

Harvey Sachs

Por qué Schoenberg
Su vida, su música y su importancia hoy

Traducción de Mariano Peyrou

taurus


Para Eve, que me convenció de que lo escribiera

Ya ve que no es fácil
relacionarse conmigo.
Pero no pierda la esperanza
por eso.

ARNOLD SCHOENBERG,
carta a una persona a la que acaba de conocer, 30 de agosto de 1923

PRÓLOGO
UNA ADVERTENCIA

Todavía está por determinar qué lugar reserva la posteridad para Arnold Schoenberg. En el momento en que escribo estos párrafos, casi un siglo y medio después del nacimiento de Schoenberg y más de siete décadas después de su muerte, no tengo más remedio que señalar que sus obras, con unas pocas excepciones, no han sido del todo aceptadas ni siquiera en el relativamente pequeño sector de la población mundial que ama la música culta occidental. El método compositivo dodecafónico de Schoenberg y sus derivados fueron casi obligatorios para los compositores que quisieran obtener cierto reconocimiento en el tercer cuarto del siglo XX, pero han sido abandonados o radicalmente alterados, con frecuencia de tal modo que resultan irreconocibles, por la mayoría de los compositores más jóvenes, y hay pocos expertos que se imaginen que esta situación vaya a cambiar demasiado en los próximos tiempos. Gustav Mahler, uno de los mentores de Schoenberg, tenía razón cuando dijo, a pesar del extendido desinterés por sus composiciones, o del rechazo que estas generaban: «Llegará mi momento». Sobre Schoenberg, por el contrario, muchos dirían que su momento llegó y se fue; su música y sus experimentos musicales dejaron una impronta muy fuerte en la vida profesional de varias generaciones de músicos y musicólogos, y siguen fascinando a mucha gente de la profesión, pero también suelen recibirse con apatía, y a menudo con clara antipatía, por parte de la mayoría de los oyentes.

Un vistazo aleatorio a la última temporada de conciertos anterior a la pandemia del coronavirus, la temporada 2018-2019, arroja las siguientes cifras con respecto al número de interpretaciones de las obras de Schoenberg:

Filarmónica de Berlín: 1 (el *Concierto para violín*)
Orquesta Sinfónica de Boston: 0

Orquesta Sinfónica de Londres: 0
Filarmónica de Nueva York: 0
Orquesta de Filadelfia: 0
Filarmónica de Viena (la orquesta de la ciudad natal de Schoenberg): 0

Ni siquiera la Filarmónica de Los Ángeles, conocida por interpretar más música de los siglos XX y XXI que ninguna otra orquesta de primera fila, tocó nada de Schoenberg esa temporada. Dos de estas agrupaciones incluyeron algunas de sus piezas tonales, anteriores a la Primera Guerra Mundial, *al margen* de sus temporadas regulares: la obra coral de diez minutos de duración *Friede auf Erden* («Paz en la Tierra») pudo escucharse en el veraniego Festival Tanglewood de la Sinfónica de Boston, y la Sinfónica de Londres interpretó los descomunales y ultrarrománticos *Gurrelieder* en uno de los populares conciertos Prom de la ciudad. Pero eso fue todo, tres piezas (solo una de las cuales, el *Concierto para violín*, emplea el sistema dodecafónico) en todo un año por parte de siete orquestas mundialmente famosas, de un hombre que probablemente sea el más debatido e influyente de los compositores del siglo XX.

La extendida hostilidad manifestada hacia la atonalidad y el sistema dodecafónico durante las décadas que siguieron al momento en que estos enfoques compositivos comenzaron a abrirse paso en la música occidental se atribuyó con frecuencia a que el público necesitaba cierto tiempo para ponerse al día en relación con las obras de las mentes más creativas. Pero ahora que la atonalidad y el método dodecafónico (y sus derivados) llevan un siglo entre nosotros podemos decir con certeza que se ha demostrado que son callejones sin salida para la mayoría de los oyentes y para muchos —quizá para la mayoría— de los intérpretes profesionales (no me refiero a la música atonal o dodecafónica que se emplea en las bandas sonoras de películas ni en otros medios en los que la atención del público se centra ante todo en otra cosa, sino a las piezas de concierto u otras obras de las que la música es el único o el principal foco de atención). Aunque no creo que la calidad de una obra pueda juzgarse por su popularidad, el hecho cruel es que si casi nadie quiere contemplar una determinada obra de arte visual, leer una determinada obra literaria, ver una determinada obra de teatro o película o escuchar una determinada composición musical, la obra en cuestión probablemente caiga en el olvido, por muy brillante que sea.

