ya en 1898, en el momento del *Cuarteto en re mayor*, cuyos ensayos había seguido: “Todavía tengo ante los ojos la imagen entusiasta del joven Schönberg”.<sup>7</sup> El artículo de Graf sobre el cuarteto no se ha encontrado, pero sabemos que esta obra había sido saludada por una buena media docena de críticos, lo cual reduce bastante el papel de profeta del que él se vanagloria. En todo caso, estaba particularmente orgulloso de haber presentado la importancia capital de este hombre para la historia de la música.

Por su parte, Schönberg estaba convencido de haber encontrado, en sus críticos, encarnaciones de la ignorancia, la estupidez y la deshonestidad. La mayoría de sus textos autobiográficos los mencionan, y es significativo que su carrera de ensayista haya comenzado con tres artículos contra la crítica musical, escritos luego del caótico estreno del *Segundo cuarteto*, op. 10, en diciembre de 1908.<sup>8</sup> Más adelante, sus alumnos y partidarios prosiguieron por este camino, ilustrado de manera patente por un artículo en el que Alban Berg acomete contra la “crítica degenerada”, y que quedó inédito a causa de la violencia del tono.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind. Aufzeichnungen von Julius Korngold*, Zürich y St. Gallen, M & T, 1991, p. 274. Sobre Korngold, véase Franz Endler, “Julius Korngold und die *Neue Freie Presse*”, tesis, Universidad de Viena, 1981.

<sup>7</sup> Max Graf, *Jede Stunde war erfüllt: ein halbes Jahrhundert Musik- und Theaterleben*, Viena y Fráncfort, Forum, 1957, p. 63.

<sup>8</sup> Arnold Schönberg, “L’impression artistique” [1909] y “De la critique musicale” [1909], en *Le Style et l’idée*, trad. de C. de Lisle, París, Buchet-Chastel, 1977, y “Eine Rechtsfrage” [1909], en Martin Eybl (comp.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, Viena, Böhlau, 2004.

<sup>9</sup> Alban Berg, “La critique musicale viennoise” [1920], en *Écrits*, trad. de G. Tillier, París, Christian Bourgois, 1985, p. 78.

Por otra parte, Schönberg pintó en la misma época dos “caricaturas” de críticos (véanse ilustraciones 20 y 22), que se cuentan entre sus cuadros más sorprendentes, poco después de su primer autorretrato fechado (véase ilustración 21), que es, a juicio de Severine Neff, una reacción a ese mismo escándalo de 1908.<sup>10</sup> Sus manuscritos abundan en observaciones como este aforismo sin fecha: “Los críticos siguen esperando que yo termine por ceder” (véase ilustración 2).<sup>11</sup>

Dado lo que escribían los críticos, se entiende que Schönberg haya alimentado un resentimiento profundo contra ellos, originado en la sensación de haber sufrido una injusticia. Aun sin querer pasar por una víctima, Schönberg no dejó de presentar los ataques de sus contradictores como una forma de violencia que ponía en peligro su carrera y, en cierto modo, su supervivencia. Sin embargo, esto no le impedía contraatacar, con el éxito suficiente para dejar a su vez, en el bando enemigo, víctimas cuya deshonra perdura hasta nuestros días en las historias de la música. En notas redactadas en Estados Unidos para una autobiografía que nunca escribiría, Schönberg pinta un retrato de Ludwig Karpath, quien, durante sus años vieneses, había sido uno de sus adversarios más notorios (véase ilustración 3):

K..., el crítico musical del *Neues Wiener Tagblatt*, era uno de los personajes más grotescos de la vida musical vienesa. Cuesta comprender cómo pudo llegar a ser crítico musical, cosa que para un músico normal representa una degradación, pero que para él era una promoción. Pretendía haber sido cantante; uno lo imaginaba monaguillo. En todo caso, jamás había tenido una auténtica formación musical. No tocaba ningún instrumento, y no conocí a nadie que lo hubiera escuchado cantar.<sup>12</sup>

El desprecio está presente como una forma casi antropológica de la curiosidad; pero a la vez estas líneas muestran que el recuerdo había permanecido vivo y que su enfrentamiento con Karpath lo había mar-

<sup>10</sup> Severine Neff, “Scandal and Painting: Schoenberg’s Visual Art and His Second String Quartet, op. 10”, manuscrito, archivos del Arnold Schönberg Center (en adelante, ASC); véase también Severine Neff, *The Second String Quartet in F# Minor, op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score*, Nueva York, W. W. Norton, 2005.

