



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 150

21 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

Revista

Índice de Autores

Claseshistoria.com

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Historia del siglo XX a través de Schönberg

RESUMEN

Ni Schönberg, ni sus dos más directos discípulos, aceptaron jamás la clasificación de revolucionarios, y sus obras, vistas con la perspectiva del tiempo y la frecuente audición, justifican plenamente su deseo de verse situados, en la historia del fenómeno musical, como unos continuadores del legado clásico. Si ha habido unos músicos que *nada* hayan cambiado, y nada han revolucionado, son éstos.

PALABRAS CLAVE

Historia, Música, Siglo XX, Evolución, Schönberg.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte

Claseshistoria.com

21/03/2010

“El artista en verdad genial es pedagogo por naturaleza. Sus palabras son una enseñanza, sus actos, ejemplos a seguir, y su obra es revelación de la verdad: en él coexisten el maestro, el profeta y el mesías...”

El autor de estas líneas (1912), un joven de veintidós años, habla así de su maestro, Arnold Schönberg. Una tal declaración parece extraída de un texto romántico de cien años atrás, y no de las manos de un compositor que ya cuenta en su haber la *Sonata* Op. 1, el *Cuarteto* Op. 3 y los *Altenberglieder*, pero aquí está, muy probablemente, el nudo del equívoco que tanto ha gravitado sobre los tres compositores de la Segunda Escuela de Viena: el ser considerados como unos vanguardistas, unos “modernos”.

Ni Schönberg, ni sus dos más directos discípulos, aceptaron jamás esta clasificación, y sus obras, vistas con la perspectiva del tiempo y la frecuente audición, justifican plenamente su deseo de verse situados, en la historia del fenómeno musical, como unos continuadores del legado clásico, y no unos revolucionarios. Si ha habido unos músicos que *nada* han cambiado, y nada han revolucionado, son éstos. La evolución, vital y biológica, no es nunca una ruptura, ni menos una “revolución”, planteada por principio o por voluntad de ser “moderno”. En el anterior texto citado, Berg dice más adelante: “...querer resolver el problema de la intimidad del artista (de Schönberg) sería resolver el problema de la genialidad, sería querer sondear las profundidades de los misterios divinos, sería querer limitar lo ilimitado...”

Pero aquí está la paradoja: fieles a su “necesidad interior”, estos compositores, que se sienten hijos de una larga teoría de artistas, crean la más radical revolución que nunca se haya dado en la historia de la música. Ni el paso de la época modal a la tonal, ni la organización polifónica sobre la monodia fueron tan radicales, tan nuevos, como el uso, libre y organizado pero total, de las doce notas de la escala, en un fluir constante, y con una libertad absoluta de cualquier centro tonal, y sin que ninguna de las notas tuviese una situación de privilegio. Si técnicamente son hijos de una lenta

evolución –detectada en multitud de obras de los más dispares autores, de Scriabin a Puccini, de Liszt a Reger-, espiritualmente, los tres – y Webern quizá en el mayor grado (y quizá por ello el más radical) se sienten identificados como herederos, no como destructores.

En la base de esta herencia está la “expresión”, la emoción: los tres son, en realidad, unos románticos a un extremo casi histérico, pero su emoción es de una organización como pocas veces se ha dado en toda la historia. La comparación que Berg hará más tarde (1930) entre Bach y Schönberg, cabe entenderla en su justo valor si también la aplicamos a los tres compositores. También Bach es un artista de una suprema emoción, y también él en *Cantatas y Pasiones* emplea el material musical de forma en extremo rigurosa, pero sólo para así aumentar el nivel expresivo. Lo mismo hará Schönberg en sus obras, y con ello conseguirá algunos de los momentos dramáticos más exaltados de toda la historia de la música.

Berg habla de “las profundidades divinas”, y de lo “ilimitado”, pero es de sí mismo, de su propia naturaleza, de donde tiene que “aprender”, descubrir, aquellos tesoros que después podrá transmitir al oyente. Unos años antes, (1911) en un artículo titulado *Problemas en el arte de componer*, Schönberg escribía: ...“el genio aprende únicamente de sí mismo. El hombre de talento, de los demás. El genio aprende de la naturaleza, de su propia naturaleza; el hombre de talento, aprende del arte...”.

