

1974, AÑO SCHÖNBERG

Del atonalismo a la "música degenerada"

SUS restos —una urna con sus cenizas— abandonarán este año el exilio del cementerio de Los Angeles para encontrar una sepultura definitiva en su tierra austríaca. Mil novecientos setenta y cuatro, centenario del nacimiento de Schönberg, será también el de su reconocimiento definitivo: En Viena (donde nació) y en Berlín (donde vivió antes de ser expulsado por los nazis) se celebrará una serie de actos —conciertos, recitales, exposiciones— en los que participarán, entre otros, Herbert von Karajan, el pianista Maurizio Pollini, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau y el compositor Henri Pousseur; en Hamburgo se ha montado una versión de «Moisés y Aarón», que recorrerá toda Alemania, y el director Jean Marie Straub está rodando un documental para las televisiones europeas.

El compositor más atacado y denigrado de la historia de la música es así integrado oficialmente a la industria cultural, lo que él había previsto de forma profética con una de sus frases amargas e implacables: «La segunda mitad de este siglo arruinará, con la supervaloración, lo poco de bueno que, a pesar de la infravaloración, se me había reconocido en la primera».

Con Schönberg, la música, ese arte que ha estado casi siempre al servicio de la ideología dominante, iba a romper con una de las bases de la superestructura burguesa, el sistema tonal, adelantándose, por una vez, a las otras artes: dos años antes que Kandinsky expulsara, en 1910, una «composición» que no representaba ningún objeto ni personaje, Schönberg ya había terminado otra «composición» que nada tenía que ver con las leyes tonales que habían tiranizado a la música y a las mentalidades occidentales en los tres últimos siglos. La incomprensión total que acompañó a Schönberg durante toda su vida fue compensada, en parte, con el apoyo de dos personalidades: el filósofo y sociólogo de la música moderna, Adorno, y el compositor Gustavo Mahler, quien estuvo a punto de perder su puesto de director de la Ópera de Viena por ayudar al joven compositor, a pesar de que su música no llegaba a entusiasmarle: «No comprendo su música, pero es joven y quizá tenga

razón. Yo soy viejo, y tal vez haya perdido la sensibilidad del oído para comprenderla».

No se trataba de un problema de oído, pues ya Wagner y Debussy en algunas obras habían salido del sistema tonal; la reacción obedeció a que Schönberg, de forma consciente y deliberada, estableció otro orden musical, que no correspondía a la ideología burguesa dominante, y que podía acostumbrar a las mentalidades a otras formas de democracia.

La tonalidad estaba en crisis desde el estreno de «Tristán e Isolda», en 1865. Su admirable principio representa un ejemplo típico del fin de una época que no se decide a emprender un nuevo camino. La armonía de los primeros compases de «Tristán...» es una especie de perpetua evasión, con cadencias inacabadas y resoluciones equívocas de acordes. Pero Wagner no fue más lejos, como tampoco Debussy y Stravinsky, que, al igual que el compositor alemán, buscaron en el cromatismo la solución a sus problemas estéticos y estructurales.

La situación de la tonalidad y de la armonía clásicas se agravó a partir del 9 de diciembre de 1905. Se estrenó aquel día «Salomé», de Richard Strauss. Al oír el «Coro de judíos», los partidarios de la música clásica, alarmados, comprendieron que había empezado la descomposición total. A principios de 1909, «Electra», del mismo Strauss, confirmó que se iniciaba, según la opinión de los conservadores, una época de anarquía de sonidos, de armonías y, por consecuencia, de estructuras sociales. Razón tenían: el derrumbamiento de las leyes tonales clásicas coincidía con la primera revolución (fracasada) rusa, y anunciaba el fin de una era basada en las relaciones jerárquicas.

En la música tradicional, la coherencia de la percepción y la inteligibilidad específica que resulta proceden de principios relacionados con el lenguaje musical y con su construcción. La tonalidad establece entre ciertos sonidos relaciones de atracción y de dependencia semejantes a los de la sociedad dominante. La música, al penetrar en nuestras mentalidades, ayuda a afincar esas estructuras.

