



MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Expresionismo en la historia musical

## RESUMEN

La primera mitad del siglo veinte es la edad de la emoción, del *más allá* del romanticismo. Si la época de Goethe es la época de las lágrimas y el suicidio, este Nuevo Renacimiento, más que un retorno a lo metafísico, es un retorno a lo trágico, exasperado hasta la histeria: ya no es Platón y la meditación sobre el ser lo que planea sobre el artista –aunque estamos en la época de Heidegger y Sartre- sino la sombra de Esquilo y la violenta afirmación humanística de Sófocles (“...nada más hay más extraordinario que el hombre...”) la que parece ser el norte al que, sabiéndolo o no, tiende el artista de final de siglo y comienzos de éste.

## PALABRAS CLAVE

Historia, Música, Siglo XX, Expresionismo, Arte.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte

[Claseshistoria.com](http://Claseshistoria.com)

21/03/2010

La primera mitad del siglo veinte es la edad de la emoción, del *más allá* del romanticismo. Si la época de Goethe es la época de las lágrimas y el suicidio, este Nuevo Renacimiento, más que un retorno a lo metafísico, es un retorno a lo trágico, exasperado hasta la histeria: ya no es Platón y la meditación sobre el ser lo que planea sobre el artista –aunque estamos en la época de Heidegger y Sartre- sino la sombra de Esquilo y la violenta afirmación humanística de Sófocles (“...nada más hay más extraordinario que el hombre...”) la que parece ser el norte al que, sabiéndolo o no, tiende el artista de final de siglo y comienzos de éste.

Pero esta afirmación humana se basaba en la dignidad frente al destino, frente al dios que predestina y condiciona con amoral indiferencia la vida y la conducta de los protagonistas. No es de extrañar que la tragedia, la parábola de Edipo sea llevada múltiples veces a la escena del siglo XX, y que, en esta época en la que el hombre cada día es más consciente de su impotencia, del mito de su libertad, y de la inexistencia de ésta, la historia del rey de Tebas, en el teatro, en la ópera o en el cine, le afecte muy directamente, y que sea en nuestro tiempo cuando los artistas vuelvan a acordarse de un relato que se remonta a la época de Homero y que constatemos, no sin sobresalto, como los grandes compositores del siglo XIX no se interesaron por tal temática, temática en la que la dimensión freudiana es ampliamente sobrepasada por la dimensión “religiosa” y moral.

A nuestro tiempo, tiempo de guerras y de incomunicación, le debía interesar semejante tragedia: el siglo XX, a pesar de la influencia que el ambiente impresionista –de carácter marcadamente francés- pueda haber hecho desde finales del XIX, es el siglo del expresionismo, y en la música, muy particularmente, será donde aparecerán las grandes figuras arquetípicas de Salomé, Lulú, la mujer de *Erwartung*, el Duque Barba Azul, Roderick Usher, Electra, Moisés, de Tom en *Rake’s Progress*, de Sor

Susana, etc.; éstos vivirán sobre la escena el espasmo trágico de su involuntario destino, y vendrán a ser símbolos, petrificados por el arte, de la condición humana.

Cuando en 1874 nace Arnold Schönberg, nace también con él Hofmannsthal en manos de quien se asociará la curva de las “desviaciones” que tanto turbarán a la burguesía en su supremo espectáculo: la ópera.

De la Mariscal del *Rosenkavalier* –la decadencia de la alta nobleza- a Arabella –la decadencia de la alta burguesía- y pasando por las “anormalidades” freudianas de Electra o de Helena, o de los personajes de *La mujer sin sombra*, o la contaminación “judía” de *La Mujer Silenciosa*, o el momento indescriptible, atemporal, extraño oficio religioso sin religión, rito sin liturgia de *Ariadna auf Naxos*, todo contribuirá a enmascarar el problema: los dioses abandonados y despreciados, al retornar, son más feroces y exigen más sacrificios. En manos de Schönberg será el sacrificio de aquello que parecía inmutable, sacrosanto, immanente a la naturaleza, símbolo de la trinidad cristiana: la tonalidad. Y este sacrificio, lo será para así abrir las puertas de la bajada a los infiernos temidos y amenazantes –caso de poderse descubrir sus secretos y sus imágenes- del subconsciente.

Lo que aterroriza en la música de Schönberg no es la disonancia, es la patentización de aquello que estaba oculto, latente, pero no expresado. Es el lamento por aquello que no fue, que no pudo ser por el temor de ser dicho, de que al ser “pronunciado” se nos manifestase, viniera a ser epifanía, advertencia de que algo no seguía el camino justo, y de que la música no era un consuelo, no era únicamente un tranquilizante, y sí un *evangelion* de lo oscuro, de lo que, siendo tan temido, era preciso esconder y olvidar. Pero olvidar presupone conocer, y el artista –el compositor- es el oyente que más conoce porque siempre “oye”, y siempre está obligado a escuchar y a escucharse. Y este oír le condiciona y le obliga a expresar. En manos de Schönberg esta expresión es de un dolor lacerante: es una coronación de espinas sin la esperanza de una resurrección.

