

VANGUARDIA MUSICAL Y AUTONOMÍA: UNA REFLEXIÓN TEÓRICA

CAMILA JUÁREZ

Resumen

Este estudio es una reflexión acerca de los conceptos de vanguardia musical y autonomía de la obra de arte, con la intención de verificar el quiebre del paradigma romántico a principios de la década del sesenta y su influencia sobre las prácticas musicales intertextuales. En tal sentido, se realiza una comparación entre vanguardia y neovanguardia, tomando en cuenta, a su vez, las voces de la *New Musicology* en lo que respecta al 'principio de separabilidad' esgrimido por el paradigma de autonomía de la música.

Abstract

This study is a reflection about the concepts of musical avant-garde and autonomy of the art work, with the intention to verify breaks of the romantic paradigm at the beginning of the Sixties and its influence on the intertextual musical practices. In such sense, a comparison between avant-garde and neo avant-garde is made, taking into account, as well, the voices of the *New Musicology* with regard to the 'principle of separability' used by the paradigm of autonomy of music.

* * *

El trabajo plantea una reflexión teórica en torno al concepto de vanguardia y su relación con las categorizaciones generadas por el paradigma de la música absoluta que tiene origen a fines del siglo XVIII y que todavía hoy domina nuestra experiencia musical, ya sea a través de su aceptación o de su cuestionamiento y rechazo. Una manera de abordar esta problemática es a partir del desarrollo de la idea de 'autonomía', su establecimiento transformador en el pensamiento estético

germano del siglo XIX –junto con la instauración de un canon musical- y su posterior intento de quiebre en el siglo XX.

Inversamente a la posición de las vanguardias generadas en otros ámbitos, la primera vanguardia musical no sostuvo las mismas intenciones de ruptura radical con la tradición, ni con la idea de autonomía. Al contrario, se definió a sí misma como continuadora directa de tal tradición, tomando como designio principal la idea del progreso en el interior de sus propios materiales musicales. Es recién en la posguerra cuando un sector¹ de la vanguardia musical comienza a relativizar los elementos esgrimidos por el esteticismo romántico, al atacar de lleno la idea de autonomía utilizando, por ejemplo, materiales de diverso origen y echando por tierra, de esta manera, la afirmación del material único, progresivo y original.

Si seguimos este relato desde un punto de vista diacrónico podremos notar cómo, para la historiografía tradicional, en la segunda década del siglo XX comienza a operar –de manera general en todas las artes- la noción de ‘vanguardia’, cuya definición más clásica es la que postula Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*². Ahora bien, en el caso de la música podemos notar que existe una tensión evidente manifestada entre la clasificación planteada en dicho texto y el paradigma estético de la música absoluta, que establece un relato de avance evolutivo en el interior del lenguaje musical basado en la selección y observación de las características técnicas propias de las obras. El problema se produce al intentar postular una teoría integral de un movimiento tan heterogéneo como es el de las primeras vanguardias, cuya finalidad primordial, según Bürger, es dismantelar la falsa autonomía del arte burgués. Asimismo este autor también sostiene una posición respecto a las neovanguardias, las cuales serían tan sólo meras repeticiones vacías de los postulados históricos de la década del veinte. En este sentido Hal Foster ataca dicha aseveración caracterizando las neovanguardias a partir de las ideas de retorno, intertextualidad y apertura, mediante el cuestionamiento a las nociones de progreso, autor, obra y originalidad³. Por supuesto, no hay que olvidar que las referencias de Bürger se basan en el dadaísmo, primer surrealismo y la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre; pero la dificultad surge cuando, a partir de esta situación, el autor pretende universalizar una clasificación

1. Pese a sus diferencias, me refiero básicamente a John Cage, Mauricio Kagel, Luciano Berio, György Ligeti, etc. que fuerzan las fronteras trazadas hasta ese entonces por la idea de música autónoma (un claro ejemplo puede encontrarse en el desarrollo del ‘teatro musical’, género que aspira al vínculo intertextual de la música con la acción escénica, muchas veces mediante el uso de citas de otras músicas). Sin embargo, muchos compositores vinculados a Darmstadt (en general de la línea serialista) seguirán manteniendo las divisiones estrictas del paradigma de la música absoluta y la ideología del progreso en el interior del lenguaje.

2. Peter Bürger. 2000.

3. Hal Foster. “¿Quién teme a la neovanguardia?” En: *El retorno de lo real*. 2001.

contenedora en base a tales experiencias parciales⁴. Parciales tanto en el ámbito propio de las artes plásticas, como respecto de otros ámbitos como el de la música, cuyo recorrido histórico dista mucho de ser análogo al camino trazado allí⁵.

La primera vanguardia musical

Las características esenciales de la vanguardia en la teoría de Bürger tienen que ver básicamente con un rechazo radical hacia la tradición, las instituciones y la idea de autonomía del arte; así como también con la búsqueda de progreso y originalidad en el lenguaje, y la postulación de un programa y un grupo de acción con una utopía a futuro. Hal Foster añadirá más adelante, como problemas retrospectivos residuales, “el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural, etc.”⁶.

