

## ARNOLD SCHÖNBERG

*Hanns Eisler*

*[Traducción: Alberto Bernal]*

*Publicado en Docenotas Preliminares #17*

*Quizá por culpa de ciertos dogmatismos y lecturas parciales originadas alrededor del círculo de Darmstadt de los cincuenta, las particularidades de las exploraciones de la Escuela de Viena en general, y de Schoenberg en particular, han pasado a la Historia de la Música principalmente como aportaciones constructivistas y técnico-compositivas, así como asociadas sin solución de continuidad con su aparente continuación lógica e histórica: el serialismo. Sin la intención de quitar valor a esta importante corriente o escuela, hemos querido, a través de uno de sus interlocutores más válidos y directos, aludir a otras de las consecuencias y lecturas posibles de la Escuela de Viena.*

*El presente texto pertenece a una conferencia realizada por Hanns Eisler (quien también fue alumno de Schoenberg) en la Akademie der Künste [Academia de las Artes] de Berlín en 1954, tres años después de la muerte de Schoenberg. Mucho de lo que aquí se dice puede parecernos obvio hoy en día, pero mucho será también quizá especialmente revelador en la relación que pueda tener Schoenberg con aquella vía compositiva de implicación política tan bien practicada y defendida por Hanns Eisler; así como en su relevancia y papel histórico, tantas veces ensombrecido por los epígonos de la vanguardia de Darmstadt. A través de un discurso crítico, Eisler alude a conceptos tan actuales como la relación que puede tener la música con el mundo o la transfiguración que aquella realiza de este último, aspectos todos posibilitados por los avances de la Escuela de Viena.*

*Mucho de lo dicho en el texto puede también parecer ahora utópico o incluso ideológico desde el punto de vista político, con su clara crítica al capitalismo y sus directos guiños al sistema comunista. Cincuenta años de Historia se encargarían, una vez más, de ratificar tal crítica, al tiempo que echarían por tierra ciertas utopías. Una conveniente distancia histórica es necesaria para aprehender el texto de Eisler en su profundidad y valor intrínseco, trascendiendo su componente histórico-ideológica superficial.*

*El traductor*

„El que no honra a su maestro, es peor que un perro“, es un proverbio chino que no necesitaré para afirmar aquí que Schönberg es uno de los grandes compositores, no solo del siglo XX, sino de toda la Historia de la Música. Su maestría y originalidad son sorprendentes, su influencia fue, y sigue siendo, enorme. Prefiero sus puntos débiles a los fuertes de muchos otros. No puede pasarse por alto en la Historia de la Música. Declive y decadencia de la burguesía: cierto. Pero de qué manera.<sup>1</sup>

No debería bastarnos únicamente con practicar la sociología musical; ésta debería ser completada con la aplicación de la dialéctica materialista a la tan contradictoria evolución del material musical. La formación y entumecimiento, el desgaste y regeneración del material en los estilos musicales socialmente predeterminados -con sus cambiantes funciones-, es un aspecto que debería ser tenido muy en cuenta en una „dialéctica de la música“, si no queremos caer en un discurso sociológico plano y materialísticamente vulgar. Comento esto porque, entre lo poco que tengo que decir sobre Schoenberg, su método de tratamiento del material y su particular técnica compositiva adquirirá una relevancia especial.

Si, por razones analíticas, separo a menudo forma y contenido, es debido principalmente a las particularidades de la música de Schoenberg, en la que forma y contenido se hayan con frecuencia

---

<sup>1</sup> Como hemos comentado en la introducción, el texto proviene de una conferencia pronunciada por Eisler. La gran fragmentación en la puntuación, con tantas y tan cortas frases, es probablemente un resquicio estilístico del medio hablado para el que el texto fue concebido. Hemos preferido mantener tal puntuación en la traducción, evitando la formación de oraciones mayores que, si bien harían más fluido el texto escrito, no se encuentran propiamente en el original. [Nota del traductor].