Romper con esa música era minar uno de los principales soportes de la sociedad. Si —repetimos— tantos compositores eran conscien-

tes del callejón sin salida a que había llegado la música tonal, y se escabullían a través del empleo sistemático del cromatismo (Wagner, César Franck) o de ciertos hallazgos (Eric Satie, Ravel), nadie osaba declarar su muerte y establecer las reglas de un nuevo sistema.

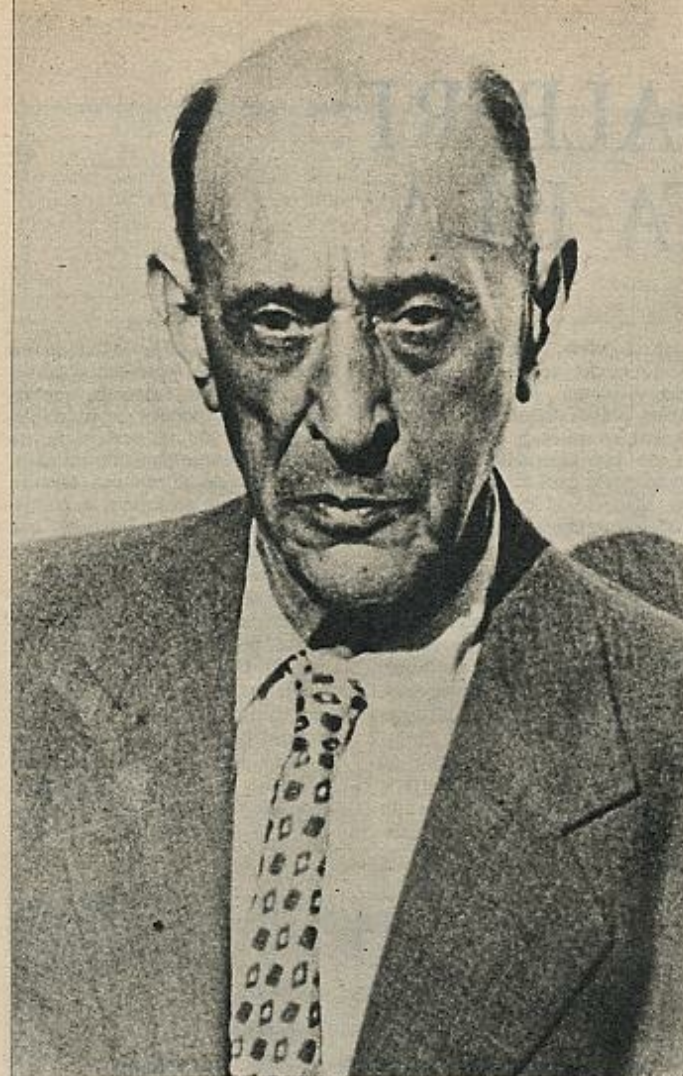
Arnold Schönberg dio ese paso: los doce sonidos de la escala son iguales y libres de toda relación entre ellos. No hay jerarquía —ni tónica, ni dominante, ni sensible— como tampoco hay movimientos obligatorios de los sonidos que son ya materiales en su estado puro. Esta nueva forma de componer fue calificada por sus enemigos como «el comunismo de los doce sonidos», lo que indica claramente el reproche que se le hacía a Schönberg, acusado, además, de escribir de forma cerebral. «Prefiero componer como un intelectual

—respondía— que como un imbecil».

