

The background of the entire cover is a dense, repeating pattern of musical notation, including staves, notes, and clefs, rendered in a dark, slightly faded color against a vibrant red background. This pattern creates a rich, textured effect that fills the entire space.

Federico Monjeau

# La invención musical

Ideas de historia, forma y representación



# LA INVENCIÓN MUSICAL

Arte Universal

FEDERICO MONJEAU

# La invención musical

IDEAS DE HISTORIA, FORMA  
Y REPRESENTACIÓN



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

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

Primera edición, 2004  
Primera edición FCE Argentina, 2023

---

Monjeau, Federico

La invención musical : ideas de historia, forma y representación / Federico Monjeau. -  
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2023.  
151 p. ; 17 × 23 cm. - (Arte Universal)

ISBN 978-987-719-415-9

1. Crítica Musical. 2. Musicología. 3. Filosofía del Arte. I. Título.  
CDD 780.1

---

*Distribución mundial*

D.R. © 2023, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.  
Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina  
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar  
Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México  
www.fondodeculturaeconomica.com

Armado de tapa: Juan Balaguer  
Diagramación de interior: Silvana Ferraro  
Corrección: Claudia Mosovich y Rosina Balboa  
Edición al cuidado de Fabiana Blanco

ISBN: 978-987-719-415-9

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 11723

# Índice

<i>Prólogo</i>	II
1. <i>Progreso</i>	15
2. <i>Forma</i>	53
3. <i>Metáfora</i>	97
<i>Bibliografía</i>	I43
<i>Índice de nombres</i>	I49

A la memoria de mi hermano *Alejandro*

# Prólogo

ESTE LIBRO fue concebido en tres partes, y sería deseable que una condujese a la siguiente. Cada parte circunscribe un área, a la manera de una perspectiva o de una orientación, sin que desde luego se pretenda dar cuenta de la variedad de hechos y problemas teóricos que podría suscitar cada una. El libro trata sobre ideas de historia, forma y representación en música, en ese orden; así, el concepto de invención musical se despliega en un arco amplio: de la invención en términos de progreso histórico a la invención en cuanto forma metafórica.

La idea de historia supone una discusión del concepto de progreso, que es la base de la primera parte de este libro, y esta discusión nos lleva —por cierto no automáticamente, sino por una vía elegida— a la parte central, cuya plataforma es el paisaje europeo de posguerra y la revisión de los conceptos de forma y estructura tal como estos se manejaron en el cuerpo de ideas de la música a partir de la segunda mitad del siglo xx. Creo que las discusiones del Congreso de Darmstadt de 1965, que estuvo consagrado precisamente al tema de la “forma” en la música contemporánea, siguen siendo muy actuales. La tercera parte del libro recoge algunas preguntas que dejó latentes la segunda: ¿cómo se oye la forma de la música?, ¿cuál es la naturaleza de la forma musical?, ¿qué hay de no musical en una pieza de música? Estas cuestiones forman un campo necesariamente abierto y nos llevan a considerar una posible dimensión representativa de la música, dimensión que aquí busca reinterpretarse por medio de una noción amplia de metáfora.

La primera parte tiene su origen en un artículo sobre el progreso publicado unos años atrás en la revista *Lulú*, y mis reconocimientos personales deberían comenzar por el núcleo inicial de ese proyecto literario-musical, encabezado por Carla Fonseca y Oscar Edelstein, al que quisiera agregar los nombres de Erik Oña, Gustavo Mirabile, Guillermo Saavedra, Claudio Uriarte y Sergio Chejfec. La segunda y la tercera parte están originadas en dos artículos publicados en la revista *Punto de Vista*; uno

era una revisión de la idea de organicidad en la música, y el otro, una improvisación en el terreno del comentario literario a raíz de una novela de Thomas Bernhard. Con *Punto de Vista* y, en particular, con Beatriz Sarlo, interlocutora clave sobre mucho de lo que he escrito en los últimos trece o catorce años, mantengo una deuda constantemente renovada. *Punto de Vista* es también para mí una medida de cómo hablar de música en un contexto exigente a nivel intelectual, pero no especializado. Muchos de mis interlocutores más estimados se encuentran precisamente en ese campo y no quisiera ahora que las ejemplificaciones y notaciones musicales los expulsen de este libro. A propósito de los ejemplos volcados en este trabajo, traté de economizarlos y emplearlos con sentido esclarecedor, explicándolos de la manera más clara posible en el texto, de forma que al lector con conocimientos musicales le proporcionen un suplemento y que al lego no le impidan la lectura. Debo agregar que algunos motivos o temas de este libro fueron oportunamente publicados en la revista *Clásica* gracias a la calurosa invitación de Diego Fischerman.

Empecé a imaginar esta obra y, en menor medida, a escribirla en el estudio que el Mozarteum Argentino posee en la Cité Internationale des Arts de París y que me cedió generosamente durante marzo y abril de 1999; pero solo dejó de ser un proyecto brumoso gracias a la determinación y la confianza de Raúl Illescas, editor ideal y coautor moral de este trabajo. Hago extensiva mi gratitud al equipo de Producción Intelectual de Paidós, que lidió de modo generoso y eficiente con materiales y gráficos extraños a las colecciones de esta editorial.

El libro condensa buena parte de mi experiencia al frente de la materia Estética Musical en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde enseñé desde 1988, por lo que no es una formalidad reconocer la deuda mantenida con alumnos y colegas. Entre estos últimos debería, cuanto menos, citar a Marina Cañardo, Ricardo Ibarlucía, Julio Palacio, Pablo Fessel y, muy en especial, a Sandra de la Fuente y Omar Corrado, a quienes confié la lectura de algunas partes del escrito y cuyas observaciones resultaron decisivas. Debo agregar que varias ideas de este trabajo fueron discutidas en los seminarios compartidos con Esteban Buch en el Centro de Estudios Franco Argentino, como también en los distintos debates, mesas e intervenciones desarrollados en ese auténtico centro de vanguardia que es el Instituto Goethe de Buenos Aires; y en este punto no quisiera dejar de agradecer a Gabriela Massuh su sostenido apoyo a mi trabajo como crítico.

Juliana Guerrero prestó una valiosísima colaboración con la representación de los gráficos musicales, y Mirta Rosenberg tradujo especialmente para el libro el poema de W. H. Auden que se incluye en la tercera parte.



El frente doméstico no es menos importante. Solo no he querido publicar una única línea sin la aprobación de Ada Solari, mi lectora más paciente, mi crítica más aguda y cómica, cuyo radio de influencia intelectual y emocional toca el núcleo más íntimo del libro. Mis hijos Eugenio y Jaime vigilaron la empresa como una pequeña cuestión de Estado, y Sue y Félix, mis padres, la siguieron a un poco más de distancia con no menos entusiasmo y calidez.