sumidas en una aguda contradicción. Un ejemplo de tal contradicción podemos verlo en su ópera *Von heute auf Morgen [de hoy para mañana]*: la temática, la trama y el lenguaje empleado se corresponden a grandes rasgos con una opereta mundana, concretamente con una de las malas. La música que Schoenberg añadió a estas banalidades es verdaderamente lúgubre, neutralizando la jovialidad de la opereta, así como añadiendo un doble fondo a la banalidad del texto y bañando la totalidad con una extraña luz. Las personas que actúan en esta ópera -que toman café y finalmente solventan un aburrido conflicto con un tenor de la manera más trivial-, emergen a través de la música como futuros visitantes de los refugios antiaéreos, como aquellos aturdidos que deambulaban por las ciudades destruidas. La música se adelanta al tiempo. Schoenberg no reparó en esto. Pero no en lo que repara el hombre es lo verdaderamente relevante, sino precisamente aquello que hace. Schoenberg quiso hacer una ópera alegre, pero a través de la particularidad de su método de composición y su tratamiento del material surgió una especie de apocalipsis de reducidas dimensiones. Él escribe, utilizando una expresión genial de Heinrich Heine, „una música exagerada“. Tal contradicción entre forma y contenido es típica en Schoenberg, como tendremos ocasión de volver a comprobar.

Sobre las obras tempranas *Die Gurrelieder*, *Verklärte Nacht [noche transfigurada]*, *Pelleas und Melisande*, basta decir que dan prueba de un joven genio. A pesar de la similaridad con Wagner y Brahms, muestran ya varios rasgos originales, así como una característica inclinación a la combinación y la construcción, todavía dentro de una armonía y sintaxis musical tradicionales. Tras estos resquicios postrománticos, tras esta discursividad musical pseudo-sinfónica, da comienzo, con el *cuarteto de cuerdas Op. 7*, la reconquista y reflexión en torno a las formas clásicas. Los *cuartetos de cuerda Op. 7 y Op. 10*, junto con la *Sinfonía de cámara*, son ya las últimas obras tonales que Schoenberg compondría -si bien posteriormente retornaría a lo tonal en algunas obras incidentales que haría en edad avanzada-. Estas tres obras constituyen uno de los logros más elevados de la música de cámara, pudiendo ocupar un lugar preferente junto a los clásicos. Tanto originalidad y riqueza inventiva, unidad de forma y contenido, como sintaxis musical y fuerza combinatoria, son de un nivel altísimo. A excepción de los dos últimos movimientos del *cuarteto de cuerda Op. 10 en Fa#m*, los caracteres expresivos utilizados -es decir, contenidos- son, en general, de intachable tradición burguesa. Sin embargo, se dan ya varios pasajes -como, por ejemplo, el *Adagio* de la *Sinfonía de cámara*-, donde se entreescucha una aflicción y un quebrantamiento expresivo que van mucho más allá de la escala de sentimientos de su clase, del burgués medio.

Esto suena ya como un declive y presagio de catástrofes.

Solo puedo ocuparme muy brevemente de estas tres importantes obras, con lo que me limitaré a lo característico. En el *cuarteto de cuerda en re m*, un bien construido tema es acompañado por una precisa línea de bajo; en la repetición del tema encontramos, no obstante, este bajo como voz superior. Tema y bajo están realizados en contrapunto doble. Tal técnica es completamente inservible en la música homofónica. En cierta medida, puede encontrarse en formas de pasacaglia sinfónicas, como en el último movimiento de la 3ª *Sinfonía* de Beethoven o en el último movimiento de la 4ª *Sinfonía* de Brahms. Tal procedimiento ha sido apenas utilizado en la forma sonata homofónica. La cuestión es ahora: ¿de dónde ha sacado esto Schönberg?, ¿acaso es una arbitrariedad? No. Schoenberg ha aprendido esto de los ciclos de variaciones de Beethoven y Brahms, concretamente de las *Variaciones en do-m* de Beethoven y de las *Variaciones sobre un tema de Schumann en fa#m Op. 10* de Brahms.