En este punto, es significativo detenerse en la supuesta crítica al sistema del arte autónomo burgués llevada a cabo por la vanguardia del veinte. Bürger señala que tal sistema se conforma tanto por la red de instituciones, consagración, premios y mercado, como por el conjunto de ideas sobre el arte mismo pensado básicamente como objeto de contemplación. En tal sentido, el objetivo central es destruir la institución del arte con la finalidad de reconectar el arte y la vida cotidiana.

El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y ‘contra’ el ‘estatus’ del

4. Bürger amplía esta constelación al futurismo italiano y al expresionismo alemán ‘con algunas restricciones’. *op. cit.*: 54, cita al pie N° 4.

5. La misma problemática se reproduce a la hora de analizar estos movimientos en América Latina. Por ejemplo, Ana Longoni señala que “Asumir esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina -América Latina- no existieron nunca auténticas vanguardias, en la medida en que muchos de nuestros primeros vanguardistas emergieron en condiciones históricas muy distintas de las europeas y no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino incluso fueron activos partícipes de su creación. Esta observación puede por cierto extenderse a gran parte de las vanguardias soviéticas que, en los primeros años de la revolución, desempeñaron un activo papel (incluso directivo) en organismos culturales del nuevo Estado y pugnaron por hegemonizar las instituciones de educación artística. Por otra parte, tanto la vanguardia soviética como las latinoamericanas no rompen con el pasado (como sí el dadaísmo o el futurismo italiano) sino que se reapropian productivamente de zonas de la tradición (culto y popular).” 2006: 62.

6. Foster, *op.cit.*:7.

arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. [...] así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social.⁷

Lo interesante aquí es destacar al menos una contradicción respecto de la idea de cuestionar las instituciones, la tradición y la autonomía del arte dentro del terreno netamente musical. La cantidad de matices que podemos encontrar en el campo es variada, pero en líneas generales, la idea central de autonomía mantiene su persistencia como criterio de valor musical hasta por lo menos fines de la década del cincuenta⁸. Si tomamos el ejemplo de Arnold Schönberg, considerado el modelo más conciente de radicalización y ruptura dentro del lenguaje en la década del veinte, nos daremos cuenta de la continuidad que asume la primera vanguardia musical con el gran repertorio. Schönberg, lejos de rechazar la tradición y las instituciones, se postula claramente como heredero del canon germano, más aún, como el artífice destinado a llevar a su punto máximo todo el bagaje cultural de al menos dos siglos de duración⁹.

Si hay coincidencia con las otras vanguardias modernistas respecto de la ideología del progreso se debe, en este caso, al pensamiento que se opera en el interior de los materiales musicales de la tradición. Schönberg pensaba que el avance se produciría por la misma necesidad intrínseca del lenguaje musical (léase

7. Bürger, *op. cit.*, p.62

8. El recorte planteado en este trabajo se basa en el espacio canónico de la esfera musical germana. De tal manera, compositores como Erik Satie, Charles Ives, Henry Cowell, Edgard Varèse, Amadeo Roldán, etc. que podrían exceder, en el primer cuarto del siglo XX, ciertos elementos de la ortodoxia planteada por la música absoluta alemana, son tomados aquí como casos aislados que no llegan a conformar un movimiento o escuela, pero que sí podrían ser relevantes para una posterior ampliación de la investigación en curso. Otro caso que desborda el planteo germano es el de Igor Stravinsky, que representa para Adorno 'la reacción', ya que utiliza y resignifica materiales y formas precedentes. Así, "Tal procedimiento va en contra del principio postulado por Adorno de una completa hegemonía de la *forma*. [...]. Este tratamiento vanguardista de lo dado, que no es una simple parodia de esas formas (como lo sugiere Adorno), sino que apunta a un cuestionamiento del arte, se resiste, en cambio, al concepto adorniano de arte". (Bürger, 1993: 41. Se podría agregar a esta argumentación que el 'tratamiento vanguardista de lo dado' tampoco problematiza 'la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa', ni cuestiona la situación de 'concierto' o géneros como la música de cámara, la ópera es el sistema que alimenta tales categorías e instituciones. Este tipo de cuestionamiento se articulará claramente alrededor de fines de la década del cincuenta.

9. En este sentido Christopher Hailey plantea que " [...] el canon de Schoenberg (al menos a través de Brahms) es el panteón sancionado del Conservatorio de Viena, y como tal, difiere muy poco de las preferencias de sus contemporáneos más conservadores". Traducción propia del original en inglés. 1997. Schoenberg and the canon. An evolving Heritage. *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. C.Hailey/J.Brand eds. University of California Press, p. 166.

lenguaje desvinculado de cualquier referencia externa a sí mismo); tal es el peso de esta idea que termina rompiendo con el sistema tonal, abocándose, ya en 1909, a un lenguaje atonal y en la década del veinte a la construcción del “método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro”.¹⁰ En este sentido, la genealogía ofrecida por Schönberg lo instala como derivación última de una tradición musical, en la cual se distingue el sistema tonal, el desarrollo del cromatismo, el concepto de ‘tonalidad extendida’ (caracterizada por un gran nivel de experimentación en el campo armónico) y se llega al dodecafonismo. En palabras del mismo compositor:

“La armonía de Richard Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy. [...] De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo *la emancipación de la disonancia*.”¹¹

Cabe mencionar en este punto la existencia de una paradoja en relación a la recepción de las obras de Arnold Schönberg y de las ideas que ellas sostenían. Contrariamente a lo que podría inferirse de una figura ‘revolucionaria’, Schönberg se desconcierta por la experiencia de violencia, polémica y escándalos que rodea la presentación de sus obras. En tales ocasiones el público sentía que la innovación técnica violentaba las expectativas y profanaba los valores del templo del arte burgués, valores que a su vez eran compartidos por el propio compositor, ya que él mismo pensaba la producción artística en términos de alta y baja cultura de acuerdo a las ideas hegemónicas sobre el arte de su época. En este sentido Esteban Buch señala que en la etapa atonal de Schönberg al compositor vienés “le importaba por sobre todo demostrar los vínculos entre sus nuevas obras y la tradición”¹²; más aún, pensaba que “la nueva música no era más que el desarrollo lógico de los recursos musicales de los que ya se disponía”¹³. Su insistencia en hacer progresar los elementos de la tradición puede advertirse también en la atención concedida al concepto de ‘acordes errantes’, uno de los elementos claves para articular el paso de la tonalidad hacia su disolución. Dichas formaciones incluyen acordes que derivan

10. Schönberg, 2005: 105.

11. Schoenberg, *op. cit.*:102-103.

12. Buch, 2001: 32.

13. Buch, *op. cit.*: 32.

del sistema tonal, pero que a su vez tienen la facultad de desestabilizar tal sistema a través de la emancipación de sus propias convenciones.

La paradoja del compositor revolucionario puede ser resumida en una figura que desafía las leyes de un sistema llevándolo, en sus propios términos, hacia el límite y desbordándolo naturalmente, sin perder por esto su relación de respetuoso heredero y admirador de los grandes maestros de la tradición. Así, Buch explica que:

“[...] podemos ver en éste [Schönberg] al hombre que, ante toda una tradición que había fundado la legitimidad del sistema tonal sobre un orden divino o natural trascendente, y por lo tanto incuestionable, habrá por así decir secularizado la armonía, subrayando su carácter convencional, capaz de ser sometido, lo mismo que los regímenes políticos, a la crítica y la transformación. Si Schönberg nunca fue, hablando con propiedad, un revolucionario, sí fue el teórico de una cierta forma de revolución.”¹⁴

El paradigma de la música absoluta y el ‘principio de separabilidad’

Peter Bürger que elabora su teoría a través de la historización de categorías estéticas e historiográficas, sostiene que el cuestionamiento de la vanguardia hacia el arte autónomo burgués depende del desarrollo de dicho arte. A su vez, las condiciones de posibilidad para la aparición de la ‘autocrítica’ –es decir, la crítica al sistema de las artes– se hacen posibles gracias al esteticismo burgués, contra el que se desprende el rechazo de la institución y la aspiración a superar el aislamiento del arte, reinsertándolo en la praxis vital. El autor plantea tres estadios en esta historia:

“El primero data de finales del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como ideal la autonomía del arte. El segundo, de finales del siglo XIX, cuando esta autonomía se convierte en el mismo asunto del arte, es decir en arte que aspira no sólo a la forma abstracta, sino a un apartamiento estético del mundo. El tercer estadio, en fin, se sitúa a comienzos del siglo XX, cuando este apartamiento estético es atacado por la vanguardia histórica, por ejemplo en la explícita demanda productivista de que el arte recupere un valor de uso o en la implícita demanda dadaísta de que reconozca su valor de inutilidad, de que su apartamiento del orden cultural pueda ser igualmente una afirmación de este orden.”¹⁵

14. Buch, *op. cit.*: 31.

15. Foster, 2001, *op. cit.*: 11.

Los dos primeros estadios son comunes al campo musical, pero el tercero no se produciría con tanta exactitud a principios de siglo, sino con posterioridad, en algunos círculos musicales de la época de posguerra. Inicialmente la idea de autonomía representa un concepto progresista emancipatorio, cuya valoración cambia de sentido a fines del siglo XIX al transformarse en una ideología conservadora, justamente por su tendencia a presuponer como aislados los recintos donde sucede la música clásica. Sin embargo, paradójicamente, esta idea sigue operando hasta mediados del siglo XX en ciertos ámbitos del discurso musical culto hegemónico en los cuales voy a centrarme.

Carl Dahlhaus señala que, hasta la mitad del siglo XVIII, la música instrumental era considerada por la ‘filosofía moral burguesa’¹⁶ un mero divertimento en comparación con la música vocal que detentaba una relación con lo moral. Esta situación se debía a la fuerza de la fórmula platónica, en la cual la música se presenta como la unión indisoluble entre armonía, ritmo y logos. Se trata de la suma de campos distintos tales como ‘un sistema racional de relaciones sonoras regladas’, insertas en un orden temporal -en el cual se singulariza el movimiento de la danza- junto al ‘lenguaje como expresión de la razón humana’¹⁷. De allí que el valor de la música estuviera proporcionado históricamente por su unión con la danza y la palabra junto al significado semántico inequívoco de esta última. En este sentido puede afirmarse que la música permaneció subordinada y en relación a funciones externas a sí misma al constituir un vehículo para la concreción de finalidades extramusicales ya fueran religiosas, morales o educativas.