F. M.  
5 de febrero de 2004

# I

## Progreso

### I

El 13 de julio de 1909 Arnold Schoenberg le escribe a Ferruccio Busoni con el fin de interesarlo en la ejecución de dos nuevas composiciones para piano, las piezas núm. 1 y núm. 2 del op. 11. Los músicos habían iniciado su correspondencia en 1903, con un pedido de Schoenberg a Busoni para que dirigiese alguna pieza orquestal suya en Berlín. Compositor, director de orquesta, excepcional pianista, tal vez la más completa extensión de Franz Liszt en el siglo xx, Busoni era una figura clave en la escena contemporánea. Las piezas del op. 11 eran las primeras de Schoenberg para piano solo y, también, las primeras en renunciar abiertamente a la armadura de clave, al sistema tonal clásico.

Solo alguien como usted, que está del lado de los que buscan, las podrá tocar [...]. Alguien capaz de proyectar su propia imaginación en las obras de los otros a un punto tal que aparezca esa perfección que solo puede existir en aquello que ha sido concebido, imaginado, y que jamás es dada en la realidad tal como ella aparece concretamente (Schoenberg-Busoni/Schoenberg-Kandinsky, 1995: 26).<sup>1</sup>

Busoni, en efecto, proyectará su imaginación con una amplitud que Schoenberg seguramente no había sospechado. El 26 de julio Busoni acusa recibo de las piezas para piano y prodiga a Schoenberg elogiosos comentarios sobre su música en general. Busoni había estrenado en Berlín la orquestación de Schoenberg de las *Danzas* de Franz Schreker, conocía la partitura de los *Gurrelieder* y probablemente había asistido al estreno del *Cuarteto* op. 7 en Viena, en febrero de 1907, ya que para

<sup>1</sup> Las traducciones de las citas me pertenecen.

ese entonces el músico cosmopolita había comenzado a enseñar en el conservatorio de la capital austríaca. Los elogios alcanzan también a las piezas en cuestión, del op. 11, tan novedosas, aunque el instrumentista experto no deja de manifestar sus reservas respecto de ellas “en cuanto piezas para piano”. Busoni observa la escasa amplitud de la escritura pianística schoenberguiana desde el punto de vista tanto temporal como espacial.

El piano es un instrumento de corto aliento, y debemos hacer bastante por ayudarlo. Hace cinco días que recibí sus piezas y he trabajado en ellas todos los días. Creo percibir sus intenciones y creo poder intentar, luego de una cierta preparación, extraer las sonoridades y atmósferas de acuerdo con sus expectativas. Sin embargo, la tarea resulta difícil por una excesiva *concisión* (esa es la palabra) (29; el énfasis pertenece al original).

Seguidamente ilustra cómo se podría mejorar un pasaje de la pieza núm. 2 del op. 11. Schoenberg había escrito:



EJEMPLO 1.

Busoni corrige, con el fin de “traducir al piano el efecto orquestal”:



EJEMPLO 2.

Podemos observar la transposición súbita de la mano izquierda al registro agudo sobre la mitad del segundo tiempo del compás (la pieza está escrita en 12/8), tal vez como una expansión natural del gesto de la apoyatura del original. A continuación, la tercera menor sol sostenido-si del original es invertida en una sexta mayor. La sombría tercera de Schoenberg en el registro grave adquiere otra luminosidad en la proposición de Busoni. Las cuatro notas del acorde resultante se distribuyen más homogéneamente en el registro medio-agudo. Como efecto residual de una era en que el movimiento del bajo había significado una progresión armónica y un sostén fundamental, Busoni robustece las últimas cuatro notas graves con octavas. También parece impacientarlo la inactividad de la mano derecha en el piano de Schoenberg, demorada más de la cuenta sobre dos notas tenidas —fa sostenido y re—, y a modo de un último eco replica esas notas con un acorde en el agudo. En esa misma carta, Busoni tiene la prudencia de admitir que su intención quizá “no se corresponda del todo” con las intenciones del autor. Schoenberg no demora la respuesta.

He reflexionado largamente sobre su objeción a mi estilo pianístico y llegado a la conclusión de que, en cierto sentido, usted tiene absolutamente razón. El ejemplo con el que usted ilustra de manera muy ingeniosa su opinión me permite comprender con claridad qué es lo que a usted le preocupa. Sin embargo, creo poder decir que se trata de una insuficiencia arraigada en la naturaleza misma de esa música. Es evidente que cada vez que se adquiere una facultad nueva, ciertas cualidades más antiguas deben desaparecer (30).

Schoenberg intenta demostrar que su estilo pianístico es una consecuencia lógica de una nueva concepción o de un nuevo estadio histórico del idioma tonal.

Yo creo que en una música que consume tan rápidamente las armonías, la amplitud de la escritura debe ser poco frecuente [...]. Crear ornamentos y embellecimientos que descompongan los acordes solo es verdaderamente posible si un acorde tiene una duración suficiente. Pero como, según me parece, mi escritura pianística reposa más sobre la sucesión de los elementos que constituyen esos acordes que sobre su simultaneidad, es evidente que la escritura debe perder un poco de riqueza y de brillo (31).

La ornamentación y los embellecimientos de Busoni no suponen para Schoenberg tanto un problema de moral compositiva como un problema lógico: la ornamentación no tiene ya el sustento de un pedal armónico. La idea de que las armonías

“duran poco” quiere decir que los acordes son estrictamente lo que son; que su efecto es inmediato, que se consumen en sí mismos, aun cuando no sean un mero producto de las voces (rara vez lo son en las obras del período atonal libre de Schoenberg). Pretender otra legitimidad es insensato.

El enunciado acerca de la prioridad de lo sucesivo sobre lo simultáneo es una declaración de principios técnica y teórica, que no solo expresa un diagnóstico sobre la situación presente, sino además una visión retrospectiva; no solo tiene que ver con un presente en el que las relaciones motivicas son más decisivas que las debilitadas relaciones armónicas, sino que también involucra una representación histórica de más largo alcance. El *Tratado de armonía*, que Schoenberg escribe por esa misma época (la primera edición es de 1911), ofrece algunos testimonios de ello. La interpretación polifónica de los acordes siempre está disponible en la teoría schoenberguiana, y también lo está la interpretación del proceso tonal como un largo conflicto entre lo horizontal y lo vertical. Se trata de uno de los núcleos teóricos de la Escuela de Viena. Seguramente Schoenberg y el filósofo Theodor W. Adorno compartían la idea de que la emancipación de la disonancia volvía a librar la armonía a su antigua suerte, a la vida instintiva de las voces individuales antes de su racionalización vertical en un sistema de acordes; como si después de un largo viaje la armonía hubiese reencontrado su naturaleza polifónica. Los progresos de Schoenberg no parecerían excluir algún tipo de anclaje en un pasado remoto, en un tiempo anterior a la racionalidad musical. Nada expresa mejor esa dualidad que otro pasaje de la discusión. El virtuosismo de Busoni provoca al Schoenberg más disolvente y radical:

Mi música debe ser *breve*. ¡Concisa! En dos notas: ¡no construir, sino *expresar*!! Y el resultado que yo espero: nada de emociones estables, estilizadas y estériles. Eso no existe en las personas: es *imposible* que una persona no experimente más de *una* emoción a la vez (35; los énfasis pertenecen al original).