Este bajo asume un importante papel en todo el cuarteto. Es transformado en un tema secundario, invertido y utilizado bajo la forma de diferentes variantes. También podemos escucharlo en la coda como inversión en modo mayor. Estas pequeñas novedades son muy características en Schoenberg. No quería escribir nada con una significación limitada. Rechazaba voces de relleno cuya única función fuese la de adornar y simular densidad. Cada voz debía tener una función múltiple. Tales reflexiones y experiencias son aquello que posteriormente le conducirían a la técnica serial del sistema dodecafónico. Podemos observar otra novedad más en el tercer movimiento del *segundo cuarteto de cuerda en fa#m*. Es un lied sobre un texto de Stefan George: „*Tief ist die Trauer, die mich umdüstert*“ [*profundo es el dolor que me ensombrece*]. Es extraño que Schoenberg haya

insertado este texto, tan pastoso y vehemente, dentro de un ciclo de variaciones. La contradicción entre el vehemente carácter y su construcción es enorme. Es como si quisiera retener la desmesura. Pero en la medida en que la retiene, también se la permite. La forma variaciones es mantenida a rajatabla durante toda la obra, entroncando con la técnica hiperdesarrollada de las *variaciones Diabelli* de Beethoven o las *variaciones sobre un tema de Haendel* o *Haydn* de Brahms. También en esta atrevida pieza es Schoenberg un continuador de la herencia clásica.

En el cuarto movimiento del 2º *cuarteto* es anulada la tonalidad por primera vez en la Historia de la Música. Sin embargo, la anulación completa de la tonalidad la escuchamos en las *tres piezas para piano op.11*. Estas piezas muestran todavía, a pesar de su particular sintaxis, ciertos rasgos brahmsianos, concretamente del último Brahms, aquel de los *Intermezzi* para piano. La tercera pieza hace pedazos la forma. Suena ya como un precedente del monodrama *Die Erwartung [la espera]*, así como de la ópera *Die glückliche Hand [la mano feliz]*, si bien hoy en día no se escucha de ninguna manera -al menos yo- tan radical. La temática es plástica, la armonía, simple; las relaciones motivicas y la forma -hecha pedazos o no- son fáciles de aprehender. Los caracteres expresivos muestran ya desagrado, preocupación, bajo estado de ánimo y, en la tercera pieza, incluso histeria.

¿Qué quería Schoenberg con este nuevo estilo? Quería expresarse, y esto no debía ser impedido por ningún material o cliché establecido. Es una música verdaderamente privada y subjetivista, como pocas veces se ha dado en la Historia de la Música. Su equivalente más cercano podrían ser las últimas sonatas o cuartetos de Beethoven.

Es sorprendente que esta música haya sido escrita en Viena en 1908. En esta ciudad llena de valeses del genial Johann Strauss, de las bombásticas sinfonías de Bruckner y Mahler; en esta ciudad de las operetas y del cuidado intensivo de la herencia clásica, nadaba Schönberg contracorriente. Su música era incómoda, no era sublime, ni triunfaba ni vencía; tenía aquello que no podían soportar los oyentes: el sonido de la incertidumbre. Que Schoenberg -en la época inmediatamente precedente a la primera gran guerra- se haya expresado de esta manera, que no hubiera seguido la corriente imperante, esto da prueba de su humanidad y valor histórico. Mucho antes de la invención de los bombarderos expresó los sentimientos de las personas escondidas en los refugios antiaéreos; con su música dio a entender que el mundo no andaba bien. Con ello no se lo puso nada fácil ni a sus oyentes ni a sí mismo. Pues ¿a quién le gusta escuchar que el mundo no va bien?

La armonía del periodo atonal de Schoenberg no es arbitraria; proviene de las experiencias musicales del siglo XIX. Los sonidos, en sí mismos, no son nuevos. Son acordes de séptima o de novena con sus respectivas inversiones, acordes de quinta aumentada, de tonos enteros y formas híbridas. Lo nuevo, es que las disonancias ya no están resueltas. La Historia de la Música es una historia de la disonancia. Después de que el oído se hubiera acostumbrado durante cientos de años a las disonancias con resolución, comenzaba a requerir ya la disonancia sin resolver. Schoenberg fue el primero que hizo música con disonancias sin resolver, llegando hasta aquí a través de caminos tradicionales. La función de la música permanecía inmutable. Sin embargo, mientras que Brahms se dirigía todavía a melómanos, la música de Schoenberg se dirige a una élite de iniciados. Él no lo sabía. Para él, el oyente era el oyente; sobre la estructura de clases de la sociedad burguesa no había reflexionado lo suficiente. No obstante, siempre fue un cuerpo extraño en las fiestas burguesas -con su apacibilidad y confort, la alegría del reencuentro entre conocidos, la atmósfera dominical y vida social...-. Schoenberg exige tanto a los oyentes, que su música trasciende la sala de conciertos burguesa, ya que impide una „audición a *prima vista*“. Su música es casi una *musica reservata*. Triste e incomprensiblemente asumió una posición en contra de lo popular y del influjo sobre las grandes masas. Esto se lo dejó a Lehár y a Puccini. Aquello no era arrogancia, sino la típica postura del culto y refinado especialista burgués que vivía en una ciudad en la que también las obras de la herencia clásica y barroca contaban con un público relativamente amplio. En las casas de la clase media vienesa, de abogados, médicos e ingenieros, podía escucharse música de cámara bien tocada; existía un conocimiento y una educación musicales. Éste era el medio del que Schoenberg provenía, y esta clase media culta, estos conocedores, eran también, antes de ser destruidos, su público.

