

países de lengua germánica, en el Queen's Hall de Londres provocó discusiones encarnizadas en todos los sectores del mundo musical internacional. La «British Broadcasting Corporation» que había preparado esta obra durante meses y meses, recibió tantas cartas de reconocimiento por dicha sesión como de protesta y de indignación. Una revista madrileña publicó una correspondencia sobre esta importante sesión musical que acaba con un llamamiento a los jóvenes compositores para que no se dejen llevar por el camino de anarquía y de cacofonía que señala esta composición gigantesca. Pero cuando Arbós, con su orquesta, da a conocer en Madrid, casi simultáneamente, algunos fragmentos de la ópera, el público recibe la ejecución con una ovación emocionante.

Es muy difícil dar ni aun por medio de palabras la menor idea de esta ópera de vanguardia. Varias veces, y en escenarios muy diferentes hemos tenido ocasión de ver *Wozzeck* y nunca podremos olvidar la fuerte impresión que siempre nos ha causado esta obra densa y profunda. El destino angustioso del soldado *Wozzeck* que vive visiblemente, por así decirlo, su propia vida subconsciente, en un medio realista es reflejado por la música en una doble personalidad. Esta vida subconsciente de los personajes se presentan ante nosotros en una visión acústica grandiosa, síntesis de un impresionismo sutil y de un realismo profundo. Esta obra es— como dice el musicólogo Einstein—subjetiva y objetiva a la vez. Pocos oyentes se darán cuenta en la primera audición de que a través de una simetría rígida de la forma se manifiesta una libertad absoluta de la inspiración musical.

Pero esta simetría casi fanática nunca es formal; esta «passacaglia», estas fugas, este tema con variaciones son los moldes clásicos, las leyes severas que, como en los tiempos clá-

sicos, encierran toda la rica sensibilidad, toda la genial invención artística de su autor.

Wozzeck es la primera y por ahora la única obra de vastas formas de la escuela *schonberguiana* que el gran público ha acogido con entusiasmo. Es también la única obra de este estilo que presenta en ella misma una perfección absoluta que no se detiene en especulaciones intelectuales. Es, por tanto, la única obra escrita a base del llamado sistema de «doce sonidos» que no es mi construcción pura, como lo son a menudo las obras de *Webern* y de otros discípulos del gran maestro vienés, ni cae en la vulgaridad como le sucede con frecuencia a *Krenek*. Naturalmente, en todas estas cuestiones es muy difícil querer probar un defecto o una cualidad. No se puede hacer más que intentar dar a aquellos que no han llegado a convencerse por medio de su propia sensibilidad artística, análisis encaminados a tal fin o bien intentar convencerles por medio de analogías históricas.

Sin embargo, es curioso comprobar que no se ha concedido aún a la música lo mismo que ha obtenido, por ejemplo, la literatura o la ciencia. Ningún lector moderno podría hoy renunciar a la lectura de los autores contemporáneos. En la ciencia, nadie se atreve ya a rechazar teorías que no correspondan a los resultados de las últimas investigaciones, aun en aquellas materias que hasta la actualidad nos han parecido sagradas y eternas.

¿Quién pretendería hoy sostener, por ejemplo, la invariabilidad de los átomos químicos, la independencia mutua del espacio y del tiempo o la continuidad de todos los efectos dinámicos?

«La estética musical, por el contrario se ocupa todavía de cuestiones eternas, eso es, llega siempre demasiado tarde a la vida real. He aquí lo que se designa como conservador... La estética no sólo va en busca de