Schoenberg apela a una suerte de realismo psicológico por encima de todo principio constructivo. Si el estilo está supeditado a la lógica, la lógica está supeditada a la expresión. Busoni se defiende de las implícitas acusaciones de “virtuosismo”:

Cuando usted habla del “sentido de la sonoridad en la acepción usual”, está viendo en mí al pianista virtuoso según la acepción consagrada. Entonces, yo tengo que defenderme otra vez, ya que soy consciente de haber aportado al piano las cualidades de pureza, de indeterminación y de refinamiento, la *sonoridad sin la técnica* (32; el énfasis pertenece al original).

La controversia epistolar progresa. Schoenberg insistirá en la defensa de un estilo:

Por cierto, no soy pianista. Sin embargo, imaginaba que con estas piezas y con algunas de mis canciones había establecido los fundamentos de un estilo pianístico moderno [...]. Si los méritos de mi estilo pianístico consisten tal vez más en lo que *no* hago que en lo que apporto de nuevo, hay algo, sin embargo, que me parece haber logrado de manera indiscutible: el haberme alejado por completo de lo que yo llamo estilo de *reducción* pianística (33; los énfasis pertenecen al original).

La crítica al estilo de reducción pianística (reducción de la orquesta al piano) sitúa la disputa en el propio terreno de Busoni. Finalmente, el de Busoni es un estilo residual.

Schoenberg no descarta la perspectiva de un progreso instrumental, aunque esa perspectiva es muy distinta de la de Busoni. El pianista le reprocha el uso de los signos dinámicos < y > sobre un acorde tenido de cuatro notas, imposible de realizar en el piano. Schoenberg replica:

Naturalmente [esta indicación] no debe ser tomada al pie de la letra. Hay que interpretarla simplemente como una indicación de la intención que toma la línea. O del grado de intensidad. Es más una incitación a comprender mejor la línea que una indicación de toque (34).

Schoenberg lleva nuevamente el desafío al terreno de Busoni:

No habrá que esperar mucho tiempo para que el piano esté en condiciones de completar todo lo que, a mi juicio, le falta actualmente. [...] [La] indolencia de los músicos ha hecho que durante más de cien años el piano no experimentase mejoras notables. Si el piano fuese un instrumento importante para la industria del algodón, por ejemplo, habría sido perfeccionado desde hace mucho tiempo [...]. Por ello, para mostrar cómo debería efectivamente sonar, nos vemos obligados a utilizar estas indicaciones que quizás hoy parezcan deseos piadosos (34).

Documento expresivo y futurismo tecnológico se combinan en Schoenberg de un modo único.

Schoenberg y Busoni alcanzaron a planear una edición del op. 11 con las dos versiones (que incluiría un texto crítico del primero); finalmente, después de una serie de discusiones, Busoni no quiso someter al debate público lo que hasta ese

momento era material de correspondencia. La edición conjunta podría derivar en una forma de desautorización mutua. Universal terminó editándolas por separado en 1910. Vale la pena comparar la primera página de ambas ediciones. Los 15 compases iniciales de la edición de Busoni, que constituyen una primera sección de la pieza, corresponden a los 13 primeros compases del modelo schoenberguiano.

Busoni introduce una modificación ya en la exposición del motivo principal del compás 4 (la incisiva línea ascendente la, si, re en la voz de soprano), que repite inmediatamente en la octava superior y cuya resolución sobre el registro grave se expande, en consecuencia, duplicada sobre todo el compás siguiente. En general, el principio de la expansión rige para toda la obra. El motivo del compás 6 de Schoenberg aparece en el compás 7 de Busoni. Es una derivación del motivo anterior; una prolongación de la caída sobre el grave (do sostenido-do natural-mi bemol-re bemol), que Schoenberg expande progresivamente con sutiles variaciones. Es un modelo de “variación progresiva”, es decir que los desarrollos musicales provienen

The image shows a musical score for a piece titled "Mäßige". The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo marking "Mäßige" and includes dynamic markings "pp" and "rit.". The second system continues with "rit." and "p". The third system features "f" and "rit.". The fourth system includes "cresc.", "poco string.", and "pp". The notation is dense, with many accidentals and complex rhythmic patterns.

EJEMPLO 3. *Pieza para piano op. 11, núm. 2 en la versión original de Arnold Schoenberg (compases 1-13).*

Piano.

Mäßige *sotto voce*

*pp*

*riten.*

*dolce*

*f* *piu dim.* *rit.* *espr.*

*pp* *cresc.* *p* *poco string.*

*sotto voce*

*pp*

EJEMPLO 4. *Pieza para piano op. 11, núm. 2* de Arnold Schoenberg en la versión de Ferruccio Busoni (compases 1-15).



de la transformación constante de ciertos motivos temáticos. Sobre el final del compás 6 Schoenberg ataca por segunda vez el motivo de la apoyatura. El equivalente aparece sensiblemente modificado en Busoni a través de la figuración en semicorcheas de los cuatro sonidos que Schoenberg distribuye en dos bicordios. De nuevo Busoni parece impacientarse, aunque su ademán melódico altera profundamente el sentido de la enunciación original. Esta expansión melódica de los acordes lleva por consiguiente a la expansión del compás mismo (el compás 8 en Busoni), que pasa de  $12/8$  a  $15/8$ , como si una necesidad orgánica lo requiriese. Cambian las notas y cambia la expresión. Busoni indica *dolce*, cuando en Schoenberg nada indica que deba sonar *dolce*.

Por último, es notable cómo Busoni reinterpreta rítmica y dinámicamente la secuencia armónica de Schoenberg hacia el fin de la sección, como si en efecto quisiese realizar esos signos dinámicos potenciales. Su énfasis conclusivo lo lleva a atacar seis veces (en una y otra octava) el último acorde, lo que volverá a ocurrir sobre el final de la pieza:



EJEMPLO 5. *Op. 11, núm. 2 en la versión de Busoni*  
(últimos cuatro compases).