Un hito clave que marca los primeros pasos hacia el mencionado cambio de paradigma es la autonomización de la estética propiciada por Emmanuel Kant. En su *Crítica del juicio*, texto editado en 1790, el filósofo inicia la reflexión en torno al conocimiento del gusto estético, argumentando a favor de la autonomía del campo de la estética con respecto a otras disciplinas como la ética, la religión o la política. En dicha obra intenta dar un fundamento a priori, necesario y universal a la apreciación estética, confiriéndole una especificidad que la separa del razonamiento tanto cognitivo como moral. Para garantizar tal autonomía del arte, Kant postula cuatro momentos del juicio puro del gusto: aquel debe ser desinteresado, universal, sin representación de un fin y compartido.

El primer momento se establece como fundante de lo propiamente estético, ya que desliga la contemplación del objeto de las causas prácticas que lo originan, al

16. Representada, según Dahlhaus, por pensadores como Rousseau o Sulzer, para quienes la música instrumental era “insignificante y vacua”. En este sentido Dahlhaus señala que Haydn “intentaba exponer en sus sinfonías ‘caracteres morales’, esto significaba nada menos que la reivindicación de la sinfonía en una época en que la burguesía concebía el arte -primordialmente la literatura, pero de modo secundario también la música- como un medio de comunicación sobre problemas de moral [...]”. Dahlhaus. 1999: 8-9

17. Dahlhaus. *op. cit.*, 1999:10.

ser la contemplación de lo bello resultado de lo subjetivo y del desinterés. El segundo momento se relaciona con la validez universal del juicio de gusto que carece de concepto y deja de ser meramente subjetivo, ya que se trata del consenso absoluto de la belleza “en el libre juego de la imaginación y del entendimiento”¹⁸. En tercer lugar, tal juicio debe tener un propósito sin propósito específico, por cuanto la obra de arte debe neutralizar los fines y conceptos con los que se origina, estipulando de esta manera que la belleza sea determinada por la forma y no dependa de ningún fin instrumental. Por último, el juicio de gusto debe también obedecer a una propiedad de empatía, siendo esperable que algo que operó estéticamente en un individuo sea compartido también por otros.

En definitiva, la creencia de que la contemplación debía ser producida a través de la intuición estética pura o irracional –distanciándose de cualquier justificación mundana o racional–, constituyó un quiebre significativo con el pasado. De tal manera, la autonomización de la noción de belleza desligada de conceptos morales o de cualquier otro tipo permitió la inversión de las jerarquías acreditadas hasta ese momento, revalorizando asimismo la música instrumental en detrimento de la música vocal. En este momento, paralelamente al desarrollo de la noción de lo ‘extramusical’ como elemento exterior a la música en sí misma, comenzó a rechazarse también la idea de ‘lenguaje de los sentimientos’ y de lo útil como funciones extrañas a lo específicamente musical, nociones que habían conferido, hasta ese momento, el valor supremo a la música vocal.

Lydia Goehr en el sexto capítulo de su libro *The Imaginary Museum of Musical Works*¹⁹, señala que a fines del siglo XVIII la música se emancipa de todo vínculo externo y, al igual que otras artes, deviene autónoma. Pero, ¿cuáles son los cambios que acarrea esta nueva situación? La importancia fundamental en este caso es que la música se instala en la cúspide de la jerarquía de las artes y comienza a ser considerada el modelo a seguir, debido a su carácter ‘autorreferencial’ e intraducible en materiales significantes que no fueran ella misma. Lo que antes había sido motivo de exclusión, ahora se convierte en generador de estatus, y esto se debe a su ausencia de representatividad directa, puesto que para la metafísica romántica la música trasciende las palabras. Carl Dahlhaus señala al respecto que:

[...] en nombre de ese principio de autonomía, la música instrumental, hasta entonces una mera sombra y una modalidad deficitaria de la música vocal, se elevó a la dignidad de un paradigma estético –a la esencia de lo que es realmente la música. Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y de objeto, se dilucidó entonces como un mérito.²⁰

18. Kant., 1991: 134. Citado por Oliveras, 2006: 179.

19. Goehr, 1998.

20. Dahlhaus, *op. cit.*: 10.

Se comenzó a afirmar que la música instrumental, distanciada de cualquier referencia a lo cotidiano, era la más adecuada para representar el valor superior de pureza estética. Así la música se constituyó como disciplina que servía de modelo a los demás lenguajes. El hecho de estar más allá de las palabras permitía pensarla en su apertura hacia lo incondicionado, hacia lo absoluto, condición que la habilitaba a presentarse como espacio metafísico de fundamento, ya no sólo de lo estético, sino del mundo. Consecuentemente, a diferencia de los siglos anteriores en los que el significado de la música se encontraba en lo específicamente extramusical –acompañando palabras, gestos y acción dramática–, a partir de 1800 se constituye un nuevo modelo conceptual estético que fue designado con el nombre de *música absoluta*. Para la nueva estética, la música absoluta constituyó un nuevo paradigma sostenido por la música instrumental sin texto ni conexión con funciones o programas extramusicales. En este sentido, cada obra debía ser autosuficiente y contener todo lo significativo dentro de sí misma, separándose del mundo cotidiano. De allí que la música –a través de la experiencia estética pura– fuera considerada como un fin en sí misma, como un arte autorreferencial cuyo valor se basaría, finalmente, en la forma.