<sup>11</sup> Arnold Schönberg, Aforismos II 4, aforismo 17, manuscrito T53.11, transcripción de Anita M. Luginbühl, ASC.

<sup>12</sup> Arnold Schönberg, Autobiografía, manuscrito T42.03, ASC.



cado de verdad. Si bien Schönberg y sus alumnos detestaban a los críticos, los seguían con detenimiento, aunque sólo fuera para recusar sus opiniones, públicamente de ser necesario. Por lo demás, ése es el motivo por el cual todos ellos conservaron la mayor parte de esos artículos en sus archivos personales. En el mismo bosquejo autobiográfico recién mencionado, Schönberg hace la lista de los “music critics and theorists” que conoció durante su carrera (véase ilustración 4):

Karpath, Hirschfeld, Hanslick, Kalbeck,  
 Korngold, Graf, Stefan, Konta, Specht,  
 Leopold Schmidt, Einstein, Strobel  
 Wallaschek, Stauber, Springer, Marschalk  
 Reitler, Bienenfeld  
 Schenker, Hauer, Reich,  
 Kallenbach-Greller  
 Karl von den Liden  
 Haba<sup>13</sup>

La historia del “caso Schönberg” es también la de esos hombres, de quienes con frecuencia sólo se sabe poca cosa.<sup>14</sup> Y la de esa mujer, Elsa Bienenfeld, casi la única en ejercer el oficio de crítico y una de las contadas periodistas que hizo un auténtico esfuerzo por aceptar –a costa de muchas vacilaciones– al “compositor controvertido” (véase ilustración 5). Nacida cerca de Viena en 1877, ingresó a la universidad en 1898 y obtuvo el doctorado en música en 1903 con un trabajo sobre un compositor del siglo XVI efectuado bajo la tutoría de Guido Adler, para luego llegar a ser, antes de cumplir 30 años, la crítica titular del *Neues Wiener Journal*. En ese importante diario con mayoría de lectoras, que tiraba 60 mil ejemplares antes de la

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Además de las fuentes citadas para casos individuales, se encontrarán informaciones biográficas sobre los críticos vieneses en *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Viena, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1957-1999; Walther Killy y Rudolf Vierhaus (comps.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Múnich, K. G. Saur, 1998; Rudolf Flotzinger (comp.), *Österreichisches Musiklexikon*, Viena, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002-2004; Martin Eybl (comp.), *Die Befreiung...*, *op. cit.*; Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna...*, *op. cit.*; Karen Painter (comp.), *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002, y Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler: chronique d'une vie*, vol. 3, París, Fayard, 1984.

guerra,<sup>15</sup> ella sostendría a Schönberg aun en la década de 1920 (*NWJ*, 14/09/1924), por medio de largos artículos casi siempre firmados con su título de doctora. Este detalle no es indiferente, porque en su caso el título apoyaba sin duda una autoridad difícil de arraigar en ese medio eminentemente masculino, en el cual se le podían espetar amabilidades tales como “benefactora crítica de las festividades de Schönberg”.<sup>16</sup> Su única colega mujer parece haber sido Hedwig von Friedländer-Abel, una allegada del círculo de Hanslick nacida en Budapest, en 1870, que escribió durante un tiempo una sección en la *Montags-Revue*. Elsa Bienenfeld era, pues, una personalidad notable en muchos aspectos, que fue deportada de su casa del primer distrito de Viena y asesinada el 26 de mayo de 1942 a su llegada al campo de concentración nazi de Maly Trostinec, cerca de Minsk, en Bielorrusia.<sup>17</sup>

Richard Heuberger (1850-1914) escribía, como Korngold, para la *Neue Freie Presse*, el gran diario liberal que tiraba por entonces entre 50 mil y 55 mil ejemplares. Compositor, entre otras cosas, de la opereta *Opernball*, hombre influyente en el medio musical y no sólo como crítico, su papel en la primera etapa de la carrera de Schönberg fue considerable, por razones encontradas. Por su parte, Korngold había nacido en Brno en 1860 y descubrió la vida artística de la capital en la década de 1880 como estudiante de derecho, a la vez que seguía los cursos de Anton Bruckner en el Conservatorio (véase ilustración 6). No tardó en abandonar la profesión de abogado para aspirar, desde 1902 y con la benevolencia de un Hanslick en el umbral de la jubilación, al puesto más importante de la escena vienesa, codiciado por todos sus colegas y en especial por Heuberger, que debería conformarse con un papel secundario. Mientras se daba tiempo, en 1920, para escribir para su hijo Erich Wolfgang el libreto de la ópera *Die tote Stadt* [La ciudad muerta], Korngold mantendría su columna durante más de treinta años, hasta el Anschluss que lo exilió en California, donde murió en 1945.