El final de Busoni violenta profundamente la expresión schoenberguiana. Tonalidad y retórica guardan una estrecha relación, ya que la suspensión de la tonalidad implica la suspensión de las fórmulas cadenciales. A la ausencia de fórmula cadencial se suma en Schoenberg un significativo aspecto rítmico: la pieza termina sobre el último tiempo del compás, como si el autor se hubiera retirado de golpe, sin esperar, como es habitual, al tiempo fuerte del compás siguiente. Pero este final cortado a cuchillo es enmarcado por Busoni en una situación tradicional. En una despedida despedida, Busoni repite los acordes una y otra vez, y da al mi bemol grave la última palabra, restableciendo una representación del equilibrio de la que Schoenberg precisamente se sustrae (ejemplo 6).

El final de Busoni es problemático por tono y por procedimiento compositivo. En una carta de julio de 1910, Schoenberg reclama a Busoni que su “transcripción” debería renunciar al menos a los “alargues”, ya que, en cuanto “repeticiones —y como

repeticiones *¡¡¡sin variaciones!!!*—, no se integran al estilo del conjunto” (50; el énfasis pertenece al original).



EJEMPLO 6. *Op. 11, núm. 2 en la versión original de Schoenberg*  
(últimos tres compases).

Schoenberg no admite la repetición sin variaciones de un motivo o de un fragmento. Este punto es central en el compositor, y sin duda la serie dodecafónica, con el principio de la rotación constante de sonidos, fue el corolario de esa moral de la no repetición. Es evidente que hay en Schoenberg una asimilación entre el concepto de variación progresiva y el progreso histórico, como se pone claramente de manifiesto en su ensayo sobre Johannes Brahms (titulado “Brahms, el progresivo”):

Escuchar repetidamente cosas que a uno le gustan es agradable y no debe ser ridiculizado. Existe un deseo subconsciente de llegar a una mejor comprensión y percatarse de más detalles relacionados con la belleza. Pero una mente alerta y bien adiestrada querrá enterarse de los aspectos más alejados, de las consecuencias más remotas de cosas sencillas que ya tiene aprendidas. Una mente despierta y bien formada rehúsa escuchar el parloteo infantil y exige que se le hable en lenguaje breve y concreto (Schoenberg, 1963: 89 y 90).

Puede sospecharse que los motivos psicológicos que llevan a alguien a escuchar en forma repetida una pieza de música son probablemente más oscuros de lo que Schoenberg suponía. De cualquier modo, lo que interesa ahora es la idea de “comprensión” y la identificación de la repetición con la experiencia infantil, con un estadio primitivo de la música. La variación progresiva, que tiene en Brahms un gran modelo, se presenta en Schoenberg como una medida de progreso histórico, de una adultez progresiva de la música.

La perspectiva de progreso de Busoni es más instrumental que propiamente idiomática; y al mismo tiempo, más acumulativa. Como había dicho Schoenberg, “cada vez que se adquiere una facultad nueva, ciertas cualidades más antiguas deben desaparecer”. Busoni replica:

El ascetismo (llamémoslo así) de la escritura pianística me parece una vana renuncia a lo adquirido. Usted sustituye un valor por otro en vez de sumar lo nuevo a lo antiguo. Usted deviene *diferente* y no *más rico* (Schoenberg-Busoni/Schoenberg-Kandinsky, 1995: 37; los énfasis pertenecen al original).

Desde esta perspectiva, la repetición sin variaciones es un detalle secundario. Busoni no quiere renunciar a la herencia lisztiana. La noción de progreso de Schoenberg se basa, en cambio, en un principio de ruptura y exclusión. “El arte polifónico de Bach —recuerda Schoenberg a Busoni— se perdió desde que comenzó la homofonía melódica en Beethoven. El arte de la forma de Beethoven fue abandonado con el comienzo del arte de la expresión en Wagner” (39).

Hans Blumenberg (1995: 102) ha notado que el proceso de conocimiento se calcula sobre pérdidas, y seguramente esto alcanza a la experiencia del progreso.<sup>2</sup> La moderna concepción schoenberguiana sobre la naturaleza más bien incierta del progreso histórico quedará formulada de modo ejemplar en un pasaje del *Tratado de armonía*:

Los alquimistas [...], a pesar de los instrumentos imperfectos de que disponían, han conocido la posibilidad de transmutar entre sí los elementos, en tanto que la muy pertrechada química del siglo XIX sostenía la idea, hoy ya superada, de la indestructibilidad de los elementos; el que se haya superado tal concepción no lo debemos a observaciones más profundas o a conocimientos más perfectos, o a mejores deducciones, sino a un descubrimiento casual. El progreso, pues, no es algo que haya de producirse necesariamente, no es algo que puede predecirse en razón de un trabajo sistemático, sino algo que sobreviene durante todo gran esfuerzo inesperadamente, inmotivadamente y quizá incluso sin quererlo (Schoenberg, 1974: 15).

## II

El director y teórico René Leibowitz, responsable de la complicada tarea de introducir la música y el pensamiento de Schoenberg en la París de los años treinta y cuarenta, se propuso aislar y definir con cierta precisión los términos de un progre-

<sup>2</sup> “Definir el tiempo como aquello que se mide con el reloj parece bien fundado y es altamente pragmático para evitar controversias. Pero ¿era esto lo que habíamos merecido desde que comenzamos a interrogarnos qué es el tiempo?” (Blumenberg, 1995: 102 y 103).

so histórico en la música occidental. En su libro *La evolución de la música de Bach a Schoenberg* (Leibowitz, 1957), terminado en 1951, Leibowitz intenta demostrar cómo la música comprendida en ese período transita de lo simple a lo complejo en un sentido acumulativo. Si bien la premisa de Leibowitz es discutible, no se le puede dejar de agradecer que haya despejado un malentendido muy común, según el cual la música de Johann Sebastian Bach sería más compleja que la de los clasicistas Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn debido a la complejidad de su polifonía. Leibowitz señala la estrechez de un criterio bastante popular entre la crítica, que consiste en medir distintos grados de complejidad de acuerdo con la dimensión exclusiva de la polifonía lineal, aunque no deja de incurrir inmediatamente en un error muy parecido al que denuncia: la suposición de una mayor complejidad de Mozart respecto de Bach a partir del criterio, también excluyente, del plan tonal desarrollado en uno y otro caso. El autor mide la particular complejidad del estilo de Bach con una escala que es propia de otro estilo, el clásico. Esto no quiere decir que en las obras del alto barroco alemán no podamos encontrar un plan tonal o una elaboración temática, sino que la idea de modulación y desarrollo, tal como se plantea en la sonata clásica, simplemente no tiene lugar en la estructura monotemática y variativa de la música de Bach.

