

Monjeau, Federico. 2004. *La invención musical*. Buenos Aires. Paidós. 193 páginas, 56 ejemplos musicales.

El libro constituye una propuesta de sistematización de los problemas de la creación artística y de la estética musical surgidos en la música académica a principios del siglo XX. Para llevarla a cabo, el autor se vale de la exégesis del pensamiento del filósofo Theodor Adorno, del análisis musical y de diversos aportes bibliográficos. Además, se presenta una indagación de las concepciones centrales de las principales corrientes compositivas del siglo pasado. Su planteo se desarrolla a partir de tres ideas básicas. En primer lugar, cuestiona la idea tradicional de progreso en el arte, resignificándolo a través de ejemplos históricos. En segundo lugar, aborda en profundidad las nociones de forma y estructura en la obra musical a partir del debate surgido en Europa en la época de posguerra. Por último, se refiere a la noción de metáfora, la cual se constituye en el fundamento filosófico del presente estudio. Es relevante señalar que las ideas aquí analizadas se encuentran atravesadas por el principio de *invención* como supuesto para la construcción de una nueva realidad, ya sea desde la dimensión del progreso o bien tomando en cuenta la esfera de las representaciones musicales.

En el primer capítulo, y como punto de partida para el desarrollo de la totalidad del libro, Monjeau recurre a la polémica histórica que se planteó en 1909 entre los compositores Arnold Schoenberg y Ferruccio Busoni, surgida a raíz de las dos primeras de las *Tres piezas* para piano *opus* 11 del compositor vienés. Si bien Busoni elogiaba el novedoso lenguaje armónico -que inauguraba la era atonal-, al mismo tiempo cuestionaba su escritura pianística, por cuanto a su juicio la misma no reflejaba el desarrollo de la técnica instrumental alcanzado por Liszt. Sin embargo, la negación de la tonalidad implicaba para Schoenberg el rechazo de ciertas fórmulas pianísticas. Esta discusión tenía como trasfondo el cambio de "concepción idiomática" que comenzaba a delinearse en el pensamiento compositivo de Schoenberg. Fundamentalmente se suspendía la lógica de la tonalidad, lo que implicaba, entre otras cosas, la búsqueda de una transformación retórica de la expresión, adoptando la denominada "variación progresiva" como medida de progreso histórico. Esta polémica representa el puntapié inicial con el que Monjeau problematiza el "sentimiento histórico" en el campo musical. Según el autor, la música como fenómeno autorreferencial que se desarrolla en el tiempo posee un carácter histórico, y esta cualidad es esgrimida para cuestionar el concepto de progreso en el arte.

En efecto, Monjeau objeta la visión clásica del progreso lineal expuesta por René Leibowitz, quien postula que el devenir histórico musical se ori-

gina por un proceso acumulativo, según una complejidad creciente que avanza desde lo simple a lo complejo a través de un plan tonal y la elaboración temática. Esta perspectiva es puesta en tensión por Monjeau al comparar el progreso musical con el avance científico, entendido en los términos de la concepción filosófico-epistemológica de Thomas Kuhn. Ella sostiene que la historia de la ciencia no se desarrolla a través de un proceso acumulativo, sino que el mismo se registra sólo en el interior de cada modelo. Dicho de otro modo, de acuerdo a esta concepción, el progreso se genera por medio de revoluciones y de rupturas a partir de la idea de diferenciación. Siguiendo esta misma lógica, Adorno utiliza la noción de “puntos cruciales” para definir la idea de progreso histórico. Desde tal perspectiva puede reconocerse un vínculo íntimo entre su pensamiento acerca de lo nuevo en el arte y la renovada propuesta de progreso. Si bien, para Monjeau, “lo nuevo no es garantía de progreso pero sí su condición” (46), ni la novedad ni el progreso pueden ser pronosticados, pues se hallan siempre afectados por cierta indeterminación. Lo nuevo se caracterizaría entonces por inaugurar un estado diferente, un estado de *invención*. Desde este punto de vista, la invención promueve el sentimiento de una realidad distinta que irrumpe sin aviso y esta idea se ajusta al pensamiento adorniano de la “arbitrariedad en lo no arbitrario”, el cual desafía la noción de lo “históricamente inevitable”.