<sup>15</sup> Para las cifras de circulación de las publicaciones vienesas, véase Kurt Paupié, *Handbuch der österreichische Pressegeschichte*, vol. 1, Viena, Braumüller, 1960.

<sup>16</sup> Paul Stauber, *Das wahre Erbe Mahlers: vom Kriegsschauplatz der Wiener Hofoper. Kleine Beiträge zur Geschichte der Wiener Hofoper nebst einem Anhang: Dokumente zum Fall Hirschfeld*, Viena, Huber & Lahme, 1909, p. 40.

<sup>17</sup> Véase sobre todo Kelsey Draper, “A Voice for Modernism in Elsa Bienenfeld’s Music Reviews”, Brigham Young University, 2005, disponible en línea: <<http://sophie.byu.edu/media/pdfs/bienenfeld/Bienenfeld%20Thesis%20Draper.pdf>>.

Max Kalbeck y Ludwig Karpath trabajaban para el *Neues Wiener Tagblatt*, que en 1902 decía tirar 65 mil ejemplares. Los grandes diarios tenían al menos dos críticos que se repartían las tareas por orden de precedencia, de modo que, en general, el principal dedicaba su columna a los grandes acontecimientos como las temporadas de la Filarmónica o la Ópera. Por eso Kalbeck escribió muy poco sobre Schönberg, en tanto que Karpath, que durante mucho tiempo sólo tuvo derecho a las páginas interiores, comentó casi todos sus conciertos entre 1898 y 1913. El primero, nacido en Breslau en 1850, ingresó a la redacción del diario en 1886 y fue, además del biógrafo de Brahms, un poeta y traductor de nota y quizás el último verdadero antiwagneriano de Viena. Korngold, que habla con afecto de un “eterno estudiante de idealismo casi pasado de moda”, lo describe como un hombre melancólico, chasqueado por el rumbo que tomaba la música moderna y retirado del mundo, antes de su muerte ocurrida en 1921.<sup>18</sup> Karpath, en cambio, parece haber sido toda su vida un especialista en contactos mundanos. Sus memorias, en las que cuenta sus conversaciones con Brahms, Mahler, Hans Richter, Max Reger y Puccini, entre otros, se publicaron con el título de *Begegnung mit dem Genius* [Encuentro con el genio], lo cual sugiere la importancia que él atribuía a la frecuentación de los “hombres extraordinarios”; en 1913, en un pequeño ensayo, lamentaría por otra parte la decadencia de los buenos modales, en la sala de conciertos y en general.<sup>19</sup> Nacido en Budapest en 1866, estudió canto en el Conservatorio de esa ciudad y en 1894 se instaló en Viena, donde habría de ser durante varios decenios uno de los hombres más influyentes de la vida musical y teatral, hasta su muerte en 1936, debida a un ataque cardíaco.<sup>20</sup>

Hans Liebstöckl y Paul Stauber trabajaban para el *Illustriertes Wiener Extrablatt*, cuya tirada llegaba a los 40 mil ejemplares a fines de siglo; la publicación se destacaba por sus ilustraciones y caricaturas, de las que Schönberg era una víctima ocasional. Liebstöckl, nacido en Viena en 1872, tenía más vuelo, aunque sólo fuera a causa de la calidad

<sup>18</sup> Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien*, op. cit., p. 75.

<sup>19</sup> Ludwig Karpath, *Begegnungen mit dem Genius*, Viena y Leipzig, Fiba, 1934, y *Unarten und Rücksichtslosigkeiten*, Viena, Paul Knepler, 1913.