Schoenberg disfrutaba mucho con la música popular. Sus arreglos de canciones populares son excelentes. También arregló valeses de Johann Strauss y escribió variaciones sobre la canción *Es ist*

*ein Ros' entsprungen [ha brotado una rosa]*. Cuando se publique todo su legado se encontrarán todavía más ejemplos de ello. Sin embargo, en sus obras originales renunció a cualquier resquicio de música popular. Frente a la música clásica, tomaba la música popular como una especie de forma primitiva, trabajada y trascendida por los clásicos. No obstante, pueden escucharse elementos melódicos populares (concretamente vieneses) incluso en las obras más avanzadas. Suenan como si fueran citas de los espíritus de canciones populares extinguidas, destruidos y pálidos después de todas las catástrofes.

En las obras del periodo atonal de Schoenberg *Cinco piezas para orquesta*, las óperas *Die Erwartung [la espera]* y *die glückliche Hand [la mano feliz]*, y *die Herzgewäsche*, no solamente es característico el predominio de la disonancia, sino también la disolución de la forma. Es una manera especial de hacer música, que podría denominarse atemática, puesto que no existen temas cerrados. La obra más significativa de este período es sin duda el monodrama *Die Erwartung*. Esta ópera está lamentablemente basada sobre un texto poco cabal. Me duele decir que este texto impide surgir a la genial música. En esta obra no existen ya formas que nos sean conocidas, aunque todo suena lógico. Esta lógica surge por medio de vías asociativas, resultando las islas melódicas de gran interés.

Estas obras del periodo medio atonal son para mí las más representativas que ha escrito Schoenberg. No obstante son un caso único. Ocho años después dejó Schoenberg de componer. Sabía que no podía continuar por ese camino. En 1922 descubrió el método de composición con series de doce notas. Una serie de doce notas, con su inversión, retrogradación e inversión retrogradada, se convierte en el fundamento de la composición. En una composición así no existen tonos libres, debiendo estar todos los elementos armónicos y melódicos extraídos de una serie que se ejecuta siempre de principio a fin.

La serie fundamental y sus tres formas asociadas pueden ser transportadas a todos los grados de la escala cromática. Esto aporta en sí mismo un material muy rico. No hay que asustarse demasiado sobre la condición de que la serie deba ser siempre ejecutada siempre de principio a fin. También en la fuga debe ejecutarse siempre el tema de principio a fin. Y en el contrapunto triple y cuádruple existe tan poca „libertad“ como en la composición serial. La diferencia es que el contrapunto triple o cuádruple es un caso relativamente aislado, son formas especiales de un carácter muy desarrollado; el principio de las doce notas, sin embargo, debe ser aplicado en todos los tipos y géneros musicales. Esto es incómodo y peligroso, pues cada género debería crearse su propia forma de escritura. Un método mecánico y uniforme puede acabar con las particularidades de cada género. Una clara diferenciación entre los distintos géneros es necesaria si queremos producir arte, y no solo ejercicios escolásticos. Un compositor debería al menos saber qué género admite la técnica dodecafónica. Ésta no puede convertirse en un estilo, sino únicamente debe ser un método entre otros.