Existe una paradoja en la dialéctica estética de Adorno que se establece entre el arte autónomo y la sociedad, en tanto que “cuanto más autónoma es una obra, más profundamente corporiza las tendencias sociales de su tiempo” (Subotnik 1991: 1). Esta situación de autonomía, posibilitada a partir de la modernidad, es alcanzada cuando lo nuevo logra condición de objetividad; es decir, cuando la obra de arte deja de responder a una función determinada y asume su propio lenguaje. Es preciso aclarar aquí que para Adorno, lo objetivo procede tanto de la obra como del sujeto, y se corporiza en aquello que el filósofo denomina impulso mimético, consistente en un residuo de naturaleza ubicado en la órbita del individuo y opuesto al momento constructivo de la obra. Una vez instalada la idea de autonomía, la concepción de progreso -como mera acumulación- deja de operar porque el arte ya no tendría un fin último. Es por ello que el concepto de autonomía aplaza al de progreso lineal, desfuncionaliza el arte y pone a prueba la concepción tradicional de convención como necesidad. En este punto, la convención también se resignifica y adquiere otro tipo de legalidad que, según Adorno, se inicia con Beethoven. El compositor alemán habría utilizado en su tercer estilo una retórica descarnada, que se impuso por sí misma a través de la retracción de un sujeto que cede para poder mantener su auto-

nomía ante el auge creciente de la razón instrumental. Así, la convención queda definida a partir de una dualidad, ya que, por un lado, emerge su aspecto arbitrario y heterónomo y, por el otro, su singularidad y cualidad liberadora.

En el segundo capítulo del libro, dedicado a la noción de forma musical, vuelven a encontrarse las ideas de progreso y de historia. Aquí Monjeau examina el sentimiento contradictorio de la generación europea de posguerra y analiza varios fragmentos de obras por él juzgadas como hitos fundamentales de una historia musical del siglo XX. A tal fin se vale de los debates en torno a la estructura y a la forma surgidos en Europa en la década de cincuenta. Desde el punto de vista de la idea de progreso acumulativo, la figura de Schoenberg se proyectaría como decisiva en la ruptura ocurrida en el siglo XX que, según el autor, se inicia con la variación progresiva en Brahms, y se prolonga en la variación continua dodecafónica, culminando en el serialismo integral. Sin embargo, los nuevos compositores buscaron distanciarse de este modelo al advertir en el interior del dodecafonismo una tensión infranqueable, entre la utilización de nuevos materiales y la persistencia de viejas formas, sumado ello al hecho de que el empleo de la serie de doce sonidos no habría logrado incidir en los demás parámetros del sonido.

Precisamente, la primera pieza del *opus* 11 de Schoenberg, a pesar de su apego al programa de la variación, sigue sosteniendo el esquema de la forma sonata, aun cuando para Adorno esta continuidad exprese una revisión crítica de las formas del romanticismo musical. Tal revisión es aquella que compensaría dicho apego, al explorar su densidad histórica, la tensión entre forma y material mediante una “renovación expresiva” dentro de los límites de la sonata, en virtud de la cual el sujeto abandona su poder de decisión y “se repliega” en una carrera hacia su propia exoneración. Al procurar una aproximación a los distintos enfoques que se manifiestan dentro del panorama musical de posguerra, Monjeau selecciona y analiza obras de tres compositores clave de la posguerra: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y György Ligeti. Del primero toma la obra-estudio seria *Estructuras*, basada en *Modo de valores e intensidades* de Olivier Messiaen. La pieza de Boulez “parametriza” las diversas propiedades de sonido en un intento por superar la dicotomía entre forma y material. Subrayando esta particularidad, Monjeau hace referencia al Congreso de Darmstadt del año 1965, en el cual se organizó una mesa sobre el concepto de forma musical. En esa ocasión, Adorno propuso la adopción de una “música informal”, una “forma narrativa” generada por la relación entre motivo y tema, distanciándose, de alguna manera, del programa serialista: en el cual el sonido es el material que genera la forma. El filósofo alemán

presentó como ejemplo de su tesis su análisis de las *Tres piezas para orquesta de cámara* de Schoenberg identificadas con la forma rondó -por la yuxtaposición de temas y su “disposición abierta”- y del *Quinteto para vientos* del mismo compositor, referido a la forma sonata -por su “voluntad de construcción temática” y su disposición cerrada.

El segundo compositor elegido por Monjeau es Stockhausen, figura alejada de los cánones serialistas, quien procura plasmar una nueva visión para la música. Dicho enfoque postula el tiempo como principio integrador. en cuanto permite establecer una audición de tipo global con un marcado sentido de continuo temporal que otorga unidad a la obra.