Lo interesante de la nueva distinción propiciada por la metafísica romántica es que los elementos considerados extramusicales comienzan a ser entendidos como productos o efectos de la música misma²¹. La nueva diferenciación en el arte considera lo ‘bello’ (desunido ahora de lo ‘bueno’ y de la ‘verdad’) como el valor estético más elevado separando también, arte de artesanía –que seguía preservando su función utilitaria en el mundo cotidiano. Tal distanciamiento entre la esfera del arte y la de lo cotidiano, al que Goehr denomina “principio de separabilidad”, era un pensamiento inédito y moderno que nacía con la nueva estética romántica. Así, “fue justamente la idea de la separabilidad la que delimitó fronteras clasificatorias, criterios evaluativos y principios normativos”²² en torno a las artes y los artistas. En otras palabras, dicho principio de separabilidad distinguía lo musical de lo que no lo era, así como también las esferas del arte y la naturaleza, el arte y la artesanía, y lo culto y lo popular en el momento en que la música adquiriría su autonomía propia. Se había llegado a la convicción de que el arte se revelaba con un rango superior al de la naturaleza y, desde ahora en adelante, éste podría reflejar la belleza más acertadamente que los fenómenos naturales mismos²³.

Para Dahlhaus existe un último movimiento en el paradigma de la

21. En este sentido el pensamiento de Schopenhauer, Wagner y Nietzsche es clave para comprender el profundo cambio de paradigma ocurrido en el siglo XIX.

22. Goehr, *op. cit.*: 158.

23. En tal sentido Hegel señalaba, en visible contraposición a los teóricos del siglo XVIII, que el arte tenía la capacidad de expresar lo que no podía expresar ningún ser natural, es decir el Ideal Divino. Citado por Goehr, *op. cit.*: 160.

autonomización de la música en el cual el fundamento de la idea de la música absoluta se desplaza del espacio metafísico infinito a la cuestión de la forma, considerada el espíritu y sentido de la música. Se neutraliza así, de alguna manera, la metafísica romántica en pos de una estética de lo específicamente musical; esto es, el axioma de la forma, que pasa entonces a ser el contenido mismo de la música a fines del siglo XIX y principios del XX. Este tipo de visión organicista y formalista es el que termina proporcionando el criterio de valor para la música a través del establecimiento de sus formas, materiales y procedimientos propios.

La musicología y el ‘principio de separabilidad’

Una vez desarrollada la noción del paradigma central de la música del siglo XIX y XX, con el cual se medirá cualquier tipo de experimentación dentro del lenguaje musical, es preciso analizar algunos aspectos del discurso y pensamiento de los compositores más significativos en el movimiento de la vanguardia del siglo XX²⁴. En este punto se tomará como referencia el artículo de Susan Mc Clary “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”²⁵, para intentar señalar las continuidades y las fisuras existentes entre dicha vanguardia y el paradigma de la música absoluta. Este texto se centra en el criterio de valor construido por la vanguardia musical²⁶ para legitimar su producción en base a un ideal que se fundamenta en, al menos, dos nociones: la noción de dificultad y la de separación entre ámbitos –principalmente el distanciamiento con lo social. En su argumentación, la autora repasa algunos comentarios de compositores como Arnold Schönberg, Milton Babbitt, Roger Sessions y Pierre Boulez, escritos en su mayoría en los años de posguerra²⁷. Básicamente, según la lectura de Mc Clary, aquellos siguen propiciando la división entre la esfera pública y la esfera privada para evitar una confusión de categorías que provocaría la pérdida de estatus de la ‘ideología del prestigio’ acuñada por la vanguardia. La idea fundamental es legitimarse a través de la renuncia a cualquier función o mecanismo social, por eso músicos como

24. Me refiero, según el recorte postulado en este trabajo, a la línea de producción inaugurada por Schönberg y la segunda Escuela de Viena.

25. Mc Clary. 1989: 57-81.

26. Mc Clary se refiere tanto a la vanguardia histórica, representada por Schönberg, como a la neovanguardia, representada por la línea serialista de Boulez, Babbitt, etc.