Todos los músicos tienen preferencias y aversiones, y con frecuencia las viven de manera apasionada. Algunos músicos se sienten fascinados por las obras de Debussy; otros las encuentran demasiado depuradas y minoritarias. Algunos adoran a Rossini; otros lo consideran superficial. Wagner, para muchos, es uno de los mayores compositores que ha habido, y a otros les resulta insoportablemente grandilocuente. La intensa emoción de Brahms interpela a algunos de un modo muy directo, pero deja indiferentes a otros. No conozco a ningún músico, sin embargo, que esté dispuesto a afirmar que Debussy, Rossini, Wagner o Brahms han destruido el futuro de la música, pero he oído a muchos afirmar eso mismo, explícita o implícitamente, sobre Schoenberg. Para sus detractores, la técnica compositiva del serialismo que Arnold Schoenberg y sus discípulos crearon y promovieron, afirmando de ella que formaba parte del camino evolutivo natural de la música occidental, acabó bloqueando dicho camino al dividir el mundo de la música en facciones en conflicto, y las heridas producidas en ese cisma nunca se han cerrado y tal vez no puedan cerrarse nunca. Otros piensan que semejante opinión es ridícula, ya que no hay ninguna orientación, en toda la historia de la música, que pueda destruir el incesante flujo de esta disciplina.

También están los problemas prácticos que presenta la música de Schoenberg, dificultades que un pianista profesional que conozco resumió una vez de una manera cruda pero sucinta. Dijo que había podido aprender y memorizar varios (no recuerdo el número exacto, quizá seis o siete) conciertos para piano de Mozart enteros en más o menos el mismo tiempo que había necesitado para aprender el *Concierto para piano* de Schoenberg. Pero, al estudiar las obras de Mozart, el amor de este pianista por los movimientos de cada pieza había aumentado y se había vuelto más profundo, mientras que seguía sintiéndose «en conflicto» con Schoenberg por mucho que se hubiera esforzado por penetrar en la esencia expresiva de su obra. ¿Por qué, entonces, se esperaba de él que dedicara largos periodos de su vida profesional a aprender una música que le resultaba imposible de amar?, se preguntaba.

Sin embargo, hay intérpretes que tienen otro punto de vista. La extraordinaria violinista norteamericana Hilary Hahn ha escrito, por ejemplo, que aunque el *Concierto para violín* de Schoenberg es «distinto de cualquier otra pieza que yo haya estudiado» y había tenido que entrenar las manos «para adoptar posturas completamente nuevas para mí», estaba «entusiasmada tanto por lo novedoso de la escritura como por sus posibilidades musicales». Al final, se había dado cuenta de que «la gracia, el ingenio, el lirismo, el romanticismo y el drama» del compositor «se hacían patentes de una manera

tan impactante que parecía visual», a pesar de que, admitía, había necesitado «un par de años [...] para poder tocar la pieza cómodamente en los tempos marcados por Schoenberg (los tempos a menudo ignorados que figuran en la partitura)». (1) Su pasión y su determinación son absolutamente admirables, y su disco del concierto es impresionante, pero ¿cuántos violinistas profesionales están dispuestos a dedicar tanto tiempo a dominar una obra que muchas orquestas dudarán si programar, si es que no se niegan rotundamente?

Para bien o para mal, todas estas cuestiones constituyen el contexto en el que se desarrolla la historia de Schoenberg, y por lo tanto de todo lo que viene a continuación. La polémica sigue viva: ¿Schoenberg todavía importa!

En las páginas que siguen, he incluido el mínimo indispensable de detalles técnicos y me he centrado en el sentido y el contenido musical —tal y como los percibo yo— de algunas de las obras de Schoenberg, y no en su funcionamiento interno y teórico, de modo que quienes no posean conocimientos musicales y estén interesados en el tema no sientan que tienen que abrirse paso por un bosque aparentemente impenetrable. No hay aquí análisis armónicos de las obras tonales de Schoenberg, ni detalles sobre las distintas maneras en que se apartó de la armonía tradicional en sus primeras obras posttonales, ni se comentan las series (salvo un breve intento de explicar qué son) que emplea en sus composiciones dodecafónicas. Además, aunque hacer esta clase de análisis me proporciona un extraño placer, soy por naturaleza más un contador de historias que un musicólogo analítico.

