

Schönberg en la Viena de 1900

Hacia una (est)ética de la desornamentación

Maria Souza Mundi*

Universidad de Barcelona

mszmundi@gmail.com

Resumen: Arnold Schönberg fue una figura destacada en la Viena de fin de siglo, una época que marca el principio del fin del Imperio austrohúngaro, pero también el inicio de una profunda crisis de la condición moderna. En todas las áreas del arte y la cultura se exploraron las relaciones entre la subjetividad y el lenguaje. Este artículo busca reconstruir el contexto cultural en el que floreció la música de Schönberg, estableciendo un diálogo entre sus ideas y las de algunos de sus contemporáneos, con quienes compartió un mismo principio ético y la preocupación por encontrar otros lenguajes más acordes con la nueva cosmovisión que emergía tras la caída de la subjetividad clásica.

Palabras clave: Viena, fin de siglo, *finis austriae*, sujeto, lenguaje, Schönberg, crisis de la modernidad, Mahler, Loos, Kraus.

Schönberg a la Viena del 1900. Cap a una (est)ètica de la desornamentació

Resum: Arnold Schönberg fou una figura destacada a la Viena de final de segle, una època que no només marca el principi de la fi de l'imperi austrohongarès, sinó també una profunda crisi de la condició moderna. En totes les àrees de l'art i la cultura es van explorar les relacions entre la subjectivitat i el llenguatge. Aquest article es proposa reconstruir el context cultural en què va florir la música de Schönberg, establint un diàleg entre les seves idees i les d'alguns dels seus contemporanis, amb els quals va compartir un mateix principi ètic i la preocupació per trobar nous llenguatges més d'acord amb la nova cosmovisió que emergia després de la caiguda de la subjectivitat clàssica.

Paraules clau: Viena, final de segle, *finis austriae*, subjecte, llenguatge, Schönberg, crisi de la modernitat, Mahler, Loos, Kraus.

* Maria Souza Mundi es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (2012) y técnica superior en Artes Gráficas por la Escola Massana (2010), y realizó un máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona (2014). Actualmente está haciendo una tesis doctoral en el campo de la estética y la teoría del arte en la Universidad de Barcelona. Sus ámbitos principales de investigación giran en torno al arte, la literatura y la filosofía alemanas de la primera mitad del siglo xx. Ha estado vinculada al proyecto «El pensamiento cinematográfico en España» de la Universidad de Barcelona y trabaja como profesora de secundaria en un instituto público. ORCID: 0000-0001-6314-3883.

Schönberg in Vienna in 1900. Towards an (aesthetic)ethics of disornamentation

Abstract: Arnold Schönberg was a prominent figure in fin de siècle Vienna, a period that not only marks the beginning of the end of the Austro-Hungarian Empire but also the profound crisis of the Modern condition. In all areas of art and culture, the relationships between subjectivity and language were being explored. This article aims to reconstruct the cultural context in which Schönberg's music flourished, establishing a dialogue between his ideas and those of some of his contemporaries, with whom he shared an ethical principle and a concern for finding new languages more in line with the emerging Weltanschauung that came after the fall of classical subjectivity.

Keywords: Vienna, fin-de-siècle, *finis austriae*, language, Schönberg, crisis of Modernity, Mahler, Loos, Kraus.

