

Michael P. Steinberg

ESCUCHAR A LA RAZÓN
CULTURA, SUBJETIVIDAD
Y LA MÚSICA DEL SIGLO XIX

Prefacio
(fragmento)

“Los orígenes de este libro”, escribió alguna vez uno de mis colegas, “son oscuros hasta para mí, pero recuerdo vívidamente el instante en que fue concebido”.¹ En mi caso, ese instante es en verdad claro, aunque en aquel momento no sabía qué forma tomaría el proyecto. En agosto de 1990 ofrecí una breve conferencia preconcierto acerca de Brahms, en el primer Bard Music Festival. Ante un público que esperaba escuchar el *Concierto para piano en re menor*, argumenté que la urgencia y el debate sobre la textura musical de Brahms implicaban temas y diferencias culturales tanto como musicales, que el discurso musical de ese compositor hacia fines del siglo XIX había incorporado la capacidad de la música para pensar, argumentar y desarrollar la posición de un sujeto pensante y sensible en yuxtaposición con un mundo cultural y político múltiple y desafiante. La música “absoluta”, aduje, vivía en el mundo y le hablaba al mundo. Ésa fue la primera semilla de la hipótesis de este libro sobre la importancia de la música del siglo XIX como lenguaje de la subjetividad. Ofrecí aquella conferencia y luego escribí este libro como historiador cultural comprometido con la música no sólo entendida como objeto de estudio (o vehículo de placer), sino también como modo de experiencia y comprensión culturales y, en sí misma, como un lenguaje potencial de análisis cultural.

Lo que coloquialmente denominamos música “clásica” europea, una categoría menos estricta que -y distinta de- la de estilo o período clásico, se acrecienta a lo largo del siglo XIX como un mundo mutuamente referencial de inusitada coherencia. Los compositores y las

¹ David Warren Sabean, *Power in the Blood: Popular Culture and Village Discourse in Early Modern Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. ix.

obras de los que me ocupó en este libro eran bien conocidos por sus pares y sucesores. Por medio de un proceso que en sí mismo refleja esa coherencia, la hipótesis del libro ha evolucionado de manera creciente. Durante la década de 1990, el proyecto se nutrió sin prisa y sin pausa de mis conferencias y ensayos para el Bard Festival y de su recuperación, año tras año, de un único compositor: Mendelssohn en 1991, Strauss en 1992, Dvořák en 1993, Schumann en 1994, Bartók en 1995. Princeton University Press ha venido publicando, desde 1990, un volumen de ensayos y documentos dedicado al compositor de cada año “y su mundo”. El capítulo IV de este libro, dedicado a Mendelssohn y Schumann, incluye hipótesis inicialmente exploradas en los ensayos que escribí para esas colecciones. A comienzos de los años noventa incluí aspectos del proyecto en mis clases de historia cultural en Cornell, y al llegar mi año sabático 1995-1996, ya estaba convencido de tener un libro entre manos, aunque en rigor de verdad aún no lo tenía. Concluí el primer borrador en 1998, cuyas revisiones fueron otra vez beneficiadas por el Bard Festival, específicamente por mi trabajo editorial en *Beethoven and His World*, realizado en colaboración con Scott Burnham en 2000, y por los simposios conjuntos con los festivales Beethoven, Debussy y Mahler desde 2000 hasta 2002.

Hubo otros espacios también. Desde 1992 he sido coeditor del *Musical Quarterly* y responsable de la sección “Music and Culture”. Los debates constantes con mis compañeros editores y colaboradores me han ayudado a comprender el alcance y el potencial de esa rúbrica. Mi sostenido interés inicial en Mozart fue producto del año Mozart de 1991 y de mi trabajo con el simposio del bicentenario mozartiano patrocinado por el Woodrow Wilson Center en Washington DC. La Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) y el Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) de Viena se han transformado en moradas intelectuales antes que en jurisdicciones académicas; su trabajo y estilo nos han enseñado a vincular lo internacional con lo interdisciplinario, el análisis estético con el análisis cultural y político. Pienso, en particular, en el simposio sobre el análisis cultural de los sentidos, que convoqué conjuntamente con Mieke Bal en Ámsterdam en 1998, y en aquel sobre ópera y análisis cultural, realizado en Viena en 1999. (Los artículos y ensayos acerca de este último fueron publicados en el *Musical Quarterly*, vol. 85, núm. 1.)