Creo que también los músicos hallarán en este libro muchas cosas que pueden interesarles, pero, en cualquier caso, el proyecto fue desde el principio realizar un estudio interpretativo relativamente breve y sucinto de la vida y la obra de Arnold Schoenberg, y no una biografía exhaustiva basada en una nueva investigación archivística ni una tesis basada en análisis teóricos, nuevos o no. Se trata de un libro de un escritor e historiador de la música que siente curiosidad por Schoenberg, pero no es un experto en este compositor. En cualquier caso, he intentado ahondar, un poco más de lo que lo han hecho otros autores, en ciertos aspectos de la historia que despertaron mi curiosidad, y he examinado varias obras de Schoenberg desde mi propio punto de vista, evitando intencionadamente el contacto con las interpretaciones de los especialistas. Esto podría ser un caso ejemplar de un bobo que se mete hasta las trancas por donde los

expertos tienen miedo de aventurarse, pero he querido hacer uso de mi sensibilidad a lo largo del libro, con la esperanza —al menos parcial— de que así habrá más gente que pueda comprender la obra de Schoenberg. A los músicos, musicólogos y otros lectores que busquen un enfoque más detallado de la materia, les recomiendo particularmente los libros escritos o editados por Joseph Auner, Juliane Brand *et al.*, Sabine Feisst, Walter Frisch, Malcolm MacDonald, Willi Reich, Jennifer Shaw, Allen Shawn y Erwin Stein, que aparecen, junto con otros trabajos, en la bibliografía. Como nunca he sido un schoenberguista acérrimo ni un antischoenberguista, no tengo la menor duda de que algunas de mis ideas sobre la música y la vida del compositor disgustarán e incluso horrorizarán a los miembros de uno u otro bando, o a los de ambos bandos. Aun así, durante el proceso de investigación y redacción de este libro, he empezado a creer que a Schoenberg, un personaje espinoso que compuso obras espinosas, debe tenerlo en cuenta cualquier persona interesada por el pasado, el presente y el futuro de la música culta occidental, es decir, por dónde ha estado la música, dónde se halla en la actualidad y hacia dónde puede estar dirigiéndose.

Desde mediados de la década de 1970 he escrito ampliamente sobre música, historia de la música, intérpretes y prácticas de interpretación que existieron durante la vida de Schoenberg —las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX—, pero esta es la primera vez que escribo en detalle sobre muchas de las obras y la mayoría de los ambientes musicales que aparecen específicamente en las páginas que siguen. De hecho, si alguien me hubiera podido decir, apenas hace cuatro o cinco años, que yo iba a escribir un libro sobre Schoenberg y su entorno, la noticia me habría impactado muchísimo. Sin embargo, todo el proceso me ha parecido fascinante, y he intentado iluminar de una forma novedosa ciertos aspectos del mundo de este compositor.

NOTA DEL AUTOR

Hasta que se trasladó a Estados Unidos en los años treinta, el protagonista de este libro escribía su apellido «Schönberg», como es normal en alemán. Pero dado que la diéresis solía suprimirse en las publicaciones en lengua inglesa, lo cual convertía un apellido que significa «montaña bella» en una absurda «ya montaña» («Schonberg»), el compositor adoptó legalmente el deletreo «Schoenberg», que es una manera alternativa de escribir la palabra en alemán. En la actualidad suele aparecer como «Schönberg» en los países de habla alemana, como «Schoenberg» en los países de habla inglesa y de las dos maneras en el resto del mundo. Aquí, salvo en algunos casos excepcionales, emplearé la versión sin diéresis.

Al citar o utilizar de alguna otra manera materiales que originalmente estaban en alemán pero ya habían sido traducidos al inglés, por lo general he usado las traducciones. En el caso de los pasajes traducidos que me parecieron poco claros, volví a las fuentes originales y tomé mis propias decisiones para evitar que pudieran conducir a error. Con respecto a los escritos de Schoenberg en inglés, el compositor no llegó a dominar este idioma hasta cumplidos los sesenta años, tras instalarse en Estados Unidos; llegó a hacerlo de un modo sobresaliente, pero en su correspondencia y otros textos en inglés que datan de su etapa norteamericana aparecen ciertos giros un tanto torpes que, sin duda, se le deben perdonar de buen grado.

Al dar información sobre los ingresos de Schoenberg y otras cuestiones económicas, me he abstenido de proporcionar los equivalentes contemporáneos en dólares estadounidenses u otras divisas, ya que los tipos de cambio están variando constantemente. Esa información puede encontrarse en varias páginas web.