A pesar de sus obras líricas —y aún expresionistas—, como «Pierrot Lunaire» o «Moisés y Aarón», se consideró a Schönberg como a un teórico, y esta faceta relegó durante mucho tiempo la de compositor. En efecto, Schönberg estaba convencido de que para crear una obra de arte se necesita un mundo sonoro organizado. Y de la misma forma que en sus ratos de ocio inventa un tablero de ajedrez con cien posiciones, como si no bastaran las sesenta y cuatro clásicas, propone al Ayuntamiento de Berlín un sistema de billetes para los transportes urbanos con un preciso informe de cinco páginas para su utilización; proyecta una red de carreteras para aunar las autopistas de Los Angeles; idea una máquina para escribir partituras, escribe un



«La segunda mitad de este siglo arruinará con la supervaloración, lo poco de bueno que a pesar de la infravaloración se me había reconocido en la primera».



«Mis obras no son modernas, están mal interpretadas».

método de armonía extremadamente minucioso, en el que explica las normas del nuevo sistema musical: utilización de la «serie», o mejor dicho, de «series» de doce sonidos tras un dibujo melódico inicial donde figuran los doce sonidos y del que saldrán diversos temas —en un desarrollo comparable a los de las variaciones clásicas, pero con otra «sustancia» y con defectos muy diferentes. Cada uno de los doce sonidos de la «serie» puede ser utilizado horizontal o verticalmente; sin embargo, el compositor debe cuidarse en no dar un valor predominante a ninguno de ellos, para evitar toda evocación de la vieja tonalidad.

En 1925 fue nombrado profesor de composición en la Hochschule de Berlín. Fue el período más feliz de su vida. Por primera vez tenía el pan asegurado. Su enseñanza fue todo lo contrario de la de un secretario: basada esencialmente en el estudio de los grandes clásicos —en particular, de J. S. Bach, de Mozart y de Beethoven— el autor de «Pierrot Lunaire» inculcaba a sus alumnos el respeto por la gran música tradicional. Y es que, en realidad, a pesar de sus ancladas convicciones, nunca llegó a despegarse, a la hora de componer, del pasado. A veces traiciona su propia teoría. La música atonal se

torna tonal esporádicamente en la «Suite opus 29», y ampliamente en la «Oda a Napoleón Bonaparte».

Nacido en Viena, el 13 de septiembre de 1874, el pequeño Arnold, hijo de comerciantes arruinados, recibe unas cuantas lecciones de violín. Cultiva la música de cámara con varios amigos y para la orquesta compone cuartetos, dúos y tríos. Esto es importante, pues el origen de la música de Schönberg reside en la pequeña orquesta y no en los grandes conjuntos. A los veintitrés años traba amistad con Alexander Zemlinsky, compositor y director de orquesta, que descubre su talento y le da lecciones de contrapunto.

No tuvo nada de niño prodigio; más bien una inteligencia viva y una capacidad para arreglárselas solo; toda su vida forjará su arte sin influencias exteriores y, como hemos visto, quiso hacerlo basándose en la tradición de los grandes clásicos.

En 1933, con la llegada de los nazis al poder, tuvo que abandonar Alemania. No sólo se consideró su música «degenerada», sino que era judío. Se refugió en los Estados Unidos, donde permaneció hasta su

muerte, primero en Boston, luego en Los Angeles. Allí corrió la misma suerte que Bela Bartok, y estuvo siempre al borde de la miseria. ¿Hasta qué punto las obras tonales que escribe entonces no son una concesión para poder ganarse la vida? De todas formas, no le basta para vencer la resistencia de los empresarios y de los directores de orquesta. Sigue pobre e ignorado, lo que no le impide proseguir su obra, inspirada ahora en las atrocidades del nazismo: «Oda a Napoleón», «Un superviviente de Varsovia», etcétera.

Murió en Los Angeles, en 1951, convencido a la vez de tener razón y de no haber sido comprendido: «Mis obras no son modernas, están mal interpretadas», dijo. Además de una multitud de enemigos irreductibles, dejó una serie de alumnos fieles. Entre ellos Alban Berg y Anton Webern. El primero dedicará toda su vida a establecer un lazo de unión entre el descubrimiento de Schönberg y el pasado; el segundo seguirá explorando las «posibilidades de porvenir» inherentes a su obra, ampliando la emancipación radical de la conciencia humana que había empezado Schönberg. ■ RAMON CHAO.

