«LA ESCUELA DE VIENA»

Conferencias de Sopeña, Ramón Barce, Josep Soler y Tomás Marco

Coincidiendo con el ciclo de conciertos programados sobre autores pertenecientes a la Escuela de Viena, se celebró los días 18, 20, 25 y 27 del pasado mes de octubre, el curso universitario que bajo el mismo título reunió al profesor Federico Sopeña, al compositor Ramón Barce, al director del Conservatorio de Badalona Josep Soler y al crítico y compositor Tomás Marco, que hablaron, respectivamente, de «Viena entre dos siglos», «Arnold Schönberg», «Alban Berg» y «Anton von Webern, en su centenario».

Un extracto de cada una de estas conferencias se incluyen a continuación.

Federico Sopeña

«VIENA ENTRE DOS SIGLOS»

| I mundo anterior a la Revolución Francesa aparece simbolizado por el minueto, y el anterior a la guerra del catorce por el vals. ¿Qué deter-mina esa nostalgia de la Viena anterior a la guerra del catorce? Tantas cosasi Una fundamental: la etiqueta serenísima en la corte temperada por la alegría de vivir. En lo religioso, unión íntima del trono y del altar. En lo político, como en el caso de la reina Victoria de Inglaterra, se encuentra la venerable figura de Francisco José. En lo social-económico un espectacular crecimiento industrial daba una clara sensación de poderío. Artísticamente, esa época de seguridad hace de Viena un paraíso del teatro y de la música sinfónica.

No es azar la aparición y el triunfo de esta época, en Viena,



FEDERICO SOPEÑA nació en Valladolid en 1917. Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid, y ex-director del Museo del Prado.

Ha sido director del Conservatorio de Madrid, etapa en la que funda y dirige la revista «Música»; Comisario General de Música y Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Crítico musical y autor de numerosos trabajos sobre la historia de la música.

del patetismo de Tschaikowsky. En una palabra: lo amoroso es como obligatorio en la juventud para su ejercicio y después para su nostalgia: «juventud divino tesoro, que te vas para no volver». A ese romanticismo funcional corresponde el eclepticismo en la arquitectura. Por dentro, gran pintura de historia; en las casas retratos a lo Rembrandt y paisajes bien dulces.

El poderío que surge del rápido crecimiento industrial tiene como tremendo contrapunto el surgimiento de las clases obreras. La Viena de la delicia tiene al lado la miseria del suburbio y sus nuevas avenidas conocen cada primero de mayo la invasión de los proletarios.

Bajo la influencia de Nietzsche, un grupo de artistas pelean contra todo, pero, especialmente, contra lo que yo llamo religión mundana. Es conmovedor leer lo siguiente: «hay que escoger entre el fuego de la redención o el frío de la muerte, hay que escoger -tremenda cadencia, amigos míos- entre el milagro o el suicidio» y, como he dicho, varios escogen el suicidio: es una especie de anarquismo y de cierta actitud terrorista. Mahler vive una de las más hondas tragedias que puede encarnar el hombre: ser hondamente religioso y no profesar ninguna religión positiva con su dogma, con su moral, con su fe abastecida. Si yo he definido la obra de Mahler como estructura de la desolación es por lo siguiente: abierto al misterio como muy pocos, pero nadie tan deseoso de encarnar ese misterio. No podía ser nacionalista y tuvo que sentir los ataques del antisemitismo. Mahler hacía muy poca vida social, pero tenía amistad con ciertos profesores socialistas. Era pacifista, sensibilísimo al sufrimiento de las pobres gentes y vivió de la

doble profesión de creador e intérprete.

Pero ¿cómo llenar el misterio de contenido? No olvidemos que si Mahler rechaza los argumentos para sus sinfonías -desde Beethoven no se escribe música sin mensaje- es porque parte de la gran novedad de la inspiración tímbrica. Además, Mahler arranca de la soledad, del abandono del mundo, v empieza a engranar el misterio partiendo de esa radical soledad. Ese abandono del mundo está patente, de alguna manera, en el uso que Mahler hace de los ritmos bailables, del vals con presión de fondo. Es demasiado sencillo decir que Mahler frente a Bruckner, frente a Richard Strauss, hiciera de ritmo algo conscientemente vulgar.