Como tercera referencia se propone al húngaro Ligeti, también protagonista de la generación de posguerra. Este compositor pone el acento en una concepción histórica de la forma musical, no como resultado del material ni de la estructura, sino como representación de una idea histórica. Su obra *Atmósferas* está conformada por campos de *clusters* que inciden directamente sobre la textura. Para Monjeau, esta obra se percibe como un continuo de superficies pictóricas, en el cual se torna difícil la aprehensión de lo subjetivo. El propósito del compositor es “crear una masa de sonido en movimiento, sin acciones temáticas ni (la percepción de) acciones individuales” (115), no obstante lo cual, existiría un espacio de resignificación donde se manifestaría lo individual. Esta presencia puede ser ilustrada con el “campo” conformado por diecinueve segundos de silencio por medio de los cuales “se restituye el tiempo robado ... durante el transcurso de la obra” (117). Asimismo, lo subjetivo puede ser localizado en el uso de “*clusters* con agujeros”, que según Monjeau, representa una crítica del *cluster* en la media en que se manifiestan espacios de diferenciación dentro de una totalidad indiferenciada.

Al concluir la segunda sección, se añade un último caso que expande geográfica y temporalmente el panorama de la nueva música. En las tres sonatas para piano del compositor argentino Gerardo Gandini, compuestas entre 1996 y 2001, Monjeau constata el manejo de géneros y convenciones históricos de manera no literal. Las referencias en estas obras incluyen tanto citas de obras del período clásico como el *Adagio en si menor* de Mozart y el *Quinteto en do mayor* de Schubert en la primera y la segunda sonata respectivamente, así como también la utilización de los “acordes errantes” de Schoenberg en la tercera. De esta manera, se imprime un orden a un material residual, conformado por “acordes errantes, trinos, figuras ornamentales” (126), el cual deviene en el eje estructurador de la pieza. Se trata de una obra, sostiene Monjeau, que busca desnaturalizar los fundamentos sedimentados de la sonata, pasando ésta a ocupar un lugar crítico y liberador.

La tercera y última parte del libro está destinada a la reflexión sobre la metáfora. Es aquí donde se condensa la fundamentación hermenéutico-epistemológica y se desarrollan las categorías estéticas que venían discutiéndose en el texto. El capítulo comienza con un análisis, tanto del texto como de la música, de la balada de Goethe *El rey de los silfos*, en sendas musicalizaciones de Franz Schubert y de Carl Loewe. En este caso, se retoma el tópico de la expresión y se detiene en el problema de la traducción musical de un texto poético. En tal sentido, Monjeau desplaza su reflexión incursionando en una línea de pensamiento metafísico de la música a partir de las ideas de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche ampliadas posteriormente por Walter Benjamin y Theodor Adorno. Dentro del programa estético inaugurado por estos autores, la música comienza a ser pensada a partir de su propio lenguaje, que en sí mismo contiene sentido más allá de las palabras, en tanto es considerada capaz de expresar un sentido sin necesidad de recurrir a aquéllas. En efecto, para Schopenhauer la música es un lenguaje autosuficiente, que “nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el “en sí” de todo fenómeno, es decir, la voluntad” (cita de Schopenhauer en Monjeau, 2004: 155). Este tipo de pensamiento altera el *status* previo de la música en la jerarquía de las artes, que otorgaba preeminencia a la poesía y relegaba a la música a un último plano por carecer de conceptos. Tal carencia adquiere un valor positivo dentro de esta nueva corriente, por cuanto intuye en dicha carencia la posibilidad de que la música exprese aquello que no ha sido dado expresar al resto de las artes. Esta línea de pensamiento es continuada por Benjamin que, desde su perspectiva lingüística, adopta la noción de “ semejanza inmaterial” para referirse a la fuerza mimética que sostiene una obra.

A su vez, este pensador considera la alegoría como instrumento crítico para lograr un acercamiento a ese carácter enigmático que atribuye al lenguaje. Adorno, por su parte, retoma el concepto de alegoría de Benjamin, y contrapone lo mimético a lo comunicativo e inmediato del símbolo. Una aplicación de estas ideas puede hallarse en su ensayo sobre el tercer período de Beethoven, donde el filósofo sustenta que en este período se despliega una nueva relación entre lo subjetivo y lo convencional que provoca, a partir de la revisión de la convención, una descristalización de viejas fórmulas llevando a primer plano sus aspectos residuales. De tal manera, la idea adorniana de la dialéctica de las convenciones presenta puntos de contacto con la concepción de Nietzsche sobre el arte. En dicha dialéctica, la convención aparece como aquello que reprime el impulso mimético y a la vez permite que el mismo se plasme en una producción artística. Por su parte Nietzsche entiende que para preservar la autonomía del sujeto -lo fisiológico- debe

tomarse distancia respecto de la superación que Wagner creyó haber alcanzado a través del drama musical, y propiciar, en cambio, una visión fundada en la tensión permanente entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Así, la esencia de la obra se encontraría signada por la posibilidad de ser algo diferente en cada momento, y en esta posibilidad consistiría la libertad de la obra de arte.