A veces olvidamos que los distintos períodos musicales no solo tienen diferentes métodos, sino también diversos objetivos. Clemens Kühn (1994) lo explica admirablemente en su *Tratado de la forma musical*. El movimiento es a la música barroca lo que el equilibrio al clasicismo, y cada uno de estos principios tiene su prototipo. En el barroco tardío, ese prototipo es el *Fortspinnung*, con su “anudamiento —más bien laxo y propulsor— de motivos y partes” (Kühn, 1994: 53).<sup>3</sup> El *Fortspinnung* funciona dentro de un esquema tripartito: antecedente-*Fortspinnung*-epílogo. El antecedente fija los motivos; el *Fortspinnung* se enlaza motivicamente con el antecedente (puede ser con la cabeza o con alguna otra parte del enunciado) y avanza en general de manera secuencial, con una asociación de motivos muy flexible. El epílogo es una cadencia. La extensión de cada sección es variable, ya que el *Fortspinnung* barroco no está determinado por la idea de equilibrio ni por su compañera, la de contraste, sino por la de propulsión y movimiento continuo.<sup>4</sup> El *allegro* de la sonata clásica, forma reflexiva, tiene su prototipo en el período de ocho

<sup>3</sup> El término que emplea Kühn fue acuñado a comienzos del siglo xx por el musicólogo vienés Wilhelm Fischer y puede traducirse como “trama continua”.

<sup>4</sup> Kühn cita el *ritornello* para flauta y dos oboes del aria “Aus Liebe will mein Heiland sterben” [“Por amor mi Salvador morirá”], de *La Pasión según San Mateo*. La proporción de compases es 4 (antecedente) + 7 (*Fortspinnung*) + 2 (epílogo).

compases, con su división simétrica en antecedente y consecuente y con una idea de contraste que se reproduce a gran escala.

Leibowitz pretende una historia acumulativa de la música: el criterio empleado para medir el progreso de esa historia es el de un grado de complejidad creciente. Esta idea debe, desde luego, ser rebatida, pero no por el sencillo expediente de tirarla por la borda. De hecho, y es en buena medida esto lo que nos permite pensar la cuestión del progreso histórico en un ámbito más específico —más acá de lo que solemos agrupar en la esfera de lo estético—, la música presenta una idea de historia particularmente fuerte. Sin duda así lo ha dictado su naturaleza no referencial: el objeto de la música en general permanece dentro de ella misma, lo que no excluye la posibilidad de algún tipo de dimensión representacional. Ese particular sentimiento histórico de la música no será difícil de captar si pensamos que los compositores deben todo su material a otros compositores. Si la música no tiene mayores objetos fuera de sí misma, las obras musicales configuran todo el “paisaje” de la música.

La idea de Heinrich Wölfflin, según la cual todos los cuadros deben más a otros cuadros que a la observación directa de la realidad, pudo haber resultado polémica en el contexto de cierta ortodoxia realista, pero no encontraría ninguna resistencia si se la trasladase al campo de la música. El sentido de tradición y de intercomunicación que supone esa idea puede acercarse bastante a una hipótesis de progreso en el arte. Pero la acumulación no aparece como una propiedad tan clara para la historia de la música como para la de la pintura. En *Arte e ilusión*, Ernst Gombrich nos enseña cómo la pintura fue considerada durante siglos el arte acumulativo por excelencia y cómo los historiadores Plinio el Viejo y Giorgio Vasari registraron la serie de inventos que posibilitaron representaciones cada vez más perfectas de lo real, lo cual no significa un progresivo naturalismo, sino una naturaleza ella misma perfeccionada, según lo describe Erwin Panofsky en un libro de 1924, *Idea* (Panofsky, 1978). Para los antiguos, esa serie era el modelo del progreso como tal. Pero no solo para ellos: a mediados del siglo XIX, el crítico John Ruskin emprendió la defensa del modernista J. M. W. Turner valiéndose del principio de la óptica natural. Turner, pensaba Ruskin, era superior que Canaletto porque tenía conocimientos más profundos sobre los efectos naturales. Es evidente que en nombre de la imitación y del progreso pueden postularse cosas muy distintas. El progreso de Turner significaba, en la argumentación de Ruskin, una cierta vuelta atrás, una recuperación del “ojo inocente” (Gombrich, 1989: 8-12). Los pintores impresionistas pudieron emplear la misma argumentación. La imitación es una práctica artística tan incierta como otras.

De cualquier modo, la posibilidad de acumulación se plantea en tanto es posible hablar de un elemento —en este caso, el objeto representado— que el arte comparte con el mundo extraartístico, elemento que en algún sentido cobra la forma de una finalidad. Entre los antiguos no había distinción entre arte y artesanía, probablemente tampoco entre arte y ciencia; el progreso podía darse por supuesto. Más allá de la atractiva vuelta de tuerca de Ruskin, el concepto de autonomía suspende el de progreso; la autonomía respecto de los otros asuntos humanos desvincula el arte de la producción artesanal y lo desfuncionaliza. Con todo derecho Schoenberg le discute a Busoni el supuesto mejoramiento de su pieza para piano:

¿Encuentra de verdad un valor tan infinito en la perfección? ¿Piensa que ella es verdaderamente accesible? ¿Cree usted verdaderamente que las obras de arte deban ser perfectas? [...] Yo solo encuentro perfectas las obras de los torneros, los jardineros, los pasteleros y los peluqueros (Schoenberg-Busoni/Schoenberg-Kandinsky, 1995: 41 y 42).

Una idea clásica de progreso, en el sentido de la sustitución de lo bueno por lo mejor (Collingwood, 1978: 387-401), difícilmente pueda sobrevivir sin arreglo a algún tipo de funcionalidad o adecuación.