Los capítulos sobre Beethoven y Wagner comenzaron a tomar forma en 1995-1996, año de la conferencia itinerante dedicada a Wagner y también de un muy creativo y refrescante ciclo de *El anillo del nibelungo* [*Der Ring des Nibelungen*] en la Lyric Opera de Chicago. Las visitas a las universidades de Chicago y Princeton ese año brindaron generosas oportunidades de confrontar ideas con colegas y estudiantes; es un placer poder testimoniar mi gratitud simultáneamente y de manera tan relevante a mis tres universidades: Princeton, Chicago y Cornell. En

esta última, nuestros coloquios semanales sobre historia y música europea y los seminarios de la Society for the Humanities han sido pródigas fuentes de crítica e intercambio.

El subtítulo de este libro bien podría haber sido “De Mozart a Mahler”, dado que esos dos compositores efectivamente encuadran mi hipótesis desde lo temporal, lo espacial y lo cultural. En primer lugar marcan - tanto en términos musicales como históricos- lo que casi convencionalmente podríamos denominar “el largo siglo XIX”, un período que comienza con la crisis de los antiguos regímenes en Europa y termina en 1914-1918 con la debacle de las guerras modernas, el derrumbe de los imperios y la nueva era de las máquinas. La “edad de la revolución” -en la feliz frase acuñada por E. J. Hobsbawm para yuxtaponer la revolución industrial en Inglaterra con las revoluciones francesas de 1789 y 1848- anuncia un período al que otro historiador ha llamado “modernidad clásica”.² La esfera de la modernidad incluye la sociedad y también sus imaginarios y sus artes; su aspecto “clásico”, diría yo, se relaciona con sus antropomorfismos, entre ellos, el interés decimonónico en el ser humano que todavía es capaz de creer en la posibilidad de alguna forma de emancipación y que orienta su trabajo y su imaginación hacia esa meta. Se definen, debaten y defienden nuevos modos de la subjetividad, y la música desempeña un papel clave en ese proceso. Después de 1918, la sociedad europea (como la estadounidense, por cierto) vuelve a cambiar decisivamente cuando la política y la cultura de masas penetran y redefinen su territorio, ambas en estrecha cooperación con la tecnología. Las subjetividades se descentran, y sus correlativos paisajes sonoros se transforman también, renunciando a la coherencia psicológica en favor de nuevas abstracciones y multiplicidades y abandonando el argumento antropomórfico por un paisaje sonoro que refleje en mayor grado el mundo referencial tecnológico en constante expansión. A la observación de Walter Benjamin de que el período de la Gran Guerra de 1914-1918 legó la ametralladora y la cámara cinematográfica al mundo, debemos agregar el advenimiento de la tecnología del registro sonoro. Si desde una perspectiva centroeuropea el siglo XIX termina con Gustav Mahler y el XX comienza con Arnold Schönberg, este pasaje permanece subcontextualizado y subinterpretado un siglo más tarde, sobre todo en lo que atañe a la tecnología musical. El proyecto de Schönberg, y una de las razones de su persistente subexposición, implica la difícil conjunción del proyecto ético y epistemológico con un paisaje sonoro desantropomorfizado.

² Eric J. Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789-1848*, Nueva York, Mentor Books, 1962 [trad. esp.: *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona, Crítica, 2003]; Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity*, Nueva York, Hill and Wang, 1992.

“De Mozart a Mahler” entraña también una localización en el espacio y en el tiempo, una referencia a Europa central y a la ciudad de Viena. Aunque este libro no se concentra sostenidamente en Viena ni tampoco ofrece un análisis a fondo de esa ciudad, su recurrente atención referencial y circunstancial sobre Viena habla de la manera en que la historia vienesa, como la historia musical que la acompaña, incorpora debates, conflictos y ambigüedades europeos cruciales. Entre ellos, la dialéctica cultural y política entre el “norte” y el “sur”, el “este” y el “oeste”, lo protestante y lo católico, lo judío y lo católico-protestante, lo alemán y lo italiano, lo alemán y lo francés, lo alemán y lo eslavo, lo sinfónico y lo operístico, y -anticipando la dialéctica que propondré e intentaré explicar en la introducción- lo barroco y lo moderno.