1

UN NIÑO DE LA ISLA MATZÁ

Los judíos de Viena, en la época en que eran muy numerosos, se inventaron dos famosos chistes relacionados con la actitud que tenía hacia ellos la población local. «¿Cuál es la definición vienesa del antisemitismo? —comienza el primero de ellos—. Detestar a los judíos más de lo que es estrictamente necesario». El segundo, aún más punzante, dice así: «En Viena, hasta los judíos son antisemitas».

Los judíos llevaban viviendo en la ciudad desde finales del siglo XII, salvo durante los periodos en que fueron expulsados. La mayoría de ellos habitaban en un distrito que originalmente se llamaba Unteren Werd («isla baja»), situado entre el río Danubio, al noroeste, y el canal del Danubio, al sudoeste. Cuando, a finales del siglo XVII, el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Leopoldo I echó a los judíos de Viena, este acto complació hasta tal punto a la población cristiana, mayoritaria, que la zona fue rebautizada con el nombre de Leopoldstadt («ciudad de Leopoldo»). Sin embargo, cuando a los judíos, un tiempo después, se les permitió regresar a la ciudad, fue precisamente en Leopoldstadt donde se asentaron.

En 1744-1745, la emperatriz María Teresa intentó proscribir a los judíos de los territorios de Moravia y Bohemia, incluida la ciudad de Praga, que eran gobernados por los austriacos, y en parte lo logró. «No conozco ninguna plaga más peliaguda para el Estado que este pueblo —dijo—, el cual, por medio del fraude, la usura y las manipulaciones económicas, reduce a la gente a la mendicidad».(1) Pero un siglo más tarde, tras los levantamientos revolucionarios de 1848, el bisnieto de María Teresa, el emperador Francisco José I, aceptó una constitución en la que «los derechos civiles y políticos» ya no «dependían de la religión» —es decir, de si uno era católico romano o no—, y en 1867 otra constitución garantizó las libertades religiosas y civiles completas a todos los credos y etnias que habitaban lo que entonces se denominaba Imperio

austrohúngaro. Los judíos, que hasta entonces tenían prohibida la práctica de las profesiones intelectuales salvo la medicina, ahora eran libres de estudiar cualquier disciplina y de ejercer cualquier oficio legalmente reconocido. Muchos judíos que vivían en distintas regiones del imperio comenzaron a trasladarse a Viena. Entre 1860 y 1900, la población judía de la ciudad se multiplicó casi por veinticinco, pasando de 6.000 a 147.000 personas,(2) y esto ocurrió a pesar del ascenso del antisemita Partido Social Cristiano y su líder, Karl Lueger, que sería alcalde de Viena entre 1897 y 1910. (Algunas de las políticas de Lueger probablemente inspiraran al joven Adolf Hitler, que emigró a Viena, procedente de una provincia austriaca, durante ese periodo, algo que trae a la mente otra conocida broma: «Los vieneses han intentado que el mundo crea que Beethoven era austriaco y Hitler alemán»).

Durante las siete décadas que transcurrieron entre la promulgación de la Constitución de 1867 y el plebiscito que aprobó, por abrumadora mayoría, la anexión nazi de Austria en 1938, muchos de los judíos o medio judíos que habían nacido o llevaban mucho tiempo viviendo en Viena realizaron aportaciones de una importancia extraordinaria a la vida intelectual y artística de la ciudad. Una breve lista incluiría a los filósofos Martin Buber, Theodor Gomperz, Karl Popper y Ludwig Wittgenstein; a los pioneros de la medicina Emil y Otto Zuckerkandl (que eran hermanos), y, sobre todo, a los enormemente influyentes Sigmund Freud y Alfred Adler; a la física Lise Meitner; al jurista y filósofo político y jurídico Hans Kelsen; a los compositores y/o intérpretes Karl Goldmark, Erich Wolfgang Korngold, Fritz Kreisler, Gustav Mahler, Franz Schreker, Johann Strauss II, Richard Tauber, Karl Weigl, Egon Wellesz y Alexander Zemlinsky, además de al propio Schoenberg; a los críticos musicales, teóricos de la música y musicólogos Guido Adler, Elsa Bienenfeld, Otto Erich Deutsch, Eduard Hanslick, Heinrich Jalowetz, Heinrich Schenker, Paul Stefan y Erwin Stein; al pintor Richard Gerstl; al director escénico y promotor teatral Max Reinhardt; a la pedagoga Eugenie Schwarzwald (cuyo apellido de soltera era Nussbaum) y a su marido, el banquero Hermann Schwarzwald, y a una extensa nómina de escritores (poetas, dramaturgos, novelistas, ensayistas y periodistas): Peter Altenberg, Hermann Broch, el futuro premio Nobel Elias Canetti, Egon Friedell, Theodor Herzl (un periodista que luego sería el padre del sionismo moderno), Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Alfred Polgar, Joseph Roth, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann, Franz Werfel y Stefan Zweig.