La nada expresada de Mahler no es cero ni lejanía de Dios. Su octava sinfonía es una cumbre del estallido, y el concierto sin descanso es un paso del concierto-espectáculo al acontecimiento del espíritu.

Todo ese mundo que Mahler quiere realizar es un imposible, que supone la necesidad de romper con la pasividad al escuchar, hace que la audición sea un verdadero compromiso v no el vago tópico de que la música nos haga más buenos sin más, sino en el sentido de que nos revuelva, de que nos de paz sin haber sufrido antes. Hay una continua lucha por hacer del público comunidad para otro mundo, herencia de lo que Wagner quiso para el teatro. En ese esfuerzo mahleriano se juntan la vocación del creador y la vocación del intérprete. Esa postura supone, inicialmente, un sacrificio por lo que respecta a la creación.

Mahler era un excelente pianista y no deja obra de piano, sus canciones más importantes tienen marco de orquesta, no hay música de cámara. Algo parecido ocurre con Wagner, pero en el caso de Mahler es más arriesgado, porque no es lo mismo haber preparado la peregrinación a Bayreuth que captar al público de los conciertos. Bien sabido es lo que Mahler quería y que nuestro tiempo

realiza ya en parte del repertorio: concierto con una sola obra y sin descanso, y lo de la supresión del descanso es un poco decisivo para pasar de la música como espectáculo a la música como acontecimiento y, en esa línea, el arranque de la octava sinfonía es una verdadera cumbre. El humanismo en la música rechaza la pasividad, el espectáculo: intentar eso con el gran público es una hazaña.

Ramón Barce

«ARNOLD SCHONBERG»

l problema que se me plantea al hablar de Schönberg es que no sé a qué nivel está asimilada la obra del compositor. Hay muy buenas biografías y algunos estudios bastante completos sobre su obra. Por eso creo que lo que se debería hacer es reflexionar sobre él en esta conferencia. Hace 20 años, los que entonces éramos jóvenes estábamos muy preocupados por conocerlo, hoy ese lenguaje está cristalizado de tal modo que de Schönberg no hay nada que discutir para mí, aunque para el público pueda continuar siendo una figura conflictiva.

Entre los compositores contemporáneos hay pocos serialistas schonberianos, acaso Homs, Soler... Yo personalmente no puedo dejar de sentirme lejos de Schönberg y no me encuentro con ánimos para contarles el dodecafonismo o la vida del compositor que es objeto de esta conferencia.

Thomas Mann escribió la historia de Adrian Leverkühn, per-



RAMON BARCE nació en 1928. Hizo estudios en el Conservatorio y se doctoró en Filosofía. Amplió estudios en Alemania y Francia. Es creador de un nuevo sistemarmónico que utiliza en todas sus composiciones desde 1965. Premio Nacional de Música en 1973 es Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Fundó, en 1958, junto a otros jóvenes compositores, el grupo Nueva Música y colaboró en la creación del grupo ZAJ, en 1964. Crítico musical y autor de numerosos ensayos sobre el tema.

sonaje que inventa un sistema nuevo para componer música, y se lo envió a Schönberg, quien al leerlo recibió un gran disgusto. ¿En qué sentido responde el compositor al protagonista de la obra de Mann? ¿Qué elementos ha tomado el escritor, de Schönberg, para su novela? ¿Qué semejanza o realidad profunda hay entre ambos?

Primero, toda la novela está dominada por elementos místicos. Decía yo que nosotros no teníamos nada que ver con Schönberg. No sé lo que pueden pensar algunas personas respecto de que parte de sus ideas son absolutamente místicas. Schönberg fue influido durante los años 1910-12 por el pintor Kandinsky y el famoso grupo del Caballero azul. Como se sabe Schönberg pintaba y lo hacía muy bien, y el grupo del Caballero azul, sobre todo a partir de 1910, influyó en muchos artistas.

Schönberg y Kandinsky se entusiasmaron mutuamente, y los dos vinieron a decir aproximadamente lo mismo: que lo que hay que ver no es, naturalmente, lo accidental. La pintura es algo que va más allá de las figuras y la música también puede ir más allá de los sonidos, aseguraba Kandinsky.