Claudio Magris, en su trabajo *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, vio en la transición de Francisco II —previamente emperador del Sacro Imperio Romano Germánico— a Francisco I en 1806 el inicio del mito habsbúrgico, definido por él mismo como un proceso, no de transfiguración de lo real, sino de «completa sustitución de una realidad histórico-social con otra ficción e ilusoria» (Magris, 1998, p. 132). Tras ser derrotados por Napoleón, y al verse excluidos de la Confederación Germánica, los Habsburgo trataron de buscar nuevas formas de cohesión y propósito para su monarquía, creando un mundo de fábula al servicio de la evasión que se sustentaba en la idea de un imperio supranacional que se materializaba a través del burocratismo y del hedonismo. No obstante, un siglo más tarde se hizo más que patente que esta tarea, que se había considerado factible en 1806, había fracasado por completo. En la Viena finisecular, el fin del Imperio austrohúngaro se vislumbraba ya como una realidad cercana. La diversidad de los componentes plurinacionales del este imperio —que incluía húngaros, checos, eslovenos, eslovacos, rumanos, italianos, serbios, croatas, montenegrinos, polacos y ucranianos, junto con los austroalemanes, que eran el grupo cultural dominante— planteó el desafío de forjar un ideal de unidad nacional. Sin embargo, este ideal se volvió insuficiente con el tiempo, a medida que se intensificaron las tensiones dentro de sus fronteras y los intentos secesionistas por una parte de los pueblos que integraban Austria-Hungría.

Viena reflejaba la decadencia del imperio de los Habsburgo y la artificialidad de su sociedad, donde las apariencias y las decoraciones eclipsaban la realidad a través de una fachada de sofisticación cultural en la que reinaba el ornato: los bailes de corte, el *Zauberspiel* y el naturalismo burgués. La capital vienesa era una amalgama de contradicciones, las cuales también se manifestaban en la propia personalidad y el gobierno de Francisco José I, quien, a pesar de que intentó modernizar Viena

con proyectos como la *Ringstraße*, se aferraba a tradiciones obsoletas y rechazaba toda innovación que no tuviera algo que ver con la expansión de Viena o las reformas urbanísticas hechas, todo sea dicho, no tanto con el ánimo de innovar como de controlar a las clases populares.¹

El Imperio austrohúngaro, definido por su diversidad cultural, se enfrentaba paulatinamente a tensiones internas y demandas de autonomía de algunos de sus territorios, como Hungría. De hecho, Robert Musil lo describió como un «monstruo biológico» con motivo de que, en 1867, se le concediera a Hungría cierta autonomía, lo que resultó en la transformación de Austria en un imperio de dos cabezas. Con el tiempo, el territorio quedó definitivamente escindido y, en consecuencia, reducido, aún más, al brillo tenue, artificial y decadente del *Biedermeier*, que se hacía todavía más patente con su vasta diversidad de pueblos y culturas (no unificadas), lo que le anuncia al proyecto del emperador un pronto y estridente final.

Fue este contexto el que llevó a los intelectuales austriacos a reconocer la fragilidad de los Estados nacionales y a cuestionar los grandes conceptos de *Volk* y *Geist*, que se convirtieron en meros símbolos vacíos. De hecho, la propia crisis de valores que se vivió bajo este imperio en decadencia tuvo mucho que ver con el hecho de que la Viena de principios del siglo xx deviniera un centro bullicioso de actividad artística y cultural, pues es allí donde se encontraba todo el séquito de intelectuales que cuestionarían los mismos cimientos en los que, hasta entonces, se había sustentado la racionalidad ilustrada.

¹ Las nuevas áreas construidas a lo largo del Rin, con sus amplias avenidas y edificios gubernamentales, proporcionaron un entorno físico para un mayor control y vigilancia por parte de las autoridades. Esto podía utilizarse para reprimir cualquier forma de descontento o protesta de las clases populares.

Fruto de la decadencia del imperio, la cultura, otrora el orgullo nacional, se había vuelto simbólica y estética, sirviendo como refugio de la realidad política para la alta sociedad vienesa. La devoción por el arte, antaño profesada por la aristocracia, había perdido fuerza en el siglo XIX. Como consecuencia de ello, y debido al establecimiento del liberalismo y a la emancipación legal de los judíos, el mecenazgo artístico, que hasta entonces había sido dominio de esta aristocracia, pasó a manos de la burguesía judía, un fenómeno que, aunque a primera vista podría parecer baladí, es clave para comprender el ulterior desarrollo de las artes. Stefan Zweig (2001, p. 28) relata cómo la alta valoración de los eventos artísticos por parte de estos mecenas dio lugar a una situación única: se generó, en primer lugar, un gran respeto por toda expresión artística; en segundo lugar, una comunidad considerable de expertos; y, en tercer lugar, gracias a ellos, un estándar de calidad excelente en todas las áreas culturales.