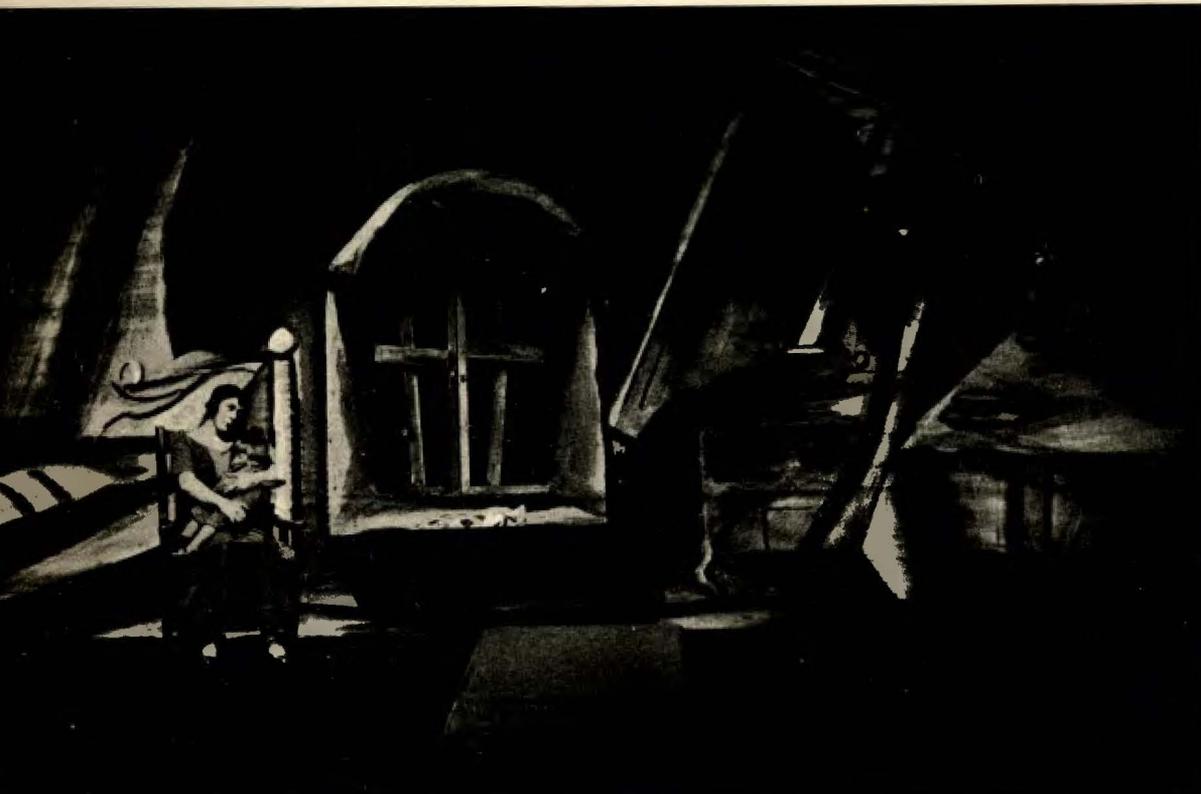
nuevas leyes, sino que llega a pretender que las preexistentes son eternas e inmutables. Pero tal conclusión es completamente falsa, puesto que las leyes que parecen aplicarse a los fenómenos observados hasta ahora, deberían ser aplicables también a todos los fenómenos futuros. Y aun hay algo más nefasto: creer haber encontrado una medida para la busca del valor de las obras del porvenir. Con estas frases ha definido maravillosamente Arnold Schonberg esta curiosa situación de la música. No podemos decir si Schonberg, compositor, será algún día más afortunado que hoy ante un público del porvenir; pero como teórico tiene y tendrá siempre para la música la misma importancia que Hegel o Bergson han tenido para la filosofía y Plank o Einstein para las ciencias físicas, porque ha sido el primero en enseñar que las leyes musicales no son eternas, sino que cada época crea las suyas y que el proceso evolutivo y revolucionario es más importante y, que los resultados conocidos del pasado, y, sobre todo,

ha sido él quien ha enseñado a la joven generación a buscar con plena conciencia la expresión formal y expresiva de nuestra época.