El organizar los doce sonidos a través de la intuición ordenadora de la *grundgestalt* permite creer en la ilusión de un orden y de un futuro. Pero lo que acecha en el umbral es sólo la posibilidad de “organizar el terror” y de dar más estructura a la aparición de lo temible, de aquello que ataca el fundamento de lo que se creía debía ser la música: el tranquilizar, el expresar “sentimientos nobles” siempre

conmovedores, pero nunca patentes del lado oscuro y tenebroso, aniquilador, del oyente.

Pero Schönberg, después de destruir la particular organización tonal, siente el deseo, biológico e inevitable, de rehacer racionalmente y de estructurar lo que la “destrucción de la naturaleza” había dejado. Después de años de silencio, en 1923, escribe su Op.23, las *Cinco Piezas* para piano. A ellas seguirán un grupo de obras con títulos procedentes de la época barroca y romántica: *Serenata*, *Suite* para piano, *Quinteto*, *Suite* para 7 instrumentos, *Cuarteto* de cuerda, hasta que entre 1927 y 1929 escribe dos de sus obras maestras, las *Variaciones* para orquesta y la ópera *Von Heute auf Morgen*; una obra abstracta, apasionada, y en la que la forma es ya su propio color y contenido, y una ópera “doméstica”, en la que, por primera y última vez, el compositor dejará de lado los temas trascendentes para darnos una visión irónica y tierna, a la vez, de la “vida moderna” a través de una estructura musical y orquestal asombrosas. La destrucción de la tonalidad parecía dar paso a una nueva elaboración basada, empero, en *las formas* surgidas desde dos siglos antes de la esencia de ésta y del juego de las relaciones tonales..

Aquí radica, quizá, y en apariencia, la debilidad del nuevo sistema desde el punto de vista técnico: una nueva organización con antiguas formas; mas ya Beethoven, con sus sonatas y cuartetos, había demostrado que cada obra tiene su propia forma particular, y que bajo una apariencia de tipo “académico” puede esconderse la manifestación de una idea y de un estilo totalmente ajenos a “la utilidad pública”. Es la intención y la libre intuición que impulsan al artista lo que legitima cualquier medio que se emplee, sea cual fuere su apariencia, y ningún sistema tiene la exclusiva de una sintaxis propia y particular,

El 10 de marzo de 1932, Schönberg, en Barcelona, terminaba el segundo acto de *Moisés y Aarón*. Esta obra representa, con toda probabilidad, junto con otra ópera, *La Mujer sin Sombra*, que Richard Strauss había acabado en 1917, y *El anillo de los Nibelungos*, lo más complejo, técnica y espiritualmente, que se halla nunca llegado a imaginar en la música occidental. En Wagner y Schönberg es una cosmología, una guerra entre dioses de un pesimismo radical. En Strauss, una dialéctica entre los humanos y “les forces qui nous surveillent de l’autre côté de la mort...”. La victoria final es, quizá, sólo un episodio en la lucha interminable con la dialéctica de la ambigüedad. *Moisés und Aaron* lleva al campo musical aquello que Miguel Angel habái expresado

en el techo de la Capilla Sextina: lo grandioso, lo que nos asombra por la fuerza de lo luminoso, lo que nos pasma puestos ante lo trascendente, no es la magia orquestal o el dominio de los coros o de la escena, lo que nos conmueve, es la sensación de hallarnos ante algo “real”, algo vivido como tal, y que el compositor ha sabido revivir para los oyentes o espectadores de su obra.

Por vez primera, en un nivel válido para el hombre de nuestro tiempo, sensible, a pesar de la supuesta desacralización de la sociedad actual, y a a pesar de la irreversible decadencia del cristianismo, a lo trascendente, a la metáfora del relato bíblico, un “hecho” sagrado –sagrado y político-, es llevado a la escena profana del teatro de la ópera, y se desarrolla ente nosotros la violencia dialéctica entre las voces de Iahvé –seis voces en la orquesta y el coro, con voces de niños, en la escena- y Moisés, coaccionado y predestinado por su especial misión. Los 96 compases de esta escena –que abre la obra- son, con seguridad, el momento cumbre de todo el drama musical de occidente: las voces, lejanas e insinuantes al comienzo, sagradas por carecer de “naturalidad”, se elevan hasta una violencia extrema, y mediatizan al personaje hecho de impulsos irracionales, místico guía de un pueblo para el que le falta todo sentido de oportunismo político.

Moisés, imagen positiva del atroz guía del Tercer Reich, y del que, en esta obra, Schönberg traza su retrato invertido, lleva ínsitos en sí mismo y en la figura de su hermano, la *coincidencia oppositorum* del führer de un pueblo rebelde e inconsciente. Su mística es de guerra y de sangre, y los medios para conseguir sus fines le son indiferentes. La obra acaba con su llamada desesperada en busca del verbo que le falta, sin llegar a descubrir que no es la palabra, sino la conciencia, la personalidad, lo que le ha sido negada.