El tema de la representación o la imitación musicales ha sido históricamente planteado bajo la forma de inscripciones retóricas específicas o bien en el sentido demasiado abstracto de Jean-Philippe Rameau, que a comienzos del siglo XVIII fundamentó la armonía en una traducción de las divinas proporciones del mundo natural. Sin embargo, la música presenta un grado de intercomunicación y retroalimentación tan alto que su historia se parece a un proceso acumulativo. Es interesante observar cómo los términos de reacción y progreso circulan con mucho peso en la crítica y el debate musicales, aparentemente más que en otros campos del arte. Por lo pronto, estos dos términos proporcionaron la estructura de uno de los libros fundamentales de la teoría musical del siglo XX, *Filosofía de la nueva música* de Adorno.<sup>5</sup>

El término que emplea Leibowitz, “complejidad”, conserva cierto grado de especificidad; el problema es cómo hacerlo extensivo, cómo hacerlo atravesar distintos estilos y períodos sin que pierda tal especificidad. El término “complejidad” probablemente sea uno de los pocos que la música podría tomar a favor de una hipótesis de progreso, pero a la vez resulta muy problemático. Volviendo sobre los

<sup>5</sup> El libro se divide en dos capítulos: “Schoenberg y el progreso” y “Stravinsky y la restauración”.

ejemplos de Leibowitz, debería ser evidente que la mayor complejidad de la sonata clásica respecto de las formas del alto barroco alemán, en los aspectos específicos del plan tonal y la elaboración temática —la modulación y el desarrollo, dos principios que se resisten a ser distinguidos—, sobrevino por medio de una radical simplificación de la textura. Aquí entra en acción un elemento de la sociología, ya que seguramente esa simplificación, cuya primera ola Charles Rosen (1987) sitúa entre 1730 y 1765, tuvo también origen en cierto grado de emancipación del compositor con respecto al patrocinio de la Iglesia y de las cortes a partir de una nueva fuente de ingresos: la venta de música impresa y el concierto público, con los que comenzó a producirse una literatura relativamente fácil para el músico aficionado.<sup>6</sup> De cualquier manera, el contrapunto en la forma sonata, aun en las formas muy desarrolladas de Haydn y Mozart, significa un momento de diversificación dentro de una textura básicamente homofónica; la función constructiva de la polifonía no es la misma en uno y otro caso, a tal punto que podría sostenerse que no se trata de la misma polifonía. Es evidente que la polifonía estándar del clasicismo responde mucho más a un principio de complementariedad que de tensión; su textura no difiere, en esencia, de la textura de la sonata para piano.

Aun cuando no sea razonable afirmar que la polifonía clásica no supone, al menos parcialmente, la polifonía barroca, sí puede pensarse que el estilo clásico, como conjunto de normas, no mantiene con el barroco una relación inclusiva. Por supuesto, el hecho de que un estilo no incluya verdaderamente al anterior no debe llevarnos a creer que uno sea posible sin el otro. En efecto, esa diferencia o esa brecha, que tiene más que ver con una ruptura que con una asimilación, no debe ser olvidada para una hipótesis de progreso histórico en música. En esta historia puede verificarse que los profundos desarrollos de ciertos planos se apoyan invariablemente en una radical simplificación de otros, cuando no en el abandono o rechazo de ciertas prácticas: así se constituye la evolución del lenguaje en la música occidental. Para decirlo con una fórmula adorniana, el precio del progreso es inmanente al progreso mismo:

El conocimiento más cercano de esas músicas exóticas que en otro tiempo fueron despachadas por primitivas ha robustecido la afirmación de que la polifonía y la racionalización de la música occidental —cualidades inseparables—, que le dieron

<sup>6</sup> Aunque la emancipación tendrá después su contraola: Beethoven, emblema del compositor independiente, sustrae violentamente a la música de la esfera del amateurismo. La dificultad técnica es uno de los rasgos distintivos de sus sonatas para piano.

toda su riqueza y profundidad, embotaron el poder diferencial, tan vivo en las mínimas irregularidades rítmicas y melódicas de la monodia; y que la inmovilidad y monotonía de las músicas exóticas, si se las juzga con oídos europeos, fue la condición de esa diferenciación (Adorno, 1983: 278).

En este pasaje de Adorno hay, por lo menos, un eco de Max Weber, cuya descripción del proceso de racionalización de la música occidental podría ser considerada un ejemplar pionero de etnomusicología. El famoso ensayo de Weber “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” —último capítulo de *Economía y sociedad* y, según Adorno, primer intento serio de una sociología musical—<sup>7</sup> toma la música occidental como un modelo de racionalización. La música de Occidente es la única racionalizada armónicamente en un sistema de acordes y se basa en la división de la octava en doce intervalos iguales. Se trata de una división artificial o de un “pacto” entre intervalos naturales e intervalos “corregidos”, que posibilita la progresión libre de los acordes y la modulación o la transposición a la totalidad de las escalas. La racionalización armónica regula la vida de las melodías, aunque no sin conflictos. Weber subraya en especial las relaciones variablemente tensas entre una *ratio* musical armónica y una vida musical melódica.

Frente a los hechos de la música ya desde Bach, la armonía de acordes no ha podido detenerse ni con mucho en su legitimación [...]. Las melodías, inclusive la de “frase pura” más estricta, no son siempre en modo alguno acordes rotos, ni están acopladas en sus progresos por tonos [...] armónicos del bajo fundamental [...]. La racionalización de la música en un sistema de acordes vive siempre en una tensión constante frente a las realidades melódicas, a las que nunca consigue absorber por completo (Weber, 1992: 1120-1123).

Weber sostiene que la tensión entre melodía y armonía debe rastrearse incluso en sistemas premodernos.

La tendencia a la ampliación de los medios de expresión parece haber conducido en la música helénica, y precisamente en su apogeo, a un desarrollo extremada-

<sup>7</sup> En 1948 Adorno presentó *Filosofía de la nueva música*, tal vez su mayor trabajo teórico-musical, como una “digresión” a la *Dialéctica del iluminismo* que había escrito con Max Horkheimer entre 1942 y 1947. El paralelismo con Weber es evidente. Véanse Adorno y Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo* (1969) y Weber, *Economía y sociedad* (1992).



mente melódico que rompió en buena parte los elementos “armónicos” del sistema musical (1151).<sup>8</sup>

Las “mínimas irregularidades rítmicas y melódicas de la monodia” pueden reaparecer en la música más avanzada de mediados del siglo xx. Uno de los casos más notables es el del italiano Giacinto Scelsi, cuyas obras de oscilaciones microscópicas sobre una misma nota implican un cambio de escala radical en la percepción de la música. Primitiva y avanzada al mismo tiempo, la música de Scelsi establece la imposibilidad de extender el concepto de complejidad, o la idea de una progresiva diferenciación, más allá de campos estilísticos o materiales definidos. Sin duda la idea de diferenciación hace justicia a la idea de progreso, desde la perspectiva tanto de la producción como de la percepción estética. “Es innegable —piensa Adorno— que una capacidad diferencial más afinada, de la manera que sea, forma parte del dominio estético de los materiales y se halla unida a la espiritualización” (Adorno, 1983: 278). Es posible reconocer una diferenciación progresiva dentro de ciertos marcos estilísticos o bien dentro de ciertos aspectos específicos de la organización musical. El desarrollo de la armonía desde el surgimiento de la polifonía hasta el *Cuarteto en fa sostenido menor* de Schoenberg muestra una evolución clara en un sentido de expansión de sus posibilidades, de un desarrollo de tensiones que culmina en la suspensión de las funciones tonales. Pero esto no quiere decir que todas las contribuciones al desarrollo de esa historia, la historia de la armonía (no es conveniente hablar de una historia de la armonía a secas, pero tampoco lo es reducir la historia de la música tonal al desarrollo de la armonía), hayan apuntado siempre en una misma dirección o, más precisamente, hayan apuntado siempre en dirección al cromatismo. El efecto de suspensión tonal no es fruto exclusivo de una progresiva disonancia; también fue experimentado por la música diatónica de Claude Debussy.