De una manera u otra, todos ellos desarrollaron sus carreras y desempeñaron su trabajo a pesar del antisemitismo, abierto y latente, que los acosaba constantemente. Schnitzler, nacido en Leopoldstadt doce años antes que Schoenberg, relató en *Juventud en Viena* que había tenido que hacer frente a unos prejuicios horribles durante sus años universitarios; citaba en esa obra el tristemente célebre Manifiesto de Waidhofen, de la década de 1880, que proscribía a los judíos de las organizaciones estudiantiles austriacas. «Todo aquel nacido de madre judía, todo ser humano por cuyas venas corra sangre judía, es desde el día de su nacimiento un individuo carente de honor y de todas las emociones sutiles [...]. Es éticamente subhumano».(3) Y, sin embargo, esos seres «subhumanos», más que los miembros de ninguna otra etnia o religión, son las personas cuyos nombres se nos ocurren cuando pensamos en Viena y su aportación a las humanidades y las ciencias entre 1867 y 1938.

Hubo tantos judíos que siguieron viviendo en Leopoldstadt incluso después de que la Constitución de 1867 les otorgara el derecho a residir en cualquier otra parte de la ciudad que el lugar pasó a llamarse despectivamente *Mazzesinsel* —«la isla *matzá*»—, [1] aunque la zona también incluía, y sigue incluyendo, el Prater, el parque público más conocido y frecuentado de la ciudad. Arnold Schoenberg nació en la isla *matzá*, aunque sus raíces no eran vienesas. Sus padres procedían de otras regiones del imperio, un imperio que, aunque fuera más pequeño que el estado de Texas, resultaba inmenso en el contexto europeo e incluía la totalidad o algunas partes de las actuales Austria, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Polonia, Rumanía, Ucrania, Italia, Eslovenia, Croacia y Bosnia-Herzegovina. El padre de Arnold, Samuel Schoenberg, era un judío librepensador que había nacido en 1838 en Szécsény, una pequeña localidad de Hungría que estaba justo al lado de la frontera con Eslovaquia y que culturalmente era más eslovaca que húngara. A los catorce años, Samuel se había trasladado con su familia, primero a Pressburg (la actual Bratislava) y después a Viena, donde por lo visto tuvo una zapatería y, después, una tienda de empeños y una agencia de pagos. A los treinta y dos años, Samuel se casó con Pauline Nachod, una joven de veintidós que había nacido en Praga y procedía de una familia judía ortodoxa que había emigrado a Viena. Arnold, que fue el segundo hijo del matrimonio Schoenberg y el primero que sobrevivió a la infancia, nació el 13 de septiembre de 1874 en un apartamento situado en lo que ahora es el número 5 de la Obere Donaustrasse (la «calle del Alto Danubio»), cerca del Augarten —un pequeño parque, bastante barroco—, a una media hora de la Stephanplatz, la céntrica plaza donde está la catedral de Viena. Según las complejas

leyes imperiales austriacas de la época, a Arnold, debido al lugar de nacimiento de su padre, se le consideraba un súbdito húngaro, y culturalmente eslovaco, a pesar de que no hablaba ni húngaro ni eslovaco.(4)

Aunque ninguno de los progenitores de Arnold tenía un gran interés por la música, ambos «disfrutaban de ella, sobre todo de cantar», como recordaría él años más tarde, pero sus capacidades no iban más allá de «la musicalidad que tiene el austriaco medio, siempre y cuando no sea hostil a la música».(5) De la familia Nachod habían salido varios cantores de sinagoga, y el hermano menor de Arnold, Heinrich (1882-1941), y su primo hermano, Hans Nachod (1883-1965), serían cantantes de ópera.