LA SUITE LÍRICA

La *Lyrische Suite* para cuarteto de cuerda de Berg está escrita en el mismo estilo de su gran ópera. En ella encontramos de nuevo la misma construcción melódica que no se preocupa nunca de la tonalidad armónica de los acordes resultantes, la exaltación visionaria de las propias melodías que se desarrollan sobre espacios muy amplios y la misma cantidad de efectos instrumentales, consecuencia de combinaciones nunca oídas y verdaderamente revolucionarias.

Como su nombre indica, esta obra nos quiere revelar unas emociones líricas, es decir, unos diferentes estados de alma, unas visiones interiores y unas exaltaciones y angustias muy personales y muy individuales. No es por azar que esta escuela vienesa tie-



Escena
de la
ópera
Wozzek

ne su origen en el *Tristan* y que en el propio cuarteto de Berg encontramos una cita textual de la obra de Wagner, «un eco de la voz isoldina que deja oír su lamento», como dice con mucha gracia el gran crítico madrileño Adolfo Salazar en su reciente libro ⁽¹⁾. El mundo exterior, la exaltación sinfónica, el gran gesto extático, no difieren mucho en las producciones de estas dos épocas. Pero la evolución lógica es evidente. Lo que hoy nos impresiona en las composiciones de los continuadores y—consecuencia natural de toda experiencia histórica—de los liquidadores del estilo wagneriano, es que todos los elementos de la composición: ritmo, melodía, armonía, sonoridad, son desarrollados hasta los últimos límites de sus posibilidades.

El procedimiento schönberguiano no es más que uno de los múltiples caminos que pueden llevar la técnica de composición hasta más allá de las leyes establecidas por los músicos del siglo precedente. El peligro consiste en su aislamiento individualista, en su intelectualismo asocial y a veces egoísta. Si será esta escuela la que ganará el futuro de la música, lo que definirá la fisonomía musical de nuestro siglo o será la elegancia y la emancipación rítmicas de los franceses (Ravel, Milhaud): la espontaneidad de los verdaderos músicos de la tradición clásica pura (Hindemith, Malipiero) o el magnífico «folklorismo» de los grandes compositores de procedencia nacional popular (Bartók, Falla, Villa-Lobos, los jóvenes checos, etc.), es algo que nosotros ni nadie puede profetizar.

La *Suite Lírica* de Berg explota con medios musicales, por primera vez un modo convincente, ciertos dominios del alma y sensaciones interiores que parecen estar reservadas al hombre hipersensible y atormentado de hoy. Berg fué, entre los representantes de esta generación, uno de los hombres que han

vivido, con una sensibilidad multiplicada, la descomposición del estilo musical dentro de la decadencia wagneriana, la desorientación intelectual de estos últimos veinte años y los horrores de la guerra. La música mecánica, el deporte o el entusiasmo musical de una juventud algo desarraigada, nunca le han preocupado. Berg quedó como recogido en él mismo y encontró en las angustias de su propia alma toda la miseria de la criatura humana. En toda la *Suite Lírica* hay acentos de desmoronamiento y de exaltación que van directamente al corazón. Hay que decir que el lenguaje musical de Berg no es fácil de comprender. No hay nada de «lírico» en el sentido de un Chaikovsky o de un Grieg. Es un lirismo realista, a veces brutal que, por una especie de psicoanálisis musical nos presenta al desnudo los rincones más escondidos del alma humana.

LULÚ

El 29 de mayo de 1905 se estrenó en un pequeño teatro privado de Viena ante un público de invitados, La Caja de Pandora. Alban Berg se encontraba entre los oyentes. La tragedia de Wedekind, su maravillosa interpretación con actores de primer orden, entre los cuales había el mismo poeta, su mujer, la actriz Tilly Newes y muchos otros que más tarde han alcanzado la popularidad, le produjeron una impresión inolvidable. No menos profunda debió ser la introducción que antes de la presentación leyó el famoso publicista austriaco Karl Kraus. El análisis de la obra de Wedekind, que encontramos reeditada en uno de los volúmenes de las obras completas de Kraus (*Literatura y Mentira*) ⁽²⁾ contiene las ideas fundamentales que han servido para

(1) *La música actual en Europa y sus problemas*. Ed. J. M. Yagües. Madrid 1935.