27. Con excepción de los escritos de Schönberg que son anteriores.

Schönberg no ven con buenos ojos la respuesta y comprensión del público hacia su obra, ya que dicha situación provoca una duda respecto del rumbo tomado en la calidad de su producción a fines de 1930²⁸. En este sentido podemos registrar cómo la idea de la autonomía sigue operando, en contradicción al discurso ‘bürgeriano’, dentro de la vanguardia musical del siglo XX, incluso también en algunos escritos y obras de la década del cincuenta. Sin embargo para Mc Clary, la necesidad postulada por Babbitt de generar un público especializado y educado en instituciones -también autónomas- como la universidad, se relaciona con un valor social que excede los límites de lo intrínsecamente musical. Tal situación generaría, por un lado, una contradicción en el discurso de la vanguardia que estaría actuando a contrapelo de la propuesta de autonomía, y, por otro lado, una certificación de la idea del ineludible significado social esgrimido por la *New Musicology*²⁹ hacia cualquier producción, llegando así a la realidad del ‘prestigio terminal’ de la vanguardia, planteada por Mc Clary. Asimismo, la autora agrega que la vanguardia ya no se identifica con lo nuevo³⁰, sino que se vuelve conservadora al institucionalizarse en universidades en las cuales se “promueve la dificultad e inaccesibilidad como los signos principales de su integridad y superioridad moral”³¹.

Para comprender las raíces de la problemática escogida por Mc Clary, dentro de la historia de la dicotomía entre autonomía y sociedad³², es indispensable introducir la muy significativa figura de Theodor Adorno, quien intenta articular dicha oposición en la obra de arte, a través de un programa determinado por la dialéctica negativa. La incidencia de su pensamiento -que se nutre de la reflexión y producción de la segunda Escuela de Viena- es central para comprender la línea de acción esgrimida también por la vanguardia musical de posguerra. Si bien Adorno es muy crítico respecto del serialismo, esto no disminuye la importancia de sus ideas sobre la música contemporánea en ese ámbito. Federico Monjeau actualiza la

28. Schönberg, 1975. Citado por Mc Clary, *op. cit.*: 59.

29. Tendencia que nace a fines de la década de 1980 en la musicología norteamericana, cuyo objetivo es cuestionar el sistema de jerarquías musicológicas (análisis, repertorios, clasificaciones, etc.) en boga hasta ese momento.

30. En este sentido tampoco aclara la autora qué implica para ella el término vanguardia ni si una de sus características esenciales es la incorporación de lo nuevo. A su vez, marca como diferencia y cuestiona la “institucionalización” de la vanguardia musical, cuando ésta, si seguimos el camino planteado en este trabajo, nunca llegó a problematizar la institución del arte como tal.

31. Mc Clary, *op. cit.*: 67.

32. Dicotomía que puede traducirse, dentro del campo de la musicología actual norteamericana, en términos de la polémica entre la *Music Theory* -basada en el análisis formalista- y la *New Musicology* -que se origina con un sentido político y aspira al retorno del sentido social.

polémica generada entre Adorno y la nueva generación de compositores reeditando algunas ideas de las conferencias sobre la forma en la nueva música, dictadas en Darmstadt en 1965. En esa ocasión el filósofo propuso no abandonar la forma como resultante del trabajo temático-motívico, tomando como ejemplos a Chopin y Schönberg. Adorno presentaba el concepto de “música informal” afirmando:

[...] que estaba orientado por la idea de una forma que naciese desde abajo, libre de predeterminaciones, sobretodo de predeterminaciones seriales. [...] El modelo se afinca en el período atonal libre (predodecafónico) de la segunda escuela de Viena, aunque no exclusivamente. También debería ser posible encontrarlo en el mundo de la música tonal.³³

Por otra parte, era evidente para la generación de posguerra que los modelos adornianos, al anclarse en el siglo XIX, seguían postulando una manera de narratividad canónica.

La balada de Chopin tenía en común con *Erwartung* de Schönberg que ambas prescindían de un desarrollo en términos de sonata, pero no de conexiones motívicas. Para Adorno lo serial se contrapone con lo motívico temático, como la idea de un sonido puro, ffsico, se contrapone con la de relación. La música debía encontrar los sustitutos del trabajo motívico.³⁴

A partir de esta línea argumentativa Monjeau supone que el serialismo intenta violentar radicalmente la tradición, al cuestionar la distancia postulada por Schönberg entre el progreso del material y la utilización de formas tradicionales. Si bien el grupo aspira a separarse de este tipo de construcción, sigue manteniendo el ideal de racionalización postulado por Schönberg y su noción de ‘progreso’, afín también a Adorno. Creo estimulante, por otra parte, sugerir también la emancipación respecto del sistema progresivo de la primera vanguardia musical resaltando la utilización de distintos procedimientos como el *collage*, montaje y cita empleados, entre otros, por Stravinsky.

Es importante tener presente que Adorno escribe en el contexto de crisis de los grandes paradigmas de la modernidad del siglo XIX. Las ideas de progreso y de razón instrumental se ven cuestionadas al generar la experiencia de la guerra, una ruptura con el optimismo natural de avance hacia una sociedad más justa. Al mismo tiempo, los ideales de libertad del Iluminismo y del Romanticismo quedan atrás en la sociedad capitalista administrada. El filósofo de la Escuela de Frankfurt sostiene que el arte auténtico es el que puede acercarse a una suerte de síntesis entre lo autónomo y el orden social; una síntesis imposible, aunque perpetuamente buscada,