También en la época hay flotando ideas como que la humanidad está construyendo una pirámide del espíritu, que era otra de las ideas místicas. Se decía, asimismo, que hay que tender a que contacten todas las artes, y que la música y la pintura deben tender a confundirse. A propósito de esto Kandinsky habla en su libro Punto y linea sobre el plano de que hay muchos expertos en pintura y música -menciona a Skriabin-, y de las relaciones entre color y sonido al tiempo que explica y anuncia terminantemente la próxima aparición de una ley científica entre las relaciones del color y del sonido, que permita saber a cuáles de estos últimos corresponden los colores. Finalmente se esfuerza en explicar los valores sentimentales y experimentales de cada color.

La influencia de Kandinsky en el compositor se recoge en el trabajo de éste publicado con el título de El tratado de armonía. Seguramente el entorno vienés fue muy importante, pero también el berlinés lo fue para Schönberg, sobre todo por el primer viaje que hizo a Berlín, a los 27 años. Allí se ganó la vida en una orquestina de cabaret. Se ha dicho que fue muy importante el cabaret berlinés de la entreguerra, de los años 19 al 25, pero lo cierto es que es mucho más antiguo. En cualquier caso era algo muy especial y había un cierto refinamiento musical. A los 27 años, Schönberg, que era un músico de excelente formación, escribía para el cabaret con ciertas pretensiones.

Entre tanto, el cabaret berlinés de la época era el reflejo de aquella sociedad extraña y nerviosa, que tenía aspectos vitalistas y otros negativos dentro de un ambiente social violento y, poco a poco, represivo.

Volviendo al protagonista del Doctor Fausto de Thomas Mann, habría que mencionar que se desenvuelve a niveles metafísicos. La existencia del protagonista, Adrian Leverkühn es casi metafísica. Pero antes de seguir hay que decir que Thomas Mann era músico y wagneriano. Lo posterior a Wagner se salía de lo que a él le llenaba por completo, no creía posible hacer algo distinto por la reflexión sino por alguna complicidad con el diablo, y el elemento transformante era la locura.

En un momento del Doctor Fausto el diablo se materializa

y señala el conflicto y la locura. De alguna manera Thomas Mann piensa que el arte ha llegado a un punto de agotamiento y por la vía espontánea no se puede hacer nada más que epigonismo.

Por el contrario, Schönberg no piensa que el arte esté en decadencia y no adopta, por tanto, una postura morbosa como sí le sucede al escritor. Pero hay un último paso de la novela de Thomas Mann, que no le gustó a Schönberg, sobre el dodecafonismo. El escritor, al final de la obra dice que esta música es para exquisitos, para profesionales, para gente que está cansada de escuchar a los clásicos. Schönberg de ninguna manera creía que su música se quedara en un juego para minorías selectas.

Josep Soler

«ALBAN BERG»

magino que sonará el nombre de Alban Berg como el autor de «Woyzeck». Alban Berg nació a finales de siglo, un par de años después de la muerte de Wagner, y murió en 1935. Aunque fue un poco más prolífico que Webern, escribió muy poca música. No obstante es uno de los más grandes compositores de la historia. La manera como domina el material dramático y la orquesta, es realmente única o casi única. Pocos compositores tendrán su capacidad organizadora.

Aparece a finales de siglo en un contexto cultural muy particular. Afortunadamente nace en el centro de Europa. Su obra se desarrolla alrededor de Viena y en Berlín. Quizá por un amor fracasado, tuvo un intento de suicidio. Se casó con una mujer que al parecer era hija ilegítima del Kaiser y mantuvo relaciones con otra que influyó en su obra y le trajo problemas graves.

Berg se encuentra con un mundo en que el aspecto emocional de la música y la pintura sería llevado a un grado extremo. Por aquellos años estaban



JOSEP SOLER nació en Villafranca del Penedés en 1935. Es Catedrático de Composición del Conservatorio de Barcelona y director del Conservatorio de Badalona.

Trabajó con René Leibowitz, en Parls y, desde 1960, con Cristóbal Talbabull, en Barcelona.

Su interés por la ópera y por la música de cámara, se muestra en las composiciones **Agamemnon** (1960) y **Edipo y Yocasta**, óperas, y **Harmonices Mundi** (1977-80).

trabajando Einstein, Joyce, Freud y Proust, que influirían en su música y en el arte de principios de siglo.