(2) *Literatur und Lüge*, vol. I, Viena-Leipzig, 1929.

orientar a Berg en la adaptación de *La Caja de Pandora*.

EL AMBIENTE DE LULÚ

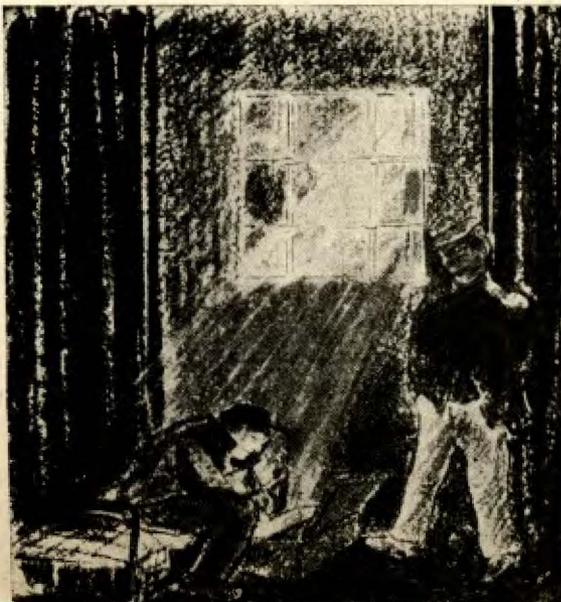
«La tragedia de la gracia femenina perseguida y nunca bastante comprendida». Esta es la fórmula con la que Karl Kraus quiso designar el problema capital de la tragedia. Según su concepción, Lulú es la mujer «que llega a destruir, porque ha sido destruída. Esta maestra del amor supo reunir a su alrededor todos los tipos del género masculino para que la sirviesen, a cambio de lo que ella quiso prodigar».

Un conflicto dramático entre la naturaleza femenina y un macho brutal hizo caer a Lulú en manos de la justicia humana. Durante nueve años, hubiera habido de reflexionar en el fondo de una celda que «la belleza es un castigo de Dios» si sus devotos esclavos no hubiesen concebido un plan romántico para libertarla. Un plan que en el mundo real no habría podido germinar en los cerebros más fanatizados, ni mucho menos realizar la voluntad más obstinada con la liberación de Lulú—por la realización de lo imposible «el poeta dibuja mejor la facultad de sacrificio de la esclavitud erótica que con la introduc-

ción del motivo más inverosímil»—empieza la *Caja de Pandora*. En una serie de cuadros que habría podido inventar la fantasía de un Luis de Val, la mirada perspicaz del espectador descubre un mundo de perspectivas, de situaciones y de emociones profundas y la poesía melodramática se convierte en poesía del melodrama. La verdad emerge desde el fondo de un realismo que sólo podría ser condenado por «quien prefiriese un palacio mal dibujado a una cloaca bien dibujada». El realismo de las situaciones y el realismo del carácter, como el del «marqués» Casti Piani que es, a un tiempo, agente de policía y tratante de blancas o del atleta Rodrigo Quast, que compró un látigo para hacer de su mujer la mejor gimnasta del día, pero también una esposa fiel que no debe aceptar otras visitas que las que él designe—es un verdadero realismo shakesperiano tan grotesco como la propia vida en su diversidad cómico-trágica.