Introducción (fragmento)

La forma musical y la vida cultural han comenzado a reconocerse y dialogar en los últimos años, debido en parte a la iniciativa de las universidades y las organizaciones dedicadas a las artes performativas. La ópera, en particular la ópera regional, está en auge. El campo de los “estudios de ópera” es estimulante y se halla en constante crecimiento. Las salas de concierto, por su parte, han experimentado mayores dificultades para remozar su público y han respondido con programaciones creativas (y en algunos casos escandalosas). La conferencia preconcierto, toda una rareza apenas una década atrás, actualmente es más la regla que la excepción. Es cierto que la *ur*-conferencia preconcierto tendía a ofrecer una suerte de análisis pop y recordaba, por su economía lexical y su enfoque, el monólogo de una azafata: “A los tres minutos de iniciado el concierto escucharán un ruido; es normal”. Pero así como la programación se ha orientado más hacia el contexto, otro tanto ha ocurrido con las presentaciones verbales de la música. De manera similar, en el ámbito universitario, el debate musical académico ha comenzado tardíamente a volver borrosas las fronteras disciplinarias. Los académicos literarios escriben sobre música; los musicólogos se preocupan por la cultura, la política y la sociedad.

Este libro es un ensayo sobre la historia cultural de la música. Intenta sumarse a una práctica que he venido multiplicando -tanto en extensión

como en convicción- en mis clases de historia de la cultura europea en los últimos años (como así también en muchos de mis simposios y conferencias preconcierto). Me refiero al tratamiento de la música como un género clave en la historia de la forma cultural y estética, y como un significativo componente existencial de la historia de la vida cultural. El caso de la música como una dimensión de la historia, y por lo tanto como preocupación de los historiadores profesionales, parece requerir todavía una defensa especial. Los historiadores culturales y de las ideas se han avenido a incorporar textos lingüísticos y visuales -fuentes primarias, por llamarlos de algún modo- provenientes de los campos de la filosofía, la literatura, la pintura y el cine. Sin embargo, el vínculo de la historia cultural con la música parece habitado e inhibido por dos tabúes.

Primero, suele juzgarse a la música como un género demasiado formal para admitir el análisis de los “no especialistas” (sinónimo de no musicólogos). Discusión de aspectos técnicos de la estructura musical y de la disciplina (en ambos sentidos de la palabra) de notación y combinación con el problema sustancial de la irreproductibilidad de la música, en papel impreso, por otro medio que no sea el de la notación musical. Los lectores quizás recordarán la representación del director Milos Forman, en la película *Amadeus*, de la capacidad técnica de Antonio Salieri para oír, casi literalmente, la música de Mozart y sentirse conmovido hasta las lágrimas al contemplar, al pasar, una partitura. Esta capacidad -entronizada en la cima absoluta de la erudición musical- se vuelve dudosa si ignora la audición propiamente dicha, que capta la contingencia de la música durante su ejecución. La ejecución involucra tanto la fisicalidad como la otredad: la otredad de la interpretación de alguien más. Es bien sabido que la única versión de *Don Giovanni* que Johannes Brahms mostraba interés en “oír” era la que viajaba desde la partitura hacia su cabeza; podemos estar agradecidos de que a regañadientes haya consentido escuchar, literalmente, la interpretación de Gustav Mahler en Budapest en diciembre de 1890 -una conjunción que, sin lugar a dudas, cambió la historia de la música-.

En la memoria institucional reciente, los musicólogos han mantenido alta la valla técnica y, en consecuencia, tienen la principal responsabilidad de su propio encierro. Las razones de los musicólogos eran más profundas que la existencia o la autoridad de los aspectos técnicos de la música solamente. El ascenso del formalismo abstracto en la musicología sigue una curva histórica que valdría la pena comparar con el ascenso de la filosofía analítica (en la medida en que es distinta de, y a menudo opuesta a, la filosofía continental), en particular de la variante conocida como positivismo lógico, que tuvo su origen en la Viena de los años veinte y luego se abrió paso hacia Inglaterra y los Estados Unidos. El positivismo lógico y el musicológico