Otra cuestión que hay que tener en cuenta es que, a diferencia de lo que ocurría en otras ciudades, donde los intelectuales de distintas ramas de la cultura apenas se conocían entre sí, en Viena lo artístico se entrelazaba con la vida y tenía los cafés como punto de encuentro. En este sentido, la *belle époque* austriaca fue un período privilegiado para la transformación de las artes, el lenguaje y el individuo, marcado por la convergencia entre sus miembros componentes y entre las distintas disciplinas, las cuales involucraron a toda una variedad de personajes que estaban unidos por una preocupación ética y estética común, cosa que también indujo a que la función social y el arte se entrelazaran. Todo esto provocó la existencia de confluencias y paralelismos sorprendentes, y de afinidades entre áreas aparentemente dispares, lo cual, a su tiempo, contribuyó a enriquecer y catapultar la cultura de esta Viena finisecular. Así, la música de Schönberg y la arquitectura de Loos se influyen mutuamente. De igual modo, no se puede citar a Schönberg sin tener en cuenta la figura de Karl Kraus y, a su vez, para concebir las resoluciones formales de Schönberg, es necesario, primero, analizar su relación con Gustav Mahler.

Tal y como apunta Josep Casals, «entre Mahler y Schönberg se anuda una relación difícil. Por parte de Mahler existe la intuición de que, después del punto final al que él ha llegado, la música de Schönberg abre un nuevo capítulo» (Casals, 2006, p. 376). A pesar de las críticas iniciales a las obras de Schönberg, Mahler le defiende, interviniendo para calmar las controversias y abogando por su ingreso en la Real Academia de Música de Viena, entre otras cosas.

En Viena, la música había florecido de una necesidad expresiva influida por el hechizo wagneriano que dominó las postrimerías del siglo XIX. Los excesos del compositor

de *La valquiria* impregnaron innegablemente las obras tanto de Mahler como de Schönberg. Pero, a diferencia de lo que ocurría con Richard Wagner, en ellos latía la necesidad de reflejar esa crisis típica de la cultura del *finis austriae* que terminaría por desafiar y transformar los valores tradicionales de una época marcada por la superficialidad y la hipocresía propias de la clase dominante de finales del XIX. En este sentido, Mahler, al igual que después Schönberg, había sido un compositor preocupado por el rumbo y el exceso de frivolidad que estaba tomando la cultura europea. Él era un hombre a quien inquietaban los grandes temas de la vida —el sentido de la existencia, la muerte, Dios— y que estaba completamente asomado a su mundo interior. Las respuestas las buscó en la música. Para él, esta no era un simple entretenimiento, sino una forma de expresar ideas profundas, de ser un poeta y un pensador con sonidos, motivo por el cual se hace difícil disociar la creación del creador. La ambición espiritual de Mahler quedó reflejada en la forma de su música, tanto en su significado como en su magnitud. Expandiendo ideas previas, creó grandes sinfonías que desconcertaron al público, en parte porque Mahler evita, especialmente en composiciones como su *Sinfonía n.º 3*, cualquier expresión concreta de un estilo realista o formalista y prefiere sumergirse en lo contingente. José María Valverde explica que críticos como Max Graf llegaron a opinar que la suya era una música para jóvenes y no para el público general, dado que era producto de las «tempestades, crisis y catástrofes anímicas de la juventud» (Valverde, 1990, p. 91). Su música tardaría un tiempo en ser apreciada y valorada. De forma similar al de Mahler, el trabajo de Schönberg representa un análisis crítico y ético de los fundamentos musicales, no exento, asimismo, de un componente espiritual: al igual que Mahler desafió las convenciones establecidas del método sinfónico, Schönberg deconstruyó los cánones largamente establecidos y liberó la música del yugo histórico de la tonalidad, poniendo así fin a una manera de entender el arte y, por lo tanto, el mundo.