<sup>20</sup> Véase en especial “Hofrat Professor Ludwig Karpath gestorben”, en *Neues Wiener Tagblatt*, 8 de septiembre de 1936.

de su escritura y de un *Witz* célebre que ponía igualmente al servicio de la sección teatral; ex estudiante de derecho y antiguo alumno de violín en el Conservatorio, wagneriano incondicional, en la década de 1920 se convertiría en libretista de ópera y luego se volcaría al esoterismo, al cual se dedicó de lleno hasta su muerte en 1934 (véase ilustración 23).<sup>21</sup> Stauber, nacido en Viena en 1876, fue hasta su muerte en 1918 un crítico “independiente”, por otra parte, empleado bancario; sin disfrutar de gran prestigio personal, intervenía con fervor en las polémicas de la vida artística local junto al temible Robert Hirschfeld, crítico de la *Wiener Zeitung* (30 mil ejemplares), cuya trayectoria fue estudiada en profundidad por Leon Botstein.<sup>22</sup> Nacido en 1858 en Moravia, formado en musicología en la universidad con Hanslick –contra quien, no obstante, escribiría un panfleto para denunciar su falta de interés en la música antigua–, profesor de estética en el Conservatorio, Hirschfeld era un admirador de Bruckner y un gran adversario de Mahler, a quien apenas sobreviviría, puesto que murió en 1914, en Salzburgo, donde acababa de asumir la dirección del Mozarteum (véase ilustración 7). En ese mundo del periodismo vienés, dominado por grandes diarios que funcionaban como empresas modernas, la *Wiener Zeitung* y su edición vespertina, el *Wiener Abendpost*, se contaban entre las escasas publicaciones controladas por el Estado, al igual que el *Fremdenblatt*, cercano al Ministerio de Asuntos Exteriores (12 mil ejemplares en 1900), y donde el compositor Albert Kauders (1854-1912) se ocupaba de orientar el gusto musical de la familia imperial y su círculo.

Entre los diarios liberales estaba, además, la *Wiener Allgemeine Zeitung*, donde escribió hasta su muerte en 1906 Gustav Schönauich, el wagneriano vienés por antonomasia, “vientre abultado y rostro sonriente de un Falstaff”, “una masa de carne llena de espíritu”.<sup>23</sup> Nacido en 1840, se había desempeñado como abogado y luego como consultor en un banco, antes de lanzarse a la carrera de crítico con el aval de su amistad con el maestro de Bayreuth, que en Viena se había alojado varias veces en la casa de su suegro, Josef Standhartner, y que en reali-

<sup>21</sup> Véanse Severine Neff, “Scandal and Painting”, *op. cit.*, e Irit Youngerman, “Anti-Semitism, Music Criticism and Mahler Reception: the Case of Hans Liebstöckl”, inédito.

<sup>22</sup> Leon Botstein, “Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914”, tesis, Harvard University, 1985.

<sup>23</sup> Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien*, *op. cit.*, p. 74; Max Graf, *Jede Stunde...*, *op. cit.*, p. 176.

dad parece haber sentido por él un profundo desprecio.<sup>24</sup> En *Die Zeit*, hostil al alcalde antisemita Karl Lueger y favorable al arte moderno, donde escribían sobre arte y literatura los célebres críticos Hermann Bahr y Felix Salten, la sección musical estaba a cargo de Richard Wallaschek y Max Graf. El primero, nacido en Brno en 1860 y muerto en Viena en 1917, era profesor de estética en el Conservatorio y un universitario destacado, uno de los pioneros de la etnomusicología y de la psicoacústica modernas. Graf, nacido en 1873, debía su formación musicológica a Bruckner y Hanslick y había escrito una tesis sobre la “música de las mujeres en el Renacimiento”, que completó con una temporada de estudios en París. Profesor de estética musical y autor prolífico, nunca apartó su mirada de la “leyenda de una ciudad musical”, la de la Viena de su juventud, que él contribuyó a forjar luego de que el Anschluss lo enviara al exilio en Estados Unidos. Y Viena fue el lugar de su muerte, en 1958 (véase ilustración 8).<sup>25</sup>

Las tiradas de los diarios liberales, donde solían escribir los autores más prestigiosos, eran seguidas de cerca por el diario del Partido Socialdemócrata (PSD), la *Arbeiter Zeitung* (24 mil ejemplares en 1900, 54 mil en 1910), donde trabajó desde 1904 David Josef Bach, amigo y pariente lejano de Schönberg, que parece haber tenido bastante influencia sobre su formación intelectual. Bach, nacido en 1874, en Lemberg, Galitzia, había estudiado filosofía en Viena y su principal pasión era la política, puesto que, luego de unos comienzos nacionalistas, se había comprometido con el campo socialista, hasta llegar a ser un actor importante de la política cultural del partido de Victor Adler: a partir de 1905 organizó “conciertos de obreros” que tuvieron considerable repercusión, y dedicó grandes esfuerzos a la divulgación del patrimonio clásico entre las clases populares, antes de morir exiliado en Londres, en 1947 (véase ilustración 9).<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Testimonio de Felix Mottl en Albert Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben: Künstler-Erinnerungen, 1873-1908*, Viena, Albert Gutmann, 1914, citado en <[http://www.tboyle.net/Genealogy/Khym/Karl\\_Khym\\_Profiles/Gustav\\_Schoenaich.html](http://www.tboyle.net/Genealogy/Khym/Karl_Khym_Profiles/Gustav_Schoenaich.html)>.