En el siglo XVIII se produce el renacimiento del drama griego. La tragedia musical de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que era músico, es el equivalente de lo que llamamos ópera. Hoy, si hay algo que no es cristiano e incluso anti-cristiano es la ópera, ya que, excepto en algunos momentos, sigue los caminos mitológicos o dramáticos no católicos. Verdi, con La traviata o La dama de las camelias trata como nadie lo había hecho antes los temas cotidianos, pero no tomó los argumentos cristianos.

Berg recibe la herencia de la ópera y, especialmente la obra de Wagner que aún esta abierta. Se encuentra con Wagner y con Strauss, que tendrá una importancia excepcional.

En mi juventud era casi imposible hablar de Strauss, se le consideraba el autor de los valses y se desconocía el resto de su obra.

Salomé será una pieza básica para muchos compositores posteriores. Sin ella no existiría Schönberg y, sin él, Alban Berg. Este asistió 6 veces a la representación de esta ópera. Hoy, la partitura de Salomé sigue aportándonos datos. Tiene además un libreto extraordinario que Strauss condensó en una hora y media.

Salomé es hija y heredera de los personajes femeninos que Wagner ha llevado a la escena, elegidos todos por sus equívocos peculiares: porque nunca fueron rectilíneos. Bajo la influencia de Salomé Schömberg escribió La espera y bajo la infleuncia de éste, Berg escribió Woyzeck.

Freud ha comenzado sus estudios y se ha editado parte de su obra, incluida la del Marqués de Sade. Y por otra parte subían a la escena los personajes de Electra, Salomé o la princesa Durandot, y allí desarrollaban sus pasiones y sus equívocos.

Pocas obras hay más emocio-

nales que Woyzech o Lulú. Berg había asistido varias veces a representaciones de la obra de Georg Büchner en Berlín y entusiasmado con el texto, escogió una serie de escenas y comenzó a escribir esta obra, que ha quedado como uno de los pilares de la música del siglo XX, y continúa siendo una espectáculo apasionante.

¿Qué sentido tienen estas grandes tragedias con las que no podemos decir que nos lo pasamos bien? En este aspecto la ópera continúa siendo fiel a aquel retorno al clasicismo griego que se propuso en el Renacimiento, cuando nace el género.

Alban Berg nos deja dos óperas de las que se habla mucho y nunca se interpretan. Creo que no se han montado nunca en Madrid y dos veces en Barce-lona, aunque he de decir que pésimamente. También nos ha dejado su concierto para violín que es lo más popular de todos los autores de la Escuela de Viena, y algunas de sus canciones se interpretan. Es uno de los autores más conocidos de la trinidad vienesa. Después de la muerte de Schönberg y Stravinsky los compositores se ocuparon, sobre todo, de su obra. En ella puede percibirse, porque es evidente, que la estructura formal de la música de Berg es paralela a la fuerza emocional.

La ópera, que como dije aparece en el Renacimiento como una especie de protesta de los intelectuales contra el cristianismo, no trata, por consiguiente, este tema.

Murió de una infección cuando tenía 50 años y no es posible responderse a la pregunta de cómo habría evolucionado el teatro musical después de «Lulú». Alban Berg se atrevió a escribir obra cristiana: Woyzeck, que es el drama de la pobre gente —«nosotros, la pobre gente, tenemos siempre que callar»— y, dentro de ello, María es el personaje que tiene conciencia de aquello a lo que el cristianismo llama pecado.

Otro elemento que aparece en el cine expresionista de la época es la luna, que en «Salomé» asiste a la acción, lo mismo que al final de *Lulú*, y que puede considerarse como un exceso más de romanticismo, ya que si

algo ha sido la Escuela de Viena es romanticismo, y Alban Berg es el más histérico de ellos, llevando al límite la emoción.

Murió dejando Lulú inacabada. La música estaba totalmente finalizada, pero dejó un fragmento del tercer acto sin completar. Schönberg no se atrevió a terminarla porque incluía un personaje judío en el texto y sintió reparos motivados por afinidad de raza.

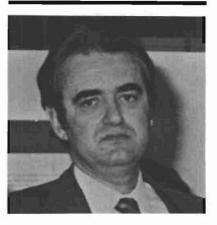
Tomás Marco

«ANTON VON WEBERN, EN SU CENTENARIO»

Anton Von Webern es, en cierto modo, el compositor más admirado y menos conocido de los que componen este ciclo de conferencias. Sus obras se programan con parquedad a pesar de ser breves y el público se desconcierta con él porque está acostumbrado al seguimiento psicológico de las obras y, las de Webern, por su brevedad, exigen una considerable atención.