A continuación, Monjeau examina el tratamiento que los conceptos de mimesis y belleza natural reciben en la teoría estética adorniana. Siguiendo el razonamiento ya señalado, la música constituiría un lenguaje mudo, intraducible, en el cual la naturaleza estaría participando en su faz más objetiva. La facultad enigmática del arte, su opacidad indescifrable, provendrían de la mimesis, aquel remanente de naturaleza guarecido en la esfera del individuo a salvo de la amenaza del mundo administrado por la razón instrumental. Esta cualidad enigmática “resistente a una conceptualización universal” (170) es ejemplificada por Monjeau, no sólo mediante referencias musicales, sino también literarias. El autor recurre a las novelas de temática musical de Thomas Bernhard *El malogrado* y *Maestros antiguos* a fin de ilustrar el uso de una forma de representación o de semejanza inmaterial, puesto que en ellas el interés se centra en cómo Bernhard se refiere a los objetos artísticos. En estos textos se evita deliberadamente el uso de la metáfora, alejándose del modelo metafórico que Marcel Proust ensaya en su obra *En busca del tiempo perdido*, así como también del objetivismo filosófico de Thomas Mann en su novela *Doktor Faustus*.

A la hora de buscar obras que ilustren el tópico de la metáfora musical, Monjeau va más allá de la esfera germana, extendiéndose tanto al ámbito local -Mariano Etkin y el argentino-alemán Mauricio Kagel- como al norteamericano -Morton Feldman. Así, *An Tasten* de Mauricio Kagel, sostiene Monjeau, retoma la temática de la convención en la retórica de la sonata, en la cual la expresión se manifiesta a través de materiales residuales. Por su parte, la obra del músico argentino Mariano Etkin muestra la resignificación ocurrida en la representación del paisaje en la música. En *Cifuncho*, el concepto de forma musical se ubica en un plano secundario. El empleo de ciertos recursos técnicos -como por ejemplo el uso del arco-, y compositivos -como el desplazamiento mínimo de la escala- provocan una experiencia que, según Monjeau, corresponde al ámbito individual, a la memoria íntima. En *Recóndita armonía*, el compositor utiliza la cita, a manera de recuerdo, de un aria de la ópera *Tosca* de Puccini como inspiración para crear una obra en la que también se inscribe una experiencia personal. Otra obra citada por el autor es *Rothko Chapel*, del compositor Morton Feldman, inspirada en el ámbito de contemplación espiritual homónimo creado en 1964 por el artista plástico Mark Rothko. La pieza musical está inextricablemente unida a la

pintura de Rothko, a partir de una semejanza inmaterial que articula y otorga densidad a su expresión. Según afirma Monjeau, esta pintura remite “abstractamente a una forma cristalizada de la pintura religiosa” (182), así como la música de Feldman recurre también a este tipo de cristalización de la convención, extrayendo melodías de su archivo personal, pero con la distancia de un recuerdo. En este último ejemplo del libro, la identidad inmaterial, muda entre estas dos creaciones, puede ser analizada según la enunciación benjaminiana de “leer lo que no está escrito” en una obra.

A modo de conclusión, podemos señalar que Federico Monjeau propone un recorrido musical para transitar críticamente por un tramo del horizonte temporal del siglo XX, aquel inscripto en cierta idea de progreso fuertemente comprometida con el pensamiento y los referentes adornianos, tanto filosóficos como musicales. Esto determina un recorte no desprovisto de resonancias canónicas que implica, de modo necesario, una dimensión autobiográfica. En efecto, *La invención musical* constituye un esfuerzo de síntesis y sistematización largamente elaborado, en el que se articulan el análisis y la reflexión estética. Además, el autor enriquece el itinerario incorporando referencias del mundo literario. En ese sentido, resultan meritorias la voluntad de esclarecimiento y la aspiración de ampliar la difusión de este planteo estético, más allá del circuito académico. Con ello Monjeau inaugura la posibilidad de instalar el pensamiento estético adorniano y generar un interés concreto por la música de vanguardia de la posguerra en el contexto local.

Juliana Guerrero
Camila Juárez

Bibliografía

Subotnik, Rose Rosengard

- 1991 Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (El diagnóstico de Adorno sobre el último estilo de Beethoven: Síntoma precoz de un destino fatal. Traducido por Sandra de la Fuente para la cátedra de Estética Musical. Carrera de Artes. Facultad de Filosofía y Letras, UBA).