Esta es la ética que impulsa a Berg al componer, con precaución y lentitud, en unos pocos años, unas obras que se pueden contar entre las más sensibles y emotivas que puedan darse. Su producción es breve: un grupo de canciones, tres obras para soprano y orquesta, dos cuartetos de cuerda, dos conciertos y dos óperas. Esto es, prácticamente, toda la obra de Berg; pero sus óperas son dos piezas fundamentales en el teatro dramático de nuestro siglo, pocas obras más bellas que el concierto de violín, y pocas con más posibilidades sonoras de sugerencia para el futuro que el *concierto de Cámara* o las *Tres Piezas* para orquesta, obra ésta que Strawinski, en su madurez, consideraba una de las más fascinantes de la música contemporánea.

En 1907, Berg asiste por seis veces a las representaciones de la *Salomé* de Strauss, en Viena. El compositor queda fascinado por la magia de una obra construida sobre el terror y la pulsión de muerte de la protagonista. Pero hay otro personaje, silencioso aunque no pasivo, en la obra: la luna. Ésta aparecerá más tarde en *Wozzeck* como mandala sangrante, signo cósmico que parece predestinar a los

protagonistas a su trágico final. *Wozzeck* es la tragedia de las clases más bajas de la sociedad; entre el grupo social de los personajes, un capitán de guarnición, y un doctor de un oscuro e indeterminado pueblo alemán, son los grados más elevados de la jerarquía que interviene en la escena. El momento más dramático, el último cuadro del tercer acto, estará en manos de un niño, hijo de un soldado y de la ambigua –para la moral del momento- protagonista: ...”nosotros, somos sólo pobres gentes...”, dice el soldado Wozzeck, y la música, con una infinita compasión le acompaña en su búsqueda de lo absoluto.

Pero la misma compasión acompaña las irreales situaciones en que se mueve la protagonista de *Lulú*. Ésta es la tragedia de la nobleza y de la alta burguesía, tragedia que acabará en manos de la ferocidad arquetípica de Jack el Destripador. También Lulú soporta su pasión como lo soporta la otra protagonista, la Condesa Geschwitz. Lulú se mueve en un área más allá de lo “natural”, como expresión, como símbolo de lo más recóndito, de lo más temible, de lo amenazante, pero que, inevitablemente, aflora a la superficie de la conciencia cuando ésta, en su ascensión en el camino del conocimiento, en saber que sabe, se hace consciente como tal, y por ello consume su inevitable pasión. *Lulú* es también la tragedia de la atonalidad. Es la pasión de la atonalidad, del dodecafonismo, libre, sujeto solo a las reglas de su propia moral, pero contaminado, atraído, por las estructuras, las formas de la antigua tonalidad que ahora amenazan y se hacen presentes como recuerdo y como presencia voluntaria.

Los momentos tonales, cuando aparecen claramente, van ligados a lo burgués, a la vulgar malignidad del personaje de Schigolch. Pero en la segunda escena del tercer acto (compases 1247 y ss.) la extraña parición del coral (3 trombones y arpa, y luego 4 trompas y piano, más el resto de la orquesta con material dodecafónico) con acordes tonales, aunque procedentes de la *serie*, sí introduce una especial ambigüedad en el uso psicológico de la tonalidad. Ésta, no sólo define lo aberrante, lo pequeño-burgués, sino que también puede ser capaz –y de hecho lo es- de expresar lo sagrado y lo más profundo del pensar y del ser: aquí aparece como agente sacralizador de la escena – el final de la pasión de Lulú y la Condesa Geschwitz, y su muerte en manos del destructor Jack-

Pero esta tragedia de la alta burguesía acaba en manos de un psicópata que sólo atacaba mujeres de la más baja clase social: ésta es, quizá, la más cruel conclusión que Wedekind pudo encontrar para su obra. El coral termina sobre las palabras de

Lulú: *In Gottes Namen!*, y por última vez, laguna de *Wozzeck* y *Salomé*, aparece como signo celestial y maléfico, símbolo de una presencia ajena a la voluntad humana, y que condiciona y predestina con una violencia destructiva totalmente amoral. Pero esta presencia, nunca claramente evocada en la escena, viene siendo nombrada desde el comienzo de la obra, y muy particularmente en boca de Lulú: *Gott sei Dank* son sus primeras palabras al iniciarse la obra. A lo largo de ella, los personajes, y muy especialmente, la protagonista, evocarán el nombre de Aquel que, en apariencia ausente, intuyen que interviene como condicionante de toda la acción.