Moisés es un símbolo, un medio, en manos de Iahvé, no una figura humana, y en él la libertad falta totalmente. Es un guía de pueblos, pero está poseído, y en su último diálogo con Aaron, imagen de sí mismo, concluye, como resumen final, con el enunciado de su programa –ajeno totalmente a toda intención política-: *Vereinigt mit Gott* –Unidad con Dios-, unidad conseguida al precio que sea... “yo te hablaba al corazón, pero en ti sólo hay ideas y razón...” dice Aaron, y poco después caerá muerto a los pies de su hermano, porque para el iluminado, el *corazón* no tiene cabida, y para un dirigente de pueblos sólo cuentan los resultados: Iahvé ha conseguido su victoria, pero al precio de una muerte y una total alienación. Moisés ahora ya es sólo un medio.

Cuando Schönberg habla del dodecafonismo habla de un *método*: como artista, él se siente ligado a la gran tradición, al legado musical europeo. No trata de romper unos lazos, sino de continuar, de proseguir la gran aportación que occidente ha hecho a la cultura musical. El *método* es una posibilidad, no una ruptura, y ahora, con el paso de los años y las múltiples audiciones de sus obras, nos damos cuenta de que “el espíritu y la idea” de su música es el mismo que hallamos entre sus ilustres antecesores. Ha variado la ortografía y la apariencia de la sintaxis, pero el impulso espiritual, la “necesidad interna” de que hablaba Kandinsky, es el mismo que regía en las obras de Bach o Wagner, de Mozart o Beethoven: Schönberg exige de sus obras y de su vida como músico un rigor y un espíritu trascendente como el que podemos observar en las obras de los que le precedieron en su camino.

Este rigor es el que no han sabido detectar ni mantener multitud de imitadores de su técnica, y de la apariencia de sus obras. Salvo Berg, Webern y Strawinski, nadie de la posteridad de Schönberg ha sabido mantener el grado de tensión emocional y de rigor técnico y moral que éste exigía de sí mismo y de su producción.

En el año 1951, Schönberg muere en Los Angeles después de habersele denegado, por la Guggenheim Foundation, una ayuda para poder concluir *Moses und Aaron* y *Die Jakobsleiter*, dos actos de la primera obra, y la primera parte de la segunda (hasta el *Gran Intermedio*, dejado sin acabar, y que enlazaba con la voz de *Gabriel*, al comienzo de la segunda parte) son lo que nos quedaba de estos dos grandes frescos bíblicos; al morir, dejaba, junto con sus obras musicales y sus escritos teóricos (el primero de ellos, la *Harmonielehre*, dedicado a la memoria de Guatav Mahler, aparec en Viena en 1911), un legado aún quizá más importante :un concepto ético en el que estética y moral se confunden y vienen a ser lo mismo (veáse, en la versión castellana de Ramón Barce de la *Armonía* –Madrid, 1974- la pág. 389 y ss.).

Pero este rigor, no es un rigor de comodidad. Schönberg es consciente de la tensión a que está sometido el artista y el espectador de nuestro siglo, y el arte aparece en sus obras como un medio de “purificar” las angustias del oyente. Para el compositor, el arte es un medio de *aumentar* el nivel neurótico, angustioso a que está sometido. Todo artista desea no ser desposeído de sus angustias, quienes abren paso a la obra de arte; éstas son creadoras y fecundas. El arte, para el creador, no es la sublimación de la neurosis, ni un medio de curación de ésta: debe ser un modo de aumentarla aún más, y hacerla patente para así seguir creando, ya que éste es su

único camino para “escucharse a sí mismo” y su dolor: pero el consuelo del dolor para el artista, es más dolor.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AUSTIN, William W., La música en el siglo XX, 2 vol., Madrid, Taurus, 1984
- GRIFFITHS, Paul, Modern Music: The Avante-garde Since 1945, London, Dent, 1981
- LANZA, Andrea, Historia de la música, vol. 12: El siglo XX, Madrid, Turner, 1980
- MORGAN, Robert P., La música del siglo XX, Madrid, Akal, 1994.
- SALVETTI, Guido, Historia de la Música, vol. X: El siglo XX, Madrid, Turner, 1977
- SIMMS, Bryan, Music of the 20th Century: Style and Structure, New York, Schirmer, 1986
- SMITH BRINDLE, R., The New Music. Cambridge, O.U.P., 1986
- STONE, Kurt, Music Notation in the Twentieth Century, Toronto, Norton & Company, 1980
- VARIOS, The New Oxford History of Music, vol X: The Modern Age 1890-1960, London, Oxford University Press, 1975.
- VINAY, Gianfranco, Historia de la Música, Vol. XI: El siglo XX, Madrid, Turner, 1977