ENTRE NOSOTROS

EN el reciente festival de Granada ha destacado por su especial significación el concierto dedicado a Arnold Schönberg, con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento. Con Schönberg se produce en música un fenómeno semejante al ocasionado en cine por Jean-Luc Godard: el desencadenamiento de una copiosa producción literaria en torno a la significación de ambos creadores en los más diversos contextos. Fenómeno, por otra parte, muy característico de esta época dada a la interdisciplinariedad y a la cobertura de todos los planos significativos de las escasas obras de arte que en ella surgen. Y fenómeno que si bien muchas veces es repetición de asuntos ya sabidos con caras diferentes y a veces también conjunde más que aclara, viene en bastantes ocasiones a suministrarlos un bagaje conceptual muy apreciable para el enfrentamiento con el arte de nuestro tiempo. Un problema posterior, que reviste especial dramatismo en el caso de Schönberg precisamente, es que los artistas contemporáneos son a menudo conocidos y discutidos «indirectamente»: Schönberg, entre nosotros, ha sido más «leído» que escuchado, de suerte que es aceptado en la medida en que se acepte el diálogo intelectual con sus exégetas, de modo singular T. W. Adorno. Por eso Arnold Schönberg interesa hoy más en cuanto asumido que en cuanto disfrutado, en cuanto objeto del análisis cultural antes que en cuanto productor de esos mismos objetos. Circunstancia que hace mucho más meritorio el homenaje tributado al compositor en Granada.

Otro tema, que quizá se haya tratado poco en la diversidad de trabajos y artículos monográficos suscitados por el centenario de Schönberg, es el que de alguna manera viene a informar la necesidad humana de conmemorar este tipo de efemérides. Pues la celebración de éstas, pese a que en algunos casos revista un intolerable barniz de oficiosidad, no se justifica: más bien «se siente su necesidad». Adoptando una fórmula de compromiso, diríamos que es una

razón de urgencia la que nos mueve a detenernos en unas fechas de la Historia en reflejo de otras que entendemos significativas. El tema, pues, queda centrado en la relación que puede unir al autor del «Pierrot lunaire» con el hombre de 1974. Un centenario es eso mismo: un contacto no perdido que se replantea, la renovación de vínculos con un pasado que sólo convencionalmente se resigna a ser llamado de tal forma, por contra de muchos presentes carentes de realidad aun antes de su gestación.

Si Schönberg músico se nos presentara hoy limpio de aristas, como pretenden quienes se apresuran a incorporarlo al clasicismo, no tendríamos necesidad de reconciliarnos con su significación presente, porque esta misma carecería de virtualidad y aun de relevancia: la dimensión «clásica» de Schönberg está, muy al contrario, en su presencia problemática, precisamente porque a partir de él ya no cabe la polémica tal y como se venía entendiendo, sino que se impone ineluctablemente la toma de postura: y no la que puede representar la aceptación o rechazo de un músico, o incluso de una determinada escuela: Schönberg obliga a una irrenunciable definición personal con respecto a la música. Por eso mismo se ha convertido en piedra angular de su tradición, en cuanto interrogante perenne para toda la producción posterior dentro de su marco. Interrogante que tiene una relevancia sin precedentes, por cuanto es el producido por un representante del final de un tipo de intelectualidad que aún podía proponerse una vocación de universalidad y postular una inteligencia especializada y, por eso mismo, comprometida con una vanguardia artística coherente en sus más variadas representaciones —el propio Schönberg fue un gran pintor y escritor—.

Por todo esto merece Schönberg ser hoy recordado: y merece también que ese recuerdo sea todo lo emocional que antes se ha pedido: a ver si así podemos por fin escuchar sus obras, y no sólo, como hasta ahora, oír hasta la saciedad cosas acerca de ellas. ■ JOSE RAMON RUBIO.