Las dos óperas de Berg llevan a la escena unas tragedias sagradas, “religiosas”, y sus personajes, de una manera directa o indirecta, se ven afectados por el impulso sacro y numinoso de una presencia oscura y velada, pero no por ello pasiva. En *Wozzeck*, la lectura del evangelio (musicalmente es una doble fuga; el primer tema, enunciado por la voz de María en *Sprechstimme*, no es temperado, mientras que el segundo sujeto, asimismo en la voz de María, tiene una afinación exacta) y la plegaria de la protagonista dan a ésta una dimensión particular que colorea toda la obra, y le confiere un sentido trascendente y sagrado. Es la ambigüedad de una relación tensa, misteriosa pero real.

En agosto de 1935, Berg concluyó, en un rapidísimo esfuerzo, su *Concierto* para violín y orquesta. Es sabido que la obra finaliza con la inclusión de un coral de Bach, procedente de la *Cantata 60, O Ewigkeit, du Donnerwort* -“¡Oh eternidad, temible palabra!”-. Berg hace suyo el texto que usa Bach: “Ya es suficiente: llévame contigo, Señor, cuando te plazca... parto en paz. Mi gran miseria queda atrás...”, y la música del coral (trascrito a una segunda superior al original de Bach) con sus dos variaciones, *molto tranquillo* y la *coda* sellan esta constelación de muerte y dolor: “mi gran miseria queda atrás...”. El más trágico de los compositores contemporáneos termina su última obra con un gesto de esperanza.

Berg es el más sombrío de entre los discípulos de Schönberg, pero sus raíces se hallan en la gran aportación, formal y sonora, del romanticismo de Wagner, Brahms, Strauss y Mahler. Su compañero, el tercero de la trinidad vienesa, Anton Webern, en apariencia, es el más radical, austero y lejano, del grupo. En él se halla la puerta de la “nueva música” del siglo XX. Ésta es la idea predominante, y a Webern se le considera como la fuente de la que beben todos los “vanguardistas” hasta el momento actual. Para un musicólogo de la talla de Kurt von Fischer, en un estudio sobre el significado de “nuevo” desde el Ars Nova hasta nuestros días (1961) afirma, y

con razón, que “...en el curso de la historia lo rezagado podría resultar lo más avanzado...”.

La música de Webern es extremadamente difícil, de interpretar y de escuchar, pero sería un error creer que es un caso único en la historia; ya en la época del *ars subtilior*, por los alrededores de la época del cisma de Aviñón (1378-1417), en que los valores religiosos y políticos se hicieron problemáticos, el miedo a la peste y la llama de la guerra franco-alemana, provocaron una intensa angustia colectiva y favorecieron la aparición de *l'art pour l'art*: las composiciones de estilo “sencillo” (W. Apel, de una de las obras de este período “Sumite karissimi” del Magister Zacharias, ha dicho que, quizá, es la más complicada que se ha escrito en toda la historia de la música) jugaron, desde entonces, un papel de segunda fila en el ámbito europeo (Úrsula Günther, 1963).

La dificultad de las obras de Webern reside, en parte, en que son signo de su tiempo, tiempo en que, de igual modo, los valores éticos y políticos se hacen problemáticos, y el miedo y la guerra provocaron también una fuerte y violenta angustia en occidente, y en parte, en el extremo rigor con que éste considera y solventa el problema de la composición musical: “...el principio fundamental que debe regir la presentación de un material musical es la comprensibilidad...”. Éste es su credo, y cuando Schönberg escribe el prólogo para la edición de sus *Bagatelas* para cuarteto de cuerda, Op. 9 (1913) dice que “...estas piezas sólo podrán ser comprendidas por aquellos que creen firmemente que la música únicamente puede decir cosas que sólo pueden expresarse con música...”.