Además, en el caso de Schönberg, deconstruir también significó despojar la música tanto de la tradición, como de lo ornamental y lo accesorio —crear una nueva sintaxis y, en consecuencia, una nueva semántica—, y en este sentido se acerca a Loos.

La relación entre Loos y Schönberg no se limitó a una simple amistad: se caracterizó también por la gran consideración profesional que se tenían mutuamente: a pesar de su deficiencia auditiva, Loos fue un gran admirador de Schönberg y de sus seguidores, y asistía a cada evento en el que se interpretaran sus obras; y Schönberg sentía el mismo respeto por la arquitectura de Loos. Esta admiración mutua se tradujo en varias colaboraciones conjuntas.

Hay mucho en común entre la idea de Loos de que el ornamento es delito y la convicción de Schönberg de que la música no tiene que adornar, sino ser verdadera. De hecho, la famosa conferencia de Loos es contemporánea a las primeras piezas atonales de Schönberg. Loos entendía la eliminación de la ornamentación como un signo del desarrollo cultural de una sociedad particular, y esta idea tuvo su eco en la música de Schönberg cuando este describió el sistema dodecafónico como una reducción gradual hasta la completa liberación de la disonancia. Para Loos, la grandeza de la Viena de su tiempo residía en su incapacidad para generar nuevos ornamentos, cuestión que tiene su correlato en el hecho de que, con Schönberg, el desarrollo de la tonalidad conduzca a la completa desaparición de esta. La búsqueda de una formalización rigurosa de la sintaxis tonal termina viéndose plasmada en la música dodecafónica, en la cual todo el material sonoro que excede el desarrollo de la secuencia temático-serial se considera ornamentación.

Otro aspecto en el que ambos creadores se parecen, relacionado también con la estética de la desornamentación, es el enfoque de ambos hacia el mundo interior, su interés por lo íntimo. Es bien sabido que la arquitectura de Loos se destaca por su atención meticulosa a los espacios interiores, en contraste con la sobriedad de sus fachadas. Así como Loos se esfuerza por recrear el mundo interior del habitar, el Schönberg de la década de 1910 siente la imperiosa necesidad de plasmar su propio mundo interno a través de la música. En lugar de buscar una representación más objetiva o puramente sensorial, alejándose de la visión externa de la realidad, prefiere ser guiado por sus emociones personales y sus intuiciones, explorando el mundo del inconsciente.

En Loos, otro punto importante —y que está intrínsecamente relacionado con su afán de dotar su obra de veracidad— es la consideración de que la estética no debe sacrificar la funcionalidad: los interiores por él diseñados reflejan los postulados del *principio del revestimiento*, según los cuales se ha de trabajar de tal modo que la confusión del material revestido con el revestimiento resulte imposible. Para Loos, es el material y no el ornamento lo que debe definir la superficie de la arquitectura, una superficie que, sin embargo, requiere de un armazón construido, una estructura mural complementaria sobre la cual se pueda desplegar lo verdaderamente significativo: el juego de materiales y texturas que se descubren en el interior. Y también en este interior Loos rompe con lo preestablecido: su *Raumplan* se desliga de la idea de crear espacios interiores armónicos y dota a cada cual de una importancia distinta, concibiendo así espacios casi autónomos, aunque entre ellos mantengan relaciones tanto visuales como funcionales. Esto que hace Loos en arquitectura no está muy alejado de lo que Schönberg hace en