<sup>25</sup> Max Graf, *Legend of a Musical City*, Nueva York, Philosophical Library, 1945 [trad. esp.: *Leyenda de una ciudad musical. La historia de Viena*, Buenos Aires, Futuro, 1947]. Véase en especial Dolf Lindner, “Dem Andenken von Max Graf”, en *Österreichische Musikzeitschrift*, 13(7-8), 1958, pp. 351-356.

<sup>26</sup> Véanse Andreas F. Kienzl, “David Josef Bach (1874-1947): Journalist und Organisator der Arbeiterkulturbewegung”, tesis, Universidad de Viena, 1986, y Werner Jank, “Wenn schon, dann bitte Genosse von Webern! Zu den Beziehungen zwischen IGMM-

La influencia del diario del PSD –cuyo principal crítico musical hasta su muerte en 1904 fue Josef Scheu, el compositor del himno *Lied der Arbeit* [Canto al trabajo]– era comparable, en términos cuantitativos, a la del diario más representativo de la derecha antisemita, el *Deutsches Volksblatt* (45 mil ejemplares en 1900, 25 mil en 1910). Su crítico titular era Camillo Horn, un alumno de Bruckner nacido en Bohemia en 1860, wagneriano y arpista, que tuvo asimismo una destacada carrera de compositor hasta su muerte en Viena, en 1941, laureado con la medalla Goethe que acababa de conferirle el Tercer Reich. Con frecuencia, la suerte de esas publicaciones más partidistas estaba ligada a la de los movimientos políticos que representaban: *Die Reichspost*, cercano al Partido Cristiano Social del alcalde Lueger, tiraba 6 mil ejemplares en 1900 y 23 mil en 1910, una vez captados los lectores de *Das Vaterland*, vinculado a los medios clericales tradicionales y desaparecido en 1911, donde escribía sobre música un intelectual católico reputado, Richard von Kralik (1852-1934).

La sección dedicada a los conciertos era importante para todos esos diarios, cuyo prestigio repercutía sobre el de su crítico y viceversa: si bien algunos periodistas escribían sucesiva o simultáneamente en varios órganos de prensa, eran más habituales las colaboraciones duraderas y regulares, que llevaban a identificar al hombre con su diario. No obstante, la línea política de la redacción no definía la del crítico, dado que, como señala Sandra McColl, “la inmensa mayoría de los críticos musicales dejaba de lado los problemas del Imperio y el Parlamento y sólo se ocupaba de las composiciones musicales y sus interpretaciones”.<sup>27</sup> En cambio, las afinidades ideológicas explicaban a menudo las pertenencias profesionales, sobre todo cuando se trataba de hojas identificadas con un partido; y la misma “política musical” podía ser permeable a temas políticos en sentido lato, por ejemplo, el antisemitismo o el nacionalismo alemán, que inspiraba a algunos –entre ellos “Hagen”, el ultrawagneriano anónimo– una desconfianza no disimulada frente a los compositores “eslavos”.<sup>28</sup> Con todo, esas alusiones no eran sistemáticas, pues la idea predominante era que el arte y

---

Österreich und Arbeitermusikbewegung in der ersten Republik”, en *Österreichische Musikzeitschrift*, 36, 1981, pp. 73-82.

<sup>27</sup> Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna...*, op. cit., p. 106.

<sup>28</sup> Véase *ibid.*, p. 90.

la política debían mantenerse separados. Hay que destacar, por lo demás, que los compromisos a favor de la “música moderna” y la innovación artística no coinciden con las divisiones políticas y, en especial, no deben asociarse sin más a la izquierda, como todavía querría hacerlo cierto sentido común. A pesar de ello, nadie se sorprenderá al saber que el católico conservador Kralik no era un adalid de la vanguardia.