En 1880 la familia Schoenberg vivía en la Taborstrasse —todavía dentro de Leopoldstadt— y Arnold había empezado a asistir a una escuela primaria pública (*Volksschule*) en la cercana Kleine Pfarrgasse. Cuando sus padres tuvieron que decidir a qué colegio enviar después a su hijo mayor, optaron por la *Realschule*, que daba prioridad a las asignaturas prácticas y científicas y a las lenguas modernas (el joven Arnold recibió clases de matemáticas, zoología, química, geometría, alemán, francés, inglés, historia, dibujo libre y gimnasia), en vez de apuntarlo en el más prestigioso *Gymnasium*, que se centraba más en los estudios humanísticos, incluidos el griego clásico y el latín, y al que asistían sobre todo, aunque no solo, los vástagos de las clases alta y media-alta. Bojan Bujić, uno de los biógrafos de Schoenberg, argumenta convincentemente que el hecho de no haberse educado en el *Gymnasium* —combinado, habría que añadir, con el judaísmo ortodoxo de su madre— explica por qué el compositor «en su carrera musical [...] nunca se inspiró en la literatura grecolatina; la Biblia siempre fue para él la representación más poderosa del mundo antiguo y el repositorio de la imaginería simbólica».(6)

En cualquier caso, la educación formal del joven Schoenberg fue relativamente breve; Samuel Schoenberg falleció a finales de 1889, y al concluir el año académico 1889-1890 Arnold, que todavía no había cumplido los dieciséis años, tuvo que dejar el colegio y encontrar un trabajo para ayudar a mantener a la familia.[2] Le encontraron un empleo de administrativo subalterno en el banco privado Werner & Co., donde cobraba un sueldo muy bajo y estuvo trabajando los cinco años siguientes.

Sin embargo, incluso antes de abandonar los estudios, la música ya se había convertido en su pasión y su principal fuente de placer, y su mayor deseo era ser compositor. Había empezado a tomar clases de violín a los ocho años, momento en el que también había comenzado a componer, aunque solo conocía arreglos de pasajes de

óperas y las piezas que interpretaban las bandas militares en los conciertos públicos que se celebraban los domingos y otros días festivos, como recordaría más adelante uno de sus amigos:

Delante de la Erste Kaffeehaus, en la calle principal del Prater, había un grupo de jóvenes espectadores, uno de los cuales era un joven con un abrigo corto amarillo chillón, que hablaba en voz alta de música y comentaba, entre otras cosas, los sonidos que nos llegaban desde el templete del café que había en el parque. Ese es mi primer recuerdo de Arnold Schoenberg [...]. Todos nosotros, que teníamos diecisiete o dieciocho años, solíamos ponernos cerca del seto divisorio, para poder escuchar gratis la música [...] incluidos pasajes de Wagner [...]. Para la mayoría de nosotros, esa era la única oportunidad de escuchar algo de auténtica música, y también Schoenberg aprovechaba al máximo la ocasión.(7)

«Mis composiciones, hasta alrededor de los diecisiete años, no eran más que imitaciones de la música que conocía», escribió Schoenberg unas seis décadas más tarde.(8) Por otro lado, le parecía que su originalidad era «el resultado de haber imitado al instante todo lo que veía que era bueno».(9) En cierto momento cambió el violín por el chelo, instrumento que comenzó a tocar en grupos de cámara y orquestas, por lo general no profesionales.

Cuando pensamos en la actividad musical que había en Viena durante los años en que Schoenberg era adolescente —finales de la década de 1880 y comienzos de la de 1890—, pensamos en los compositores que vivían allí: Anton Bruckner, que terminó su *Octava sinfonía* en 1890 y estuvo trabajando en la *Novena* hasta que murió, en 1896; Johannes Brahms, cuya última obra orquestal, el *Doble concierto*, se interpretó por primera vez en 1887, y algunas de cuyas mejores piezas de cámara aparecieron en los años inmediatamente anteriores a su muerte, que se produjo en 1897, y, quizá sobre todo, Johann Strauss II, que vivió hasta 1899 y cuyas operetas y música de baile fascinaron a la capital de los Habsburgo y a una buena parte del resto del mundo occidental. Pero Schoenberg, en la adolescencia, no tenía los medios para asistir a las actuaciones de la Hofoper («Ópera de la Corte»), donde por fin el repertorio incluía pequeñas dosis de los hasta entonces sospechosos dramas musicales de Wagner y conciertos de la orquesta de dicha institución, que de vez en cuando se reorganizaba bajo un nombre distinto, el de Filarmónica