Que Schoenberg llegase al dodecafonismo no está injustificado históricamente. Pensemos en el desarrollo de la tonalidad. Su origen está, como muy bien se sabe, en los modos eclesiásticos. Esto sucedió por medio de una especie de selección, cuando los modos jónico y eólico se revelaron como los más prácticos a la hora de hacer música; en ambos modos, la relación de tonos y semitonos era idónea para la cadencia y la modulación. De esta manera fueron adquiriendo cada vez más importancia, hasta que dieron paso a la tonalidad mayor/menor. Los modos restantes se extinguieron. A aquel que quiera polemizar sobre la antinaturalidad de la serie de doce notas -y, ciertamente, de eso tiene mucho este método de composición-, debería recordársele que el concepto de „natural“ es algo extremadamente arbitrario en música, pues no es fácil encontrar algo abstractamente natural con valor artístico. También en la tonalidad existe una gran cantidad de elementos antinaturales. Tal es, por ejemplo, la escala menor. Con el objetivo de construir el carácter sonoro „menor“ fue preciso utilizar muchas construcciones „antinaturales“. Las variantes melódica, armónica y natural de la escala menor, con sus respectivas alteraciones, son una buena prueba de ello. Es difícil encontrar algo de una elaboración tan complicada en otras artes. Así como las escalas mayor y menor se formaron a través de una selección de los modos eclesiásticos, la técnica dodecafónica surgió también de la tonalidad mayor/menor de la siguiente manera:

Durante el siglo XIX el cromatismo fue sustituyendo cada vez más al diatonismo de los modos

mayor y menor. La tonalidad comenzó a tambalearse, hasta que en Wagner solamente se mostraba aisladamente, ya sin la necesidad de cerrar el círculo como una mera tonalidad fundamental. El cromatismo se acrecentó de tan exagerada manera sobre la tonalidad, que dio paso a una especie de anarquía. El periodo medio -atonal- de Schoenberg se caracteriza por ello. Sin embargo, la anulación de la tonalidad trajo consigo la desaparición de la forma musical. Era necesario crear un nuevo orden, con el que fuera posible volver a construir formas. Pues en la forma es donde la música encuentra su lenguaje y sus ideas, y sin forma no es posible dialogar, sino solamente charlar. Desde el punto de vista histórico es, por tanto, absolutamente lógico y justificable el surgimiento del dodecafonismo. No obstante, éste contiene un gran número de contradicciones, que tampoco pueden ser justificadas desde un punto de vista abstractamente ahistórico. Lo primero es la cuestión de la escucha. Esto es, cuando se trata de música, lo más importante. No es algo propio de todo el mundo reconocer la inversión de una retrogradación. Por el contrario, escribir una serie dodecafónica y derivar sus otras tres formas es algo que puede hacer cualquiera. Las formas así derivadas pueden ser siempre analizadas con exactitud en la composición. Esto es un procedimiento poco habitual en la música. También la fantasía o la fuerza inventiva deja de ser libre, para pasar a ser aplicada de manera vinculante. Ya no se crea desde cero, por intuición, sino por medio del método matemático de la permutación.

El oído infalible de Schoenberg y su sorprendente capacidad de representación auditiva no es algo que tenga cualquiera. De esta manera quiero advertir a aquellos con oídos mediocres y poca capacidad representativa de la aplicación mecánica del método de Schoenberg. En música tiene vigencia todavía aquello de: *Quod licet Jovi, non licet, bovi*; lo que se puede permitir Júpiter está todavía lejos de poder permitírsele un buey.

La fantasía del compositor se vuelve uniforme a través de tal método de permutación, pudiendo llegar a empobrecerse. Para hacer una obra musical razonablemente buena a partir de tales series es necesario poseer una gran capacidad. Schoenberg y, al menos, Anton von Webern y Alban Berg, fueron capaces de ello.

Un problema especial de esta técnica es la armonía, que está también supeditada a la serie. En la música tonal no puede armonizarse una melodía añadiendo mecánicamente a cada nota su correspondiente tríada. Sin embargo, en la técnica dodecafónica, todos los sucesos armónicos deben ser realizados con notas de la serie. Una armonía tal tiene el peligro de convertirse en arbitraria y automática, sin ser funcional, y tales puntos débiles se escuchan incluso en un maestro de la eminencia de Arnold Schoenberg, del que todos deberíamos aprender críticamente.