Así, como pasa con cualquier diario, las críticas musicales formaban parte del menú cotidiano del hombre de bien, lo mismo que las noticias internacionales o las policiales. Además, las reseñas de los espectáculos de música no eran sino la parte más visible del vínculo estructural mantenido por la prensa con los agentes de conciertos y las instituciones musicales, que se expresaba también en las abundantes publicidades que llenaban sus páginas e incluso en los sueltos que anunciaban los conciertos en cuestión. Pero esta presencia de las prácticas musicales en la vida cotidiana no debe hacernos olvidar los objetivos internos de algunos periódicos especializados, como el semanario *Neue musikalische Presse*, influyente durante los primeros años de la carrera de Schönberg, y también, más adelante, la revista modernista *Der Merker*. El primero podía permitirse cubrir en forma exhaustiva la copiosa vida musical de Viena, tarea imposible para un diario, y hacer circular las informaciones del medio profesional: un joven músico debía buscar en él la primera reseña de su trabajo, y también gracias a él podía tener la esperanza de encontrar alumnos. *Der Merker*, en cambio, se inscribía en la tradición de las “bellas revistas” que unían firmas prestigiosas con una cuidada diagramación, como *Ver Sacrum* de la Secesión, dirigida por Gustav Klimt.

*Der Merker* fue fundada en 1910 por Richard Specht, Julius Bittner y Richard Batka, a quienes se unió Paul Stefan. Specht, nacido en 1870, era poeta y fue uno de los primeros biógrafos de Mahler, que en 1905 supervisó la redacción de su opúsculo; discípulo de Zemlinsky, más adelante publicaría numerosas obras sobre la música y una biografía de Schnitzler, antes de morir en 1932 (véase ilustración 11). Batka, musicólogo checo nacido en Praga en 1868 y muerto en Viena en 1922, fue durante largo tiempo crítico del *Prager Tagblatt* y recién se instaló en 1908 en la capital de los Habsburgo, donde escribió también para el *Fremdenblatt*. Paul Stefan, seudónimo de Stephan Grünfeld, nació en Brno, en 1879 y murió en Nueva York, en 1943; formado en Viena en historia del arte y también autor de una importante biografía de Mahler, en

la década de 1920 llegaría a ser uno de los principales portavoces de la escuela de Viena, sobre todo en su carácter de responsable de la revista de Universal-Edition, *Anbruch*. Aunque no lo tenía en gran estima, Schönberg hizo de él un retrato simpático (véase ilustración 10). Stefan es uno de aquellos hombres que hicieron antes de la guerra un aprendizaje útil para su acción futura en favor de la “nueva música”, la *Neue Musik*, título de un ensayo de Paul Bekker aparecido en 1919.<sup>29</sup> Esa acción que un crítico musical de otra generación, Theodor Wiesengrund Adorno, nacido en Francfort el 11 de septiembre de 1903, llamará “política schönbergiana”.<sup>30</sup>

Pese a las acusaciones de incompetencia que les dirigieron Schönberg y sus amigos, la gran mayoría de estos individuos había recibido una buena formación musical, ya fuera o no la crítica su actividad principal. Algunos de ellos, como hemos visto, eran incluso musicólogos o compositores competentes, lo cual, sin garantizar desde luego la certeza de su juicio, los protegía del diletantismo. Otros habían hecho estudios menos sistemáticos, y hasta había algunos autodidactas musicales, que, de todas maneras, no eran siempre los más torpes en el manejo del lenguaje técnico. En Viena, en aquella época, la profesión de crítico musical era prestigiosa y codiciada, y no estaba al alcance de los ignorantes o de los imbéciles. En cambio, la remuneración no siempre era buena y, como es natural, los mediocres no siempre estaban excluidos.

#### LA INVENCION Y LA MAESTRÍA

Es tentador clasificar a estas personas según su posición con respecto a Schönberg. Para la mirada modernista contemporánea, Bach, Bienenfeld y Graf están más bien del lado correcto de la historia, mientras que Korngold, Karpath, Stauber, Liebstöckl, Hirschfeld, Heuberger, Wallaschek y todos los demás se sitúan en el lado malo.

<sup>29</sup> Paul Bekker, *Neue Musik* [1919], 5ª ed., Berlín, Reiss, 1920. Véase C. von Blumröder, *Der Begriff “neue Musik” im 20. Jahrhundert*, Múnich y Salzburgo, Musikverlag Emil Katzschichler, 1981, pp. 36-48.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, carta a Alban Berg, 9 de octubre de 1929, en Theodor W. Adorno y Alban Berg, *Correspondance 1925-1935*, trad. de M. Dautrey, París, Gallimard, 2003, p. 226.