Webern es muy diferente de los compositores Schönberg y Berg, aunque estoy convencido de que él pensaba que su línea de pensamiento no era tan diferente a la de ellos. Por otra parte, Schönberg fue un compositor combatido y admirado, Berg conoció al final de su vida el éxito, pero Webern pasó casi inadvertido en vida, aunque fue muy admirado a partir de su muerte.

Su biografía es poco conocida,



TOMAS MARCO nació en Madrid en 1942. Estudió violín y composición simultáneamente al bachillerato y licenciatura, y amplió estudios musicales en Francia y Alemania.

Premio Nacional de Música en 1969 y de Radiodifusión en 1971. Es, desde 1981, director-gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España y asesor del departamento de música de la Fundación Juan March. Crítico de música en distintos medios de comunicación es autor de numerosos estudios musicales y compositor

aunque nos pueda explicar bastante sobre su obra. Nació en 1833. Hijo de un Ingeniero de Minas, pertenecía a la burguesía medio-alta. Su madre era pianista aficionada y de ella recibió las primeras lecciones de piano. Vivió fuera de Viena en sus primeros años y estudio piano y violoncello, aunque nunca se dedicó profesionalmente a él, y sintió una gran admiración por Mahler a pesar de que la música de Webern está en las antípodas de este compositor.

Empezó a trabajar de corista, conoció a Mahler y vivió en parte de la dirección de orquesta. Por aquella época es cuando empieza a estudiar a Schönberg y coincide con Alban Berg. En 1906, se gradúa con un trabajo sobre la polifonía flamenca y empieza sus tareas como director de orquesta y como arreglador de música, incluso ligera y de opereta. Se casó con su prima en 1911, y durante la segunda guerra mundial, ingresó en servicios auxiliares. Fue entonces cuando promovió una campaña para evitar que fuera Schönberg a la guerra, por considerar que su persona era muy importante para la humanidad, pero se estrelló contra la burocracia del ejército austriaco y no consiguió su propósito.

En 1923 crea el coro de los trabajadores de Viena que dura hasta 1924, año en que es suprimido por el nazismo. Por aquella fecha consigue un premio de la Universidad de Viena. En 1927 hace la primera salida de Austria como director de orquesta y es nombrado director de la orquesta de la radio de Austria, con la que se le encargan conciertos matinales. Dentro de esta línea de trabajo del músico, la orquesta que más dirigió fuera de Viena fue la BBC, y es de destacar que estrenó en Barcelona el concierto de Berg.

El nazismo prohibió su música

y le quitaron la dirección de la orquesta de la radio austriaca. Entonces, como los derechos de autor le eran escasos, se dedica a dar clases a los pocos que se atreven a estudiar con él.

Muere de tres disparos el 15 de septiembre de 1945. Su yerno se dedicaba al mercado negro con productos americanos y un soldado, que estaba investigando en los alrededores de la casa, sobresaltado al oír el ruido de Webern que salía de la misma a fumarse un cigarrillo, disparó. Momentos antes de salir, Webern había dicho: «¿Sabéis que hoy va a ser un día histórico?». Se refería a que después de las privaciones de la guerra iba a poder fumar.

Hay autores que han dividido su obra con distintos criterios. Yo encuentro 7 etapas que podrían reducirse a 5. Una preetapa con las obras que ahora se están descubriendo, la 1.º compuesta por el Opus 1 y 2 en la que Webern está todavía con la música tonal.

Una segunda compuesta por los Opus 3, 4 y 5. Es la etapa de la extensión de la tonalidad y en la que el clima expresionista va a ser menos crispado y evidente que en Berg. La tercera, atonal, coincide con la de Schönberg y estarían incluidos los Opus 7 al 12. Es el momento de la pequeña forma concentrada.

La cuarta etapa es la predodecasónica. En ella encontramos atonalismos y, del Opus 12 al 19, constructivismo. La quinta sería la dodecasónica. Es en ésta en la que Webern compone sus Opus 24 y 25, que puede considerarse la cumbre de la persección de la forma.

Finalmente habría una etapa de cierre en la que se encontrarían obras maestras instrumentales y grandes obras corales.