música, que es abogar por otorgar valor a lo inmanente: su música, nos dice Casals, «no toma valor en nada externo, sino en su organización interna como lenguaje» (Casals, 2006, p. 380). La articulación de sus elementos «ya no está al servicio de una línea argumental, sino que cobra significado como una integración de sensaciones y formas» (Casals, 2006, p. 380). De hecho, Schönberg debe verse como producto de una época en la que el sistema tonal ha perdido su autoridad como principio unificador. Este sistema, que se basa en la referencia de todos los elementos a un acorde triádico centrado en la tónica como punto de inicio y final, comienza a ser cuestionado desde el Romanticismo. En el proceso de explorar la modulación y el cromatismo, se observa que el papel de la tónica como centro definidor, como punto de reposo o de tensión, se ve progresivamente disminuido en favor de otras formas. Es en este punto que la referencia al acorde deja de implicar que toda una obra quede bajo el control de su sistema de relaciones, pero no necesariamente que se abandone por completo. Habrá autores, como Béla Bartók —a quien Schönberg llamó despectivamente «pseudotonal»—, que, siendo defensores de la tonalidad y la armonía, no acaten del todo sus reglas y busquen vías intermedias. Pero, para Schönberg, «el camino de en medio es el único que no conduce a Roma» (Gómez Gálvez, 2015, p. 190), por el mismo motivo que Loos define Viena como un pueblo de tela y cartón: el ornamento es una falsificación escenográfica. La vía intermedia supone que la tonalidad deje de cumplir su propósito original para convertirse en un mero adorno superficial, lo cual conlleva que su único propósito en este contexto sea el de justificar los excesos de cromatismo en la obra. Por lo tanto, esta enmascara su estructura real, es decir, oculta y falta a la verdad de la obra, a su estructura inmanente.

En este afán de denunciar la falsedad y la hipocresía, entra en juego un tercer autor: Kraus, quien dijo que Loos y él no habían hecho «otra cosa más que mostrar que existe una diferencia entre una urna y un orinal, y que sólo a partir de esa diferencia se establece un margen para la cultura» y que «los otros [...] se dividen entre los que usan la urna como orinal y los que usan el orinal como urna» (Kraus, 2011, p. 19). Ambos aspiraron a establecer una conexión directa, clara y sin intermediarios entre su arte, sus herramientas y el carácter de lo que en sí mismo tiene el material sobre el que trabajan (ya sea el lenguaje, el espacio o la música): Adolf Loos lo consigue diseñando edificaciones sin adornos —en las que la belleza surge de la funcionalidad pura del objeto y se refleja la resistencia del arquitecto frente a la hipocresía política y cultural de Viena—, mientras que Karl Kraus compara esta lucha con su propia batalla contra la corrupción moral y lingüística de la sociedad vienesa del siglo xx. Según Kraus, quien dis-

fraza o decora tanto un orinal como una urna corre peligro de confundir la naturaleza de los objetos y, por tanto, su uso y su significado. En ambos autores se puede afirmar que la estética y la técnica están intrínsecamente relacionadas y son igualmente importantes en la creación de cualquier obra o producto. Y este mismo principio ético y estético es absolutamente válido para Schönberg.

A Kraus, nos cuenta Jordi Pons, le mandó Schönberg un ejemplar dedicado de su tratado de armonía en el que le confesaba que había aprendido más con él «de lo que es lícito que se aprenda cuando uno quiere mantener su independencia» (Pons, 2006, p. 34). Él fue uno de los autores que pudieron encontrar en *Die Fackel* una tribuna para defender sus propuestas estéticas.