reaccionaron de manera contundente -quizás con excesivo ímpetu- contra las históricamente evidentes (pero no históricamente necesarias) tendencias de las argumentaciones con base cultural a evolucionar hacia programas de excepcionalismo e ideología culturales. La filosofía, la música y la musicología alemanas decimonónicas contribuyeron a erigir la ideología nacionalista y, en última instancia, fascista. De este modo, el deseo de aislar los discursos estético y lógico de la ideología (y, en definitiva, del fascismo) contribuyó a determinar los valores intelectuales y políticos de los departamentos de música y filosofía en las universidades de los Estados Unidos durante y después del período nazi, en una época en que sus cuerpos docentes se vieron enriquecidos y redireccionados por numerosos y distinguidos académicos emigrados. Del lado de la música, la comprensión de ésta como un modo de discurso cultural fue desterrada durante mucho tiempo. La música entendida como un modo de las matemáticas parecía ideológicamente menos peligrosa. En el caso de la música decimonónica, la asociación entre música y nacionalismo sirvió para excluirla incluso del canon académico. La música del siglo XIX regresó a paso lento, primero declarada inocua por y para los formalistas y luego requerida por los contextualistas.

Irónicamente, los irredentos contextualistas eligieron como ejemplo de académico a un pensador emigrado que siempre había defendido el análisis cultural e insistía en su pertinencia: Theodor Adorno. Las credenciales formales de Adorno -pianista, teórico y otrora alumno de Alban Berg en Viena- eran impecables. Como filósofo y vástago de primera generación de la denominada escuela de Fráncfort de crítica y teoría social, Adorno contribuyó a articular el principio fundador de la escuela, según el cual una ciencia social no puede ser no-reflexiva; en otras palabras, que el análisis social y cultural siempre toma la forma de un diálogo entre un analista culturalmente inserto y el mundo-objeto que analiza. Ningún sujeto humano reside fuera de la cultura, así como ningún objeto puede no encontrarse en la naturaleza. El contexto cultural de la música se transforma así en fuente de su potencial crítico.

Es probable que la hegemonía de la musicología formalista de posguerra esté hoy en cuestión y que la “nueva musicología” -acaso ya no tan nueva- se halle consagrada al análisis cultural. Adorno sigue siendo en parte responsable por este giro de las cosas. Pero, en una situación plagada de múltiples y dolorosas ironías, el modo de análisis de Adorno fue sustentado -en la musicología estadounidense de la década de 1980- por la prolífica obra del musicólogo alemán Carl Dahlhaus. Dahlhaus volvió a recorrer, rigurosamente, el campo musical y cultural decimonónico que Adorno había señalado. El imprimátur de Dahlhaus pareció otorgar respetabilidad a Adorno. En consecuencia, cuando la segunda ola de modelos críticos contextuales ingresó al discurso musicológico en las décadas de 1980 y 1990 -importando

cuestiones de análisis político, de género y feministas, y al mismo tiempo interrogando los límites entre la música culta y la música popular-, las barreras discursivas y profesionales que debió afrontar resultaron ser mucho más maleables.

Pero esta intrincada cuestión continúa estando casi por completo restringida a los departamentos de Música. Es muy probable que mis alumnos y colegas de Historia no estén al tanto de estas historias, debates y tendencias en el saber pertinente. Y mis colegas historiadores, estén al tanto o no, no han sido tan receptivos a las dimensiones musicales de la historia como lo son, cada vez más, los musicólogos a los contextos históricos.

Ahora bien, el segundo problema que debe afrontar la integración de la música a la historia y las disciplinas humanísticas -emocionalmente ligado a la primera razón de su relativa ausencia- es la percepción de que la música burguesa decimonónica, de la que nos ocuparemos en este libro, atraviesa el siglo xx y lo sobrevive como una forma cada vez más elitista y socialmente marginal. En este aspecto, Adorno no ha contribuido demasiado. Si bien él aumentó el capital crítico y cultural de la música moderna y del análisis musical, al mismo tiempo perdió mucho terreno con su infamatoria oposición entre música progresiva y regresiva y sus asociaciones implícitas con un público progresivo y uno regresivo. Adorno confundió escucha regresiva con música regresiva. Aunque bajo ningún concepto exceptuó a algunos miembros del canon modernista del bando de lo regresivo (Wagner y Stravinski son ejemplos clave en este caso), reservó el círculo del infierno de lo regresivo principalmente para la música "popular": más específicamente, para el jazz. De modo que la "música clásica" ha soportado un doble exilio: fue desterrada de los otros géneros de producción cultural y estética y de la legitimidad democrática de lo "popular". La *Carmen* de Bizet puede ser análoga, en accesibilidad y misterio, a la *Olimpia* de Manet. No obstante, cuesta más asistir a la ópera que ir al museo. Pero no es más caro ir a escuchar *Carmen* que a la Dave Matthews Band en vivo (por citar un ejemplo de mis propias discusiones familiares). Más aún, la economía material puede ser independiente de la economía mental de la escucha regresiva y progresiva. A pesar de las opiniones de Nietzsche sobre Don José, una función de rutina de *Carmen* puede ser un asunto bastante regresivo.