Otra contradicción de la técnica dodecafónica radica en la relación de las series con la forma musical. Esta contradicción es la más interesante, pues la técnica serial fue introducida precisamente con el objetivo de poder volver a componer formalmente después del aformalismo anterior. En todo el periodo dodecafónico de Schoenberg -a excepción de en la *Suite Op.25*-, éste recurrió siempre a formas clásicas, tales como la sonata, el scherzo, el rondó, las variaciones, la forma lied bi y tripartita, y varias formas mixtas. Ahora bien, las formas clásicas surgieron de la tonalidad y es casi imposible separarlas de ella. Los elementos contrastantes del primer tema con respecto al segundo, como bien se sabe, no son únicamente rítmicos, melódicos o fraseológicos. El elemento contrastante principal es el cambio de tonalidad. La modulación del primer al segundo tema, la modulación dentro del desarrollo y, posteriormente, hacia la reexposición, es aquello que aporta la verdadera tensión de la forma clásica. Si prescindimos de ello, quedarán a buen seguro todavía diferentes contrastes, pero tendrán un efecto meramente mecánico. En la sección de desarrollo de una composición dodecafónica no existe ninguna modulación entre sus elementos; estos aparecen de nuevo como espíritus de lo extinguido, pero, al igual que ocurre con lo extinguido, se mostrarán de manera abstracta y sin ninguna fuerza más que palpitar en la forma. Si se utiliza la técnica dodecafónica, por qué entonces también desarrollos, reexposiciones y puentes que, privados de una funcionalidad tonal, carecen ya de sentido propio.

Otra contradicción es también el uso de figuraciones y modelos de acompañamiento. Es increíble escuchar cómo Schoenberg aplica todavía procedimientos fraseológicos derivados de Beethoven y Brahms en sus composiciones dodecafónicas. En esos casos pueden escucharse acordes

fragmentados en forma de acompañamiento. Pero al contrario que en las fragmentaciones acórdicas tonales, donde éstas están supeditadas a la funcionalidad armónica, en la composición serial las fragmentaciones deben obedecer a la serie, que de ninguna manera garantiza una armonía funcional. De esta manera se dan con frecuencia extrañas contorsiones y brusquedades armónicas. La forma clásica y el dodecafonismo no se llevan bien entre sí. Es necesario constreñir a ambos. La constricción del material es un procedimiento absolutamente legítimo. La naturaleza es convertida en arte a través de su constricción. Con el dodecafonismo surge el peligro de que la forma sea trazada de manera abstracta, como si fuera una especie de obligación intelectual, sin que pueda ser construida de manera concreta. También la falta de elementos contrastantes es un peligro del dodecafonismo. Una exposición suena ya, debido a su compleja sintaxis, como si fuera un desarrollo; el desarrollo que viene después, casi no se destaca más, y la reexposición no es escuchada como si fuera un retorno de la exposición. En las obras de Schoenberg puede observarse cómo justamente los movimientos en forma de sonata son los más difíciles y problemáticos de seguir formalmente. Aquellos que mejor funcionan son los movimientos en forma de rondó, como el del *concierto para violín* o el del *4º cuarteto de cuerda*. En los ciclos de variaciones, el tema es variado de una manera tan extrema, que su forma básica apenas es perceptible. Algo similar ocurre también en la variación clásica, como en las *variaciones Goldberg* de Bach, en las *Diabelli* de Beethoven o en las *Händel* y *Haydn* de Brahms. Sin embargo, tanto Bach como Beethoven y Brahms tornan siempre poco después de tales extremas variaciones a una forma más sencilla de variación, de forma que el contexto vuelva a reestablecerse. En los ciclos de variaciones de Schoenberg no ocurre esto, lo que provoca que éstas acaben siendo escuchadas como obras musicales que, si bien están basadas en un preciso plan constructivo, suenan como fantasías libres. Las series de doce notas, no obstante, son más a menudo permutadas que variadas; también así surge el peligro de la carencia de elementos contrastantes.