Schönberg, al igual que otros autores aparecidos en esa publicación —como el propio Kraus—, no fue un creador exento de escándalo. El estreno de su *Segundo Cuarteto de Cuerda*, en 1908, provocó enfrentamientos entre los asistentes en la propia sala de conciertos. La hostil respuesta del público y de la crítica a su música y su posterior frustración al ver que sus réplicas ante los ataques recibidos eran completamente silenciadas por la prensa lo llevaron a acudir a Kraus, a quien le pidió principalmente apoyo frente a los críticos y la tiranía de la prensa. Este le ofrece *Die Fackel* para que se pronuncie. Schönberg manda entonces a Kraus un texto airado dirigido a Liebstöckl, pero le pide que lo lea antes de publicarlo y que decida qué se debe hacer con él. Kraus rechazará el escrito y le recomendará a Schönberg que se limite a exponer los hechos. Finalmente, en 1909 aparecerá en *Die Fackel* una réplica de Kraus a otro crítico, Karpath, que había sido insistentemente silenciada por la prensa austriaca, junto con una sucinta mención de Kraus contra este silenciamiento periodístico. Kraus defiende a Schönberg, pero su defensa es todavía poco explícita. No obstante, más adelante, en esta misma revista, Kraus confesará que, aun sin ser un gran entendido en música, puede ver que la causa subyacente a los revuelos producidos por una parte del público en los conciertos de Schönberg no tiene nada que ver con su adhesión al método atonal: estos no revelan la pobreza artística del compositor, sino más bien la incompetencia de la prensa austriaca. Kraus, para quien los periodistas carecían de ideas, a pesar de lo cual las expresaban, los acusó no solo de haber deslavazado el lenguaje, sino también de haber contribuido a la deshumanización de los lectores a través de sus mentiras. Y aquí, en su exigencia a la prensa de integridad y de respeto a su persona y hacia la obra, es donde podemos entrelazar a Kraus con Schönberg. Según su primer biógrafo, Leopold Liegler, Kraus consideraba el lenguaje no como un medio de comunicación, sino como un método para revelar conexiones mentales, puesto que toda idea formaba parte del mundo real (Liegler, 2017, p. 131). Según la visión de

Kraus, el lenguaje, como instrumento ejemplar para el arte, también era un vehículo de verdad.

Schönberg, influido por Kraus, desarrolló una distinción fundamental entre idea y estilo, similar a la distinción entre estructura y adorno propuesta por Adolf Loos. La concepción de Schönberg del carácter esencial de los materiales de la música como elementos autónomos con posibilidades estructurales inmanentes, pero también con una resistencia ética inherente al abuso y el mal uso, y sus propios puntos de vista sobre la música le deben mucho al ejemplo de Kraus. Su adhesión a nociones limitadas de sintaxis, gramática y narración en la composición es una postura ética que le lleva a la eterna búsqueda de la idea como único camino y que le comporta revolucionar la forma y el estilo. Esta concepción se alinea con la idea de Kraus, para quien la duda lingüística es la única actitud que garantiza la honestidad del escritor, y con la de Loos, porque, al igual que este, Schönberg tiene claro que la expresión es fruto de la estructura orgánica de las obras y que nace de la relación entre sus partes; no es un añadido en forma de ornamentación que pueda agregarse con posteridad. Sus presupuestos éticos y estéticos son comunes. Denuncian unos mismos abusos y anuncian un mismo final. Un final sonoro y polémico que se oirá a lo largo del siglo xx.

Bibliografía

- Casals, Josep. 2006. *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez Gálvez, Mauricio. 2015. «El camino del medio o Béla Bartók en la visión existencialista de René Leibowitz». *Anuario Musical*, 70, pp. 179-192. DOI: 10.3989/anuariomu sical.2015.70.12.
- Kraus, Karl. 2011. *La tarea del artista*. Madrid: Casimiro.
- Liegler, Leopold. 2017. *Karl Kraus und sein Werk*. Leipzig: Lányi. Disponible en: http://www.welcker-online.de/Texte/Karl_Kraus/ueber_KK/liegler_3.pdf (fecha de consulta: 30/03/2024).
- Magris, Claudio. 1998. *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. México DF: UNAM.
- Pons, Jordi. 2006. *Arnold Schönberg: ética, estética, religión*. Barcelona: Acanalado.
- Schönberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library. Disponible en: https://monoskop.org/imagenes/8/84/Schoenberg_Arnold_Style_and_Idea.pdf (fecha de consulta: 30/03/2024).
- Valverde, José María. 1990. *Viena, fin del Imperio*. Barcelona: Planeta.
- Zweig, Stefan. 2001. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*.