«LULÚ» Y «WOZZEK»

Mientras Berg, en su *Wozzek* daba a cada escena su propia forma musical, en *Lulú* su procedimiento ha sido otro. Cada uno de los principales personajes está representado por una forma determinada que le acom-



Croquis
para
la
Opera
Wozzek



Croquis
para
la
Opera
Wozzek

paña constantemente y sólo en conjunto determinan la característica musical de las figuras de la ópera ⁽¹⁾. La «óptica interior» de las escenas de *Wozzek*, el conjunto de una numerosa serie de escenas cortas debía obligar necesariamente al compositor a utilizar formas instrumentales. En cambio, la acción de *Lulú* se desarrolla en forma de diálogo y esta vez Berg ha recurrido a las formas vocales (aria, recitativa, dúo, trío, conjuntos hasta de doce voces), mientras que las grandes formas instrumentales quedan reservadas a los dos principales personajes masculinos: al Doctor Schön (sonata) y a Alwa (rondó). Como el *Wozzek*, la tragedia musical *Lulú* está construída a base de la escala de «doce sonidos»: todas las figuras temáticas de la ópera se derivan del tema de *Lulú*, lo que da a toda la ópera una simetría y una unidad maravillosas.

LOS FRAGMENTOS SINFÓNICOS DE «LULÚ»

Como Hindemith con su ópera, «*Mathis el pintor*», Berg no ha querido hacer aguardar al público la terminación de su ópera y ha anticipado de ella una síntesis sinfónica en cinco tiempos, que constituye un denso extracto de la obra completa. Un primer tiempo lento (I, *Rondó*) contiene las escenas de amor de la ópera y podría llevar la divisa «*Lulú vista por su autor*». Según palabras del propio Berg, este tiempo debe hacer comprender, por qué *Lulú* suscita un amor tan violento a pesar de las consecuencias siniestras y terribles que provoca. Sigue un allegro (II, *Ostinato*) concebido como música ilustrativa de film. En una disposición musical severamente simétrica, debe hacerse comprender el gran cambio ocurrido en el destino de *Lulú*. Después de un punto culminante de tumultuoso dinamismo, la música llega a un pianísimo muy tranquilo. Este tiempo resume toda su carrera, la bri-

llante ascensión a la cumbre de su posición social, y también la crisis de su destino, que la convierte, por un encadenamiento misterioso, en el asesino de su marido. Finalmente, su liberación no menos aventurera y su descenso catastrófico.

La parte siguiente (III, *Canción de Lulú*) ha sido concebida como el punto lírico culminante de la ópera, una explicación de la esencia personalísima de *Lulú*, esta mujer que se encuentra más allá de todas las nociones humanas de lo moral. El moderato siguiente (IV, *Variaciones*) es una paráfrasis sinfónica del interludio siguiente al tercer acto; poco antes que *Lulú*—huyendo de esta sociedad de filibusteros, de jugadores, de estafadores y de traficantes en mujeres—empiece su último camino. Después de las cuatro variaciones se percibe el tema en su forma original. Tocado por un organillo, desde el fondo del callejón, se deja oír en el desván miserable de *Lulú*, testimonio de su más baja degradación.

El final (V, *Adagio*) constituye el desenlace trágico de la obra. Para escapar de un «chantagista», se echa en los brazos de otro. A un tiempo víctima y verdugo de todos, al fin de su destino se encuentra con un terrible «*Jack the Ripper*», último vengador del género masculino. Cuando todavía resuena el grito penetrante de *Lulú*, la sinfonía, como en la ópera, acaba con un lamento, en el que el tema de *Lulú* aparece por última vez. ⁽²⁾

Otto Mayer (Barcelona).

(1) No habiendo podido disponer aún de la partitura completa de «*Lulú*», seguimos aquí la explicación auténtica que ha ofrecido de ella el ex secretario de Berg, Willi Reich en *Gazette Musicale suisse*, del 1.º de febrero de 1935.

(2) La partitura de la síntesis sinfónica salió en la Universal Edition, Viena, bajo el título *Symphonische Stücke aus der Oper Lulú*. Sólo la «Canción de *Lulú*» existe hasta el momento en reducción para canto y piano. El *Concierto para violín*, inédito se ha estrenado con ocasión del XIV Festival Internacional de Música Contemporánea, que tuvo lugar en la segunda mitad del mes de abril en Barcelona.