En el capítulo xxii del *Doktor Faustus*, que se podría considerar escrito a cuatro manos, Thomas Mann y Adorno ponen en boca del compositor Adrian Leverkühn (Schoenberg) una de las mayores utopías de la historia musical, que consiste en la organización racional e integral de la obra.<sup>9</sup> Leverkühn sostiene que la música es

<sup>8</sup> La tensión fluctuante, en la base analítica de Weber, entre “sistema” y “expresión” es un motivo fundamental de la estética de Adorno, que en cierta forma reinterpreta la oposición original entre melodía (vida musical) y armonía (*ratio* musical) en términos de disonancia (expresión) y consonancia (apariencia).

<sup>9</sup> Pocas veces la novela de ideas llegó tan lejos. La argumentación de Leverkühn en *Doktor Faustus* (Mann, 1958: 283 y 284) cita textualmente la *Filosofía de la nueva música* (Adorno, 1966). A su vez, la conferencia de Wen-

un matorral: melodía, forma e instrumentación se han desarrollado históricamente sin plan y con entera independencia unas de otras. Cuando uno de estos elementos progresa de modo histórico, continúa Leverkühn, los otros suelen quedar en un lugar residual. El contrapunto, por ejemplo, en la música romántica es básicamente un añadido a la composición homofónica. Los compositores de ese período se limitan a combinar de forma exterior los temas pensados de manera homofónica o a adornar el coral armónico con partes polifónicas. Pero el verdadero contrapunto exige la simultaneidad de voces independientes. Cuanto más se desarrollan ciertos elementos, prosigue Leverkühn, como ocurre en los románticos con la sonoridad instrumental y la armonía, más necesaria es la organización racional en su conjunto, una organización que acabe con los desequilibrios y evite que un elemento se convierta en mera función de otro. Lo que se persigue, concluye Leverkühn, es la unidad total de las dimensiones musicales y, en último término, la supresión del conflicto entre el estilo fugado polifónico y la esencia homofónica de la sonata.

La utopía de Leverkühn (Schoenberg) pretende una racionalización integral de la música mediante la adopción de la técnica de los doce sonidos. Como se sabe, el dodecafonismo no consiguió resolver el problema de las desproporciones; en cierta forma, se construyó sobre ellas. La gran ilusión de causalidad que supone la presencia de una serie de la que deriven todos los fenómenos melódicos y armónicos no llega a ocultar la fragilidad esencial de la armonía dodecafónica. La armonía es un aspecto crucial en la práctica y la teoría dodecafónicas. Su ley, como la definió Adorno, es la de la armonía complementaria, por la cual los acordes se complementan unos con otros en la cobertura del total cromático; como si cada complejo de sonidos, en la ausencia de las funciones tonales tradicionales, reclamase la presencia de los sonidos restantes de la gama cromática. El reposo recaería ahora en el acorde de doce sonidos. Pero la ley de la armonía complementaria tiene, en la crítica adorniana, el efecto de una profundísima contracción musical. “El acorde singular complejo se hace capaz de abarcar en sí fuerzas que antes tenían necesidad de líneas melódicas enteras o de una estructura armónica” (Adorno, 1966: 69). Adorno vio en la armonía complementaria el fin de la experiencia del tiempo en la música.<sup>10</sup>

---

dell Kretzschmar sobre la *Sonata* op. 111 de Beethoven reproduce trechos enteros del ensayo de Adorno sobre “El estilo de madurez en Beethoven”. Este ensayo está incluido en *Reacción y progreso* (1970). Se recomienda la versión inglesa en *Beethoven. The Philosophy of Music* (1998), fragmentos y textos editados por Rolf Tiedemann.

<sup>10</sup> “Si se considera el acorde de la muerte de Lulú, que contiene los doce sonidos, como integral de la armonía complementaria, el genio alegórico de Berg se afirma en una perspectiva verdaderamente vertiginosa: así como Lulú en el mundo de la apariencia absoluta no anhela otra cosa que a su asesino y al fin lo encuentra con ese acorde, así toda la armonía de la felicidad negada —la música dodecafónica no puede

De cualquier modo, la armonía complementaria tiene una historia, como también la tiene la técnica dodecafónica. La aparente rigidez del método a menudo hace olvidar su aspecto histórico, su desarrollo y su progreso. El progreso en el interior de la técnica coincide con la crítica propia de la técnica y significa una exposición menos evidente y menos afirmativa del modelo —reserva que comúnmente se manifiesta a través de una exposición menos visible de la serie—, una mayor autonomía o especificidad del aspecto armónico, una integración más plástica del aspecto rítmico.<sup>11</sup> Es innegable que la armonía de las primeras piezas dodecafónicas de Schoenberg pudo ser algo así como un mero subproducto de la serie; pero la pieza para piano op. 33a revela con toda claridad un nuevo enfoque y un sentimiento armónico más específico dentro de los principios de la armonía complementaria.<sup>12</sup> La disposición de las dos series principales bajo la forma de tres acordes de cuatro sonidos invierte la perspectiva lineal de la serie tal como se había desarrollado hasta el momento. Es como si efectivamente la creación de la serie respondiese a un imperativo más armónico que lineal. No puede desconocerse el significado de estos primeros compases:



EJEMPLO 7. *Pieza para piano op. 33a de Arnold Schoenberg*  
(compases 1-3).

No se trata de una serie sino de un par serial complementario: la forma básica y la inversión de su transposición a la cuarta superior. El principio de la armonía complementaria se inserta en la propia concepción del esquema serial en hexacordios:<sup>13</sup>

---

separarse de la disonancia— anhela, como cifra de su propia realización, el acorde que le será fatal, porque toda la dinámica se detiene en él sin resolverse” (Adorno, 1966: 69).

<sup>11</sup> Adorno había notado que en el dodecafonismo la conexión melódica suele quedar relegada a un medio extramelódico, el del ritmo hecho independiente, de modo que la especificidad melódica se reduce a figuras rítmicas constantes y características (véase Adorno, 1966: 62 y 63).