Cuando les pido a mis alumnos que escuchen, a menudo por primera vez, cualquiera de las obras que analizaremos en este libro, casi siempre lo hacen con una benigna pero generosa curiosidad. Muchos de ellos jamás han estado expuestos a esa clase de música. Ese extrañamiento es resultado, en parte, de la remoción de la "música clásica" del léxico del gusto burgués básico y la legitimidad cultural (lo que no es una gran pérdida intelectual, aunque sí tal vez una importante pérdida financiera para las instituciones musicales) y, en parte, de la

desaparición del currículo de “apreciación musical” en las escuelas secundarias (una pérdida mucho más grande). Al mismo tiempo, una cantidad cada vez mayor de estudiantes que no han heredado ni tenido vínculos culturales con esta música por otras vías son alentados a descubrir y ocuparse de la inserción cultural de la música. Este hallazgo es particularmente provechoso para quienes ejecutan instrumentos musicales y han alcanzado una significativa competencia técnica e interpretativa. Su curiosidad con frecuencia se desarrolla en la forma de una serie de preguntas: ¿por qué esta música es tan intensa (¿por qué es tan pomposa?)? ¿Qué pretende lograr? Cada vez más, estas preguntas me parecen instintiva y extrañamente precisas. Imponen a la articulación un sentido de especificidad y diferencia histórica que los jóvenes ejecutantes y oyentes perciben instintivamente en la música. Por un lado, sienten que la música sigue siendo discursiva y emocionalmente importante para el público actual; por otro, que la música y sus hábitos de escucha implícitos cumplen la tarea cultural e histórica de otra época.

Este libro intenta explorar esas preguntas históricamente. ¿Qué “pretendía lograr” esa música? ¿Qué intentaba hacer estética, cultural y políticamente? Interrogar de este modo la historia cultural de la música implica también reconocer la importancia de la música para la historia cultural. Al mismo tiempo, quiero tomar en cuenta seriamente el hecho de que la pregunta casi siempre se formula en presente: ¿qué *pretende* lograr la música? El tiempo presente sugiere dos cosas. Oímos las obras musicales tal como ocurren en el presente con un programa presente (en ambos sentidos de la palabra). Cuando las reinsertamos en sus contextos históricos, todavía retienen un rastro de contemporaneidad, y a través de ese rastro podemos buscar nuestras propias maneras de vincular pasado y presente. Existe una diferencia clave entre lo transhistórico y lo ahistórico. La secuencia de recepción puede describirse como sigue: se oye que una obra musical intenta lograr algo; nos preguntamos qué intentaba lograr en un momento dado o cuestionamos hasta dónde comprendemos, compartimos o verdaderamente deseamos recuperar ese programa.

Este programa conlleva la creación de la subjetividad. La importancia formal y cultural de la música que analizaremos en este libro reside en su capacidad de organizar la subjetividad. Más aún, siempre y cuando se entienda que la música posee una cualidad de acción simulada, puede decirse que alcanza una condición de experiencia subjetiva. Así, el lenguaje de la subjetividad se vuelve difícil de distinguir de la experiencia de la subjetividad: convergencia que los historiadores, después de Foucault, han señalado con el término “discurso”. El discurso puede definirse como el intercambio de significado. Agrega acción y materialidad al pensamiento y al lenguaje. La música se vuelve posible y, por cierto, privilegiada como un discurso de la subjetividad

cuando música y subjetividad se vuelven comprensibles y son entendidas como modos de intercambio, debate e interpretación cultural.