Schoenberg ha expandido la escala expresiva de los caracteres musicales. Los sentimientos de la música clásica y romántica, lo sublime, la gracia, el humor, la lucha y la victoria, faltan. La aflicción se convierte en abandono, en depresión; la incertidumbre en histeria; la lírica se transforma en un fragmentado juego cristalino; el humor se vuelve, como en *Pierrot Lunaire*, grotesco. La nota general es de dolor extremo. Esto es un enriquecimiento de la música.

Me gustaría abordar de forma especial las obras vocales de Schoenberg. Casi siempre tuvo „mala suerte“ con sus textos. Citemos un par de excepciones: el fantástico coro *Friede auf Erden* [paz en la tierra] sobre un estupendo poema de Conrad Ferdinand Meyer, y *Ein Überlebender aus Warschau* [un superviviente de Varsovia], con un texto propio. Los otros textos: de los *Stefan George-Lieder*, de las óperas *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, *Von Heute auf Morgen*, *Moses und Aron*, así como el de *Jakobsleiter* [la escalera de Jacob], son todos lamentablemente muy cuestionables. Si los textos fuesen naif, no se habría perdido nada, pero Schoenberg tenía una desafortunada inclinación hacia un filosofar místico y ecléctico. Y este „filosofar“ constituye un daño a la tan genial música. Veremos hasta qué punto aceptará la próxima generación todo ello. En la ópera *Die glückliche Hand* aparecen, por cierto, verdaderos trabajadores. Es el único pasaje de las obras de Schoenberg donde éste se ocupa de alguna manera de los trabajadores. Cito directamente de las indicaciones escénicas: „cuando el hombre está arriba del todo, pasa delante de las rocas hacia el centro, se para y observa pensativo a los trabajadores. Una idea parece surgir en él. Respira hondo...“. Es una pena que el texto del *Pierrot Lunaire*, una de las composiciones más brillantes de Schoenberg, sea una mala copia del de Verlaine, hecha por un poeta belga de tercera clase, Albert Giraud, que Schoenberg además utilizó en la traducción de Otto Erich Hartleben. Para Schoenberg era la elección del texto, por desgracia, irrelevante. El texto era para él un mero estímulo para hacer música.

Schoenberg no es menos importante como profesor y teórico que como compositor. Sus teorías estéticas nos sirven de poco hoy en día; sin embargo, sus tratados de armonía y contrapunto son, desde Albrechtsberger y Simon Sechter, una de las cimas más altas de la teoría musical. Es necesario haber experimentado el poco nivel con el que se enseña el oficio musical en los conservatorios, para poder valorar debidamente el logro de Schoenberg. Su *tratado de armonía* se

ha hecho famoso. El *tratado de contrapunto* en dos volúmenes, en el que trabajó hasta su muerte, todavía no ha sido impreso; no es difícil predecir que se convertirá en el tratado más importante tanto para alumnos como para profesores. Por desgracia, hasta donde yo sé, no ha dejado ninguna indicación escrita sobre sus análisis de la música clásica. Es una pena, pues de esta manera únicamente sus alumnos podrán ser testigos de la gran profundidad y originalidad con la que supo abordar las obras de Bach, Mozart, Beethoven o Schubert. Menos conocido es que Schoenberg era un profesor extremadamente conservador; „música moderna“ no enseñó nunca. Los ejercicios debían estar siempre escritos en un estilo tonal y controlable. „No puedo enseñar la libertad, eso es algo que cada uno debe adquirir por sí mismo“, tal era su frase principal, y ay de aquel que intentase entremezclar procedimientos schoenbergianos en los ejercicios.

Millones de trabajadores y agricultores que viven en aquellos países liberados del capitalismo tendrán, por el momento, muy poco o nada que hacer con Schoenberg. Tienen otras tareas más urgentes. En el ámbito de la música es necesario acabar con el analfabetismo musical. Solo después de ello, y de que las complejas obras clásicas se popularicen, puede convertirse Schoenberg de nuevo en centro de discusión. Sobre el resultado de tal discusión no me falta optimismo. No puedo decir cuántas de sus obras permanecerán vivas y actuales; sin embargo, Schoenberg será al menos reconocido como alguien que rechazó plenamente los clichés. El orden social en el que nació, ni lo embelleció ni lo ratificó. No maquilló nada. Simplemente, puso un espejo delante de su tiempo y de su sociedad. Aquello que se veía reflejado no era bello, pero era la verdad.