<sup>12</sup> En este sentido es esclarecedor el análisis de esta pieza que Juan Carlos Paz desarrolla en *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (1958: 182-188).

<sup>13</sup> El compositor Francisco Kröpfl ha estudiado profundamente los alcances de la concepción hexacordal de la serie en Schoenberg, Berg y Webern. Nuestras conversaciones sobre el tema han tenido suma impor-

las notas de la primera mitad de la serie original coinciden con las de la segunda mitad de la serie derivada, de modo tal que el uso simultáneo de ambas series se integra en conjuntos de doce sonidos:



EJEMPLO 8. *Op. 33a. La serie original y su par complementario, la inversión de la transposición a la cuarta superior (o 18: inversión a partir del octavo sonido de la serie original).*

Conviene detenerse más en esos dos compases. Schoenberg presenta la serie y su par complementario en acordes de cuatro sonidos. Es importante notar que la inversión de la serie se corresponde además con la inversión de los intervalos dentro de cada acorde. Si el primer acorde responde, del grave al agudo, a los sonidos 4-3-2-1 de la serie original, el último acorde del segundo compás responderá a los sonidos 1-2-3-4 de la serie complementaria; lo mismo ocurre con los acordes restantes: la relación 5-7-8-6 del segundo acorde del primer compás se corresponde con la relación 6-8-7-5 del segundo acorde del compás siguiente; la relación 10-11-12-9 del tercer acorde del primer compás se corresponde con el 9-12-11-10 en el primer acorde del segundo compás. Hay una diferenciación posicional de los sonidos en el interior del acorde, concebido como una forma vertical específica.

De la serie lineal y temática del vals de las *Cinco piezas* op. 23 a la serie “armónica” del op. 33 —de la serie como motivo a la serie como fábrica de motivos—, se abre un campo extremadamente amplio. No es fácil decidir si lo que se modifica es la serie o el propio concepto de motivo. Ya la música “ultratématica” de Schoenberg había dado testimonios de una radical contracción motivica en *Farben*, la tercera de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16, enteramente concebida sobre el fondo de un acorde de cinco sonidos. En la última página del *Tratado de armonía*, Schoenberg recoge esa experiencia y esboza el concepto crucial de melodía de timbres:

---

tancia para mí. [En el libro *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2021), se publicaron conversaciones entre Federico Monjeau y Francisco Kröpfl sobre estas cuestiones. (N. de E.)]

El timbre es [...] el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados solo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe también ser posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente “timbre”, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea (Schoenberg, 1974: 501).

El op. 33a realiza otro concepto crucial, que es el de “motivo armónico”.<sup>14</sup> Schoenberg lo comenta precisamente en las últimas páginas de su segundo tratado de armonía —*Funciones estructurales de la armonía*, de 1949—, en medio de una reflexión sobre la proyección vertical de la serie dodecafónica:

La evaluación de las casi progresiones armónicas en esta música es obviamente una necesidad, si bien lo es más para el maestro que para el compositor. Pero tales progresiones no derivan de fundamentales, la armonía no puede ser considerada bajo la discusión y evaluación de las funciones estructurales. Son proyecciones verticales de la serie básica, o parte de ella, y su combinación está justificada por su lógica. Esto me ocurrió a mí incluso antes de la introducción de la serie básica, cuando componía *Pierrot Lunaire*, *Die glückliche Hand* y otras obras de este período. Los sonidos del acompañamiento a menudo venían a mi mente como acordes desplegados, en forma sucesiva antes que simultánea, a la manera de una melodía (Schoenberg, 1999: 184 y 185).

El hecho de que este texto sea un apéndice de su segundo libro sobre armonía refuerza el paralelismo de las paradojas schoenberguianas. Solo que este otro texto, escrito sobre el final de su vida, propone tareas a la posteridad. El apéndice se titula nietzscheanamente “Evaluación apolínea de una época dionisiaca”, y allí se especula sobre la posibilidad de una racionalización de la armonía dodecafónica en términos similares a los de la música tonal. Schoenberg no niega la posibilidad; pero en todo caso esa sería la tarea de Apolo: la música schoenberguiana es obra de Dioniso. Es significativo que este escrito sea el corolario de su gran tarea apolínea

<sup>14</sup> Según la definición de Carl Dahlhaus, el motivo armónico se remontaría a Richard Wagner y Liszt y tendría su figura más célebre en el acorde de Tristán. Véase Dahlhaus (1997: 114-116).

*La invención musical. Ideas de historia, forma y representación,*  
de Federico Monjeau, se terminó de imprimir  
en el mes de junio de 2023 en los Talleres Gráficos Elías Porter,  
Plaza 1202, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,  
La tirada fue de 1.000 ejemplares.

**E**n música, las obras se refieren casi exclusivamente a otras obras, por lo que es necesario considerar el particular sentimiento histórico que caracteriza el desarrollo de este arte. Esta es una de las tantas cuestiones que aborda Federico Monjeau en este ensayo excepcional, en el que examina las ideas de progreso, forma y metáfora en la música de los siglos XIX y XX. Analiza las obras de compositores como Schoenberg, Feldman, Stockhausen y Boulez, las relaciona con ideas y obras de Adorno, Nietzsche, Bernhard y Rothko e incursiona en algunos de los debates más importantes de estética musical de la época moderna. Si bien *La invención musical* fue publicada por primera vez en 2004, sus argumentos permanecen intactos y su capacidad para deslumbrarnos también.

“El libro trata sobre ideas de historia, forma y representación en música, en ese orden; así, el concepto de invención musical se despliega en un arco amplio: de la invención en términos de progreso histórico a la invención en tanto forma metafórica.”

“Si tuviera que mencionar un intelectual cuya obra ha influido en mi perspectiva sobre el arte del siglo xx, no vacilaría en mencionar a Federico Monjeau.” BEATRIZ SARLO

“*La invención musical* tuvo la astucia de obedecer a su título más que a su subtítulo, y en lugar de un ensayo árido o académico ofrece lo más parecido a una expedición al Ártico que se haya visto sobre esta materia escurridiza.” MATÍAS SERRA BRADFORD

“Monjeau fue, sin duda, un crítico de música fuera de serie, el mejor que haya dado la Argentina y, sin exageraciones nacionalistas (que él tanto aborrecía), de cualquier otro lugar que se quiera.” PABLO GIANERA

“El más grande crítico musical que tuvo la Argentina. Hoy se escribe más y mejor sobre música que hace veinte o treinta años.” LAURA NOVOA

“Con *La invención musical*, un libro imprescindible, Federico Monjeau reinstala la música en el contexto de los grandes debates estéticos de nuestro tiempo.” DIEGO FISCHERMAN