33. Monjeau, 2004: 95-96.

34. Monjeau, *op. cit.* : 97.

ya que la libertad subjetiva y la forma objetiva jamás podrán reconciliarse. En su sistematización conceptual la forma representa el contenido social del arte que se encuentra fijado en la obra y constituye su sentido último. Dentro del contexto de crisis que enmarca el pensamiento adorniano, el arte autónomo se encuentra destinado a utilizar su fuerza crítica contra la sociedad, a los efectos de defender al sujeto musical de las condiciones deshumanizantes del mundo. De esta manera el arte autónomo se separa de la sociedad para, en términos de R.R. Subotnik, “resistir a la neutralización”:

Para que el arte tenga posibilidades de resistir a la neutralización, según Adorno, debe alienar a la sociedad como entidad colectiva dificultándole su comprensión. Dicho de otro modo, para que el sujeto musical preserve la esencia de su individualidad contra la distorsión social, debe deslizarse a través de una superficie en la que no haya una expresividad obvia y que puede ser aprehendida solamente por un pequeño y selecto grupo de oyentes.³⁵

En tal sentido, además de separarse de lo social, el arte auténtico debe aspirar a lo ininteligible, en favor de preservar su función crítica como ‘cultura negativa’³⁶. Este concepto tiene afinidades con el discurso de Mc Clary visto anteriormente, aunque ahora con una vuelta más de tuerca que agrega otro alcance al problema. La búsqueda está insertada en un sistema de pensamiento que persigue la libertad del individuo, pero que la sabe a su vez imposible. El arte autónomo representa el conflicto con la sociedad –que está fracturada– porque anticipa una realidad reconciliada que todavía no existe; el contenido de verdad de la gran música, nos dice Adorno, muestra lo que la sociedad no quiere ver. De allí la reiterada paradoja: cuanto más autónoma es una obra de arte, más social es su significación, cuanto menos tiene que ver con la sociedad, más apunta a la denuncia de la verdadera naturaleza de esa sociedad. Nuevamente, Subotnik subraya algunas de las provocativas teorías desarrolladas por Adorno:

[...] que el arte de occidente tendió hacia la autonomía de la sociedad; que cuanto más autónoma es una obra, más profundamente corporiza las tendencias sociales de su tiempo; y que un buen análisis puede descifrar el significado social de la estructura artística así como realizar la crítica del arte y de la sociedad simultáneamente.³⁷

35. Subotnik, 1991: 19

36. Federico Monjeau reafirma dicha característica de la vanguardia puesto que ésta “supone también una situación social específica, que básicamente se podría resumir como una pérdida de lazos entre el creador y el público.”, *op. cit.*: 55, 56.

37. Subotnik. *op. cit.*: 1.

A diferencia de la posición adorniana, la polémica en la teoría musicológica contemporánea se plantea en términos dicotómicos. Si se sigue la línea de la *New Musicology*, la cuestión del sentido social se concentra en refutar los supuestos de la autonomía que forman parte del aparato del formalismo. A la inversa, la línea de la *Music Theory* estaría negando tanto el sentido como los paradigmas alternativos, por ejemplo la inclusión de la música popular, o la de la vanguardia misma.

Adorno postulaba ya en 1969 la necesidad de un análisis musical capaz de determinar el contenido de verdad de toda obra de arte, a través de su estructura técnica³⁸. Afirmaba que el análisis debe revelar el problema de cada obra particular, y que este problema se relaciona con el estado del material que será llevado al límite por la música culta de vanguardia. En este sentido hay que tener en cuenta que actualmente, en nuestra contemporaneidad, podemos ampliar el concepto de un solo material representativo por una multiplicidad de materiales, no necesariamente originales³⁹. Siguiendo esta tendencia Kofi Agawu intenta recuperar el valor que tiene el análisis para el estudio musicológico, realizando una muy pertinente reflexión en torno al problema del análisis, y al conflicto con la *New Musicology*. Agawu destaca a Joseph Kerman como el primer musicólogo que expone, en 1980, el anhelo antiformalista y antipositivista cuando surge la *New Musicology*, la cual es descrita por Lawrence Kramer como una “estrategia de entendimiento posmoderno” difícil de capturar en una sola línea de acción por ser pluralista y ecléctica, “antifundacionista, antiesencialista, antitotalizante”⁴⁰. Sin embargo Agawu demuestra que las pretensiones de la nueva musicología no están representadas en la manera de abordar las obras musicales. Por ejemplo, Mc Clary utiliza el análisis más tradicional y esencialista para examinar la tercera sinfonía de Brahms, en el que no da cuenta de las distintas narrativas (de género, raza, psicoanalítica, etc.). En pocas palabras, ni refleja las proclamas sobre interpretación, ni hace caso a la ‘estructura técnica’ adorniana en la que el análisis permite desarrollar una teoría a través del plus de sentido (ese algo más que es lo verdadero en la obra, el contenido de verdad de la obra). Finalmente el autor señala algunos ejemplos dentro de la *Music Theory* que intentan articular el análisis con la fenomenología, hermenéutica, el desdibujamiento de límites y conceptos, etc. La conclusión final es que tanto la *Music Theory* como la *New Musicology* se encuentran frente a las mismas situaciones y necesidades, señalándose también que esta última, en lugar de rechazar