Este rigor, condicionado por el profundo conocimiento que Webern tenía, no sólo de la música de su tiempo y de la de los románticos, sino también por su interés – poco frecuente en nuestros días, y menos en su época-, por la música medieval y renacentista, hace que la obra de este romántico, tan apasionado como discreto, sea de una complejidad extrema. Pero la disolución del material temático, el vacío al que paulatinamente va llegando en sus obras, no es una destrucción biológica, ni está impulsada por la fascinación de la muerte; Webern no está arrebatado por el mismo espíritu de Berg, y su abstracción es una negación de lo “cotidiano” para ascender, en esta apófisis radical – y radical como pocas- hacia un estadio, hacia un grado más alto de expresión y de emoción: es la misma abstracción que distingue la *Pietà* que Miguel Angel esculpe para San Pedro, y la que, última de sus obras, hoy se guarda en Milán.

También los pintores chinos supieron de esta abstracción en la que el vacío no es un miedo neurótico sino la liberación de la misma neurosis. Esto es lo que no ha sabido comprender la “vanguardia”. El rigor intelectual y ético con que Webern trabaja sus “diamantes” a los que alude Strawinski. Si Berg supo de una pasión avasalladora, si para él, como para Proust, la obra de arte es “un Juicio Final”, para Webern, la obra de arte es, asimismo, “Juicio Final”, pero ya despojado del barroco arrebatado que Berg sabe infundir en su música. Para él, *la más alta realidad* está en la abstracción (en *El Camino hacia la Nueva Música*, 1933) y el supremo ejemplo que nos cita es *El Arte de la Fuga*, obra que, como escritura y signo es “prácticamente cercana a la nada...”. Pero para Webern, el auténtico significado de la hermética obra de Bach es el “conseguir la más alta unidad, todo es *tema*”.

Éste es su ideal, y para acercarse a este límite, Webern sabe renunciar a cualquier tipo de facilidad: ningún compositor de nuestra época ha tenido una vida más oscura y más difícil, raras obras de entre su escasa producción se estrenaron en vida del compositor, y jamás conoció un éxito medianamente mayoritario, pero este escoger la puerta estrecha y el camino áspero, da a su música un carácter personalísimo que, aún hoy día, y sólo a las grabaciones existentes, podemos apreciar.

Su música, que traslada a occidente la mentalidad aforística y abstracta de oriente, raras veces es interpretada por los artistas y directores actuales, más preocupados de sus carreras personales que no de una obra que plantea una moral tan estricta y de tanto rigor para el oyente como para el intérprete. De los tres compositores de la escuela de Viena, Webern es el que mira más al futuro, no por sus “innovaciones” –que se limitan a situar en su momento fenómenos musicales ya existentes en el siglo XIII y XIV-, sino por la extremada exigencia moral y ética que plantea al oyente y al intérprete. Desde este punto de vista, sus obras pueden ser unas obras para el futuro, pero también pueden significar el final de una evolución cultural.

BIBLIOGRAFIA

BARTOK, Bela, “¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular?”, en Escritos sobre música popular, Buenos Aires, Ricordi, 1978.

BOULEZ, P, Puntos de vista, Barcelona, Ed. SXXI, 1990.

BOULEZ, PIERRE. Música y tecnología: música concreta y música electrónica de la II posguerra. Ed, S. XXI. Madrid. 2002.

CAGE, JOHN. La Música Académica tras la II Guerra Mundial. Amantium Editorial. Barcelona.2005

CAGE, JOHN. La tendencia estadounidense. La reivindicación del intérprete en la obra abierta. Amantium Editorial. Barcelona.1990.

GARCÍA LABORDA, JOSÉ MARÍA. El expresionismo musical de A. Schönberg (tres estudios). Murcia, 1989.

LANG, La música en la civilización occidental, Buenos Aires, EUDEBA, 1986.

LEIBOWITZ, RENÉ. Schoenberg and his school. The contemporary stage of the language of music. New York, 1970.

ROBERTSON, Historia de la Música, México, Siglo XXI, 1998.

SALZMAN, Eric., 'La Música del siglo XX, BA, Ed. Lerú, 1989 .

SALZMAN, Eric., 'La Música del siglo XX', BA, Ed. Lerú, 1989.

SALZMAN, Eric., La Música del siglo XX, BA, Ed. Lerú, 1989.

VVAA La música del siglo XX (1890-1914). Modernidad y emancipación. Madrid, 2000.

VVAA Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica. Madrid, 1995.