38. Adorno, 1982: 177.

39. “[...] lo nuevo se relaciona con la percepción distinta de un material que ya no necesariamente contiene la tendencia interna que le adjudicó Adorno alguna vez; lo nuevo no siempre supone un nuevo material, sino un campo perceptivo donde las cosas pueden transcurrir de diversas maneras”. Monjeau, *op. cit.*: 47

40. Agawu, 1997: 300.

el capital de la *Music Theory*, debería hacer uso de aquel para poder escapar a los peligros que ella misma delata.⁴¹

Conclusiones

Lo que se intentó realizar aquí fue hacer visible la relación entre el relato historiográfico canónico de la música absoluta y las ideas de vanguardia y de neovanguardia generadas por el pensamiento de Bürger y Foster. Conviene destacar que este tipo de relato historiográfico se basa en un criterio de selección particular empleado por la musicología para elaborar la historia de la música. Para esto, la historiografía hegemónica ha propuesto las nociones de técnica e historia para narrar de manera consecuyente su discurso. De tal modo, es importante recalcar que el pensamiento que culmina en el gran relato de la disolución de la tonalidad en el siglo XX está atravesado por un criterio técnico de análisis, considerado como relato evolutivo y como necesidad histórica que genera a su vez un pensamiento sobre lo inevitable e involuntario de la crisis del sistema tonal debido al trabajo con el progreso de los materiales.

El problema en la historia de la música, afirma Schönberg, es el estado del material, y esta óptica se reproduce, como vimos, en el pensamiento de Adorno y en la retórica científica de la música culta de vanguardia. De allí se desprende que las vanguardias mantengan una estrecha relación con el paradigma romántico, formalista, en el que la cuestión del material como elemento progresivo se presenta constantemente. Sin embargo, como también se analizó anteriormente, advertimos que desde fines de la década del ochenta comienzan a surgir nuevos relatos musicológicos que también aspiran a obtener, o ya han obtenido, legitimidad.

Como se pudo ver, el funcionamiento dialéctico de las nociones de vanguardia y autonomía, una en función de la otra, provoca una contradicción en el ámbito musical, ya que la idea de autonomía sigue presente en compositores como Schönberg y la línea de Darmstadt. La ideología de la autonomía promueve, en ciertos aspectos, posturas “antivanguardistas” y allí es donde se genera a su vez una paradoja, ya que la vanguardia se opone pero también mantiene una estrecha relación con el paradigma romántico formalista. Me parece interesante destacar aquí que, incluso en obras posteriores que apelan al uso de técnicas de montaje, cita y cruce de dispositivos, nos encontramos necesariamente ante un diálogo con el

41. Otro autor que trata el conflicto con el análisis es Kivy, quien cuestiona también a Mc Clary (y su análisis de la cuarta sinfonía de Tchaikovsky) en el mismo sentido que señala Agawu. Kivy reacciona contra la *New Musicology* haciendo un llamado al pluralismo como postura política. Kivy. 2001: 155-167.

paradigma de la música absoluta. Si existe un cambio epistemológico ocurrido en la década del sesenta en lo concerniente a la idea de vanguardia, se debe a su deuda en primera instancia con la noción de autonomía. El cambio propiciado por los nuevos modelos, al interceptar la autonomía musical a través de distintas estrategias, pone de manifiesto el desafío a los relatos de la modernidad, la descategorización (ya que se desdibujan las fronteras entre alta y baja cultura), y el cuestionamiento a las ideas tradicionales de progreso, originalidad, obra y autor propias del paradigma modernista derivado de la música absoluta.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

1982 “On the problem of Musical Analysis”. *Music Analysis*, vol. 1, n°2, pp.169-187.

AGAWU, Kofi

1997 “Analyzing Music Under the New Musicological Regime”. *The Journal of Musicology*, vol. 15, n° 3, pp. 297-307.

BUCH, Esteban

2001 “Schönberg y la política de la armonía”. *Punto de vista*, n° 69, pp. 27-36.

BÜRGER, Peter

2001 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península [1° ed. 1974].

1993 “La declinación del modernismo”. *Punto de Vista*, n° 46, pp. 40-48.

DAHLHAUS, Carl

1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. [1° ed. 1977].

1999 *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

FOSTER, Hal

2001 “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, pp.3-37. [1° ed. 1996].

GOEHR, Lydia

1998 “Musical Meaning: Romantic Transcendence and the Separability Principle”. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press, pp.148-175.

HAILEY, Christopher

1997 “Schönberg and the canon. An evolving Heritage”. *Constructive Dissonance. Arnold Schönberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, C.Hailey/J.Brand eds. California: University of California Press, pp. 163-177.

KIVY, Peter

2001 “Absolute Music and the New Musicology”. *New Essays on Musical Understanding*. Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 155-167.

LONGONI, Ana

2006 “La teoría de la vanguardia como corset”. *Pensamiento en los Confines*, n°18. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-68.

MC CLARY, Susan

1989 “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”. *Cultural Critique*, n°12. Discursive Strategies and the Economy of Prestige, pp. 57-81.

MONJEAU, Federico

2004 *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós.

OLIVERAS, Elena

2006 *Estética*. Buenos Aires: Ariel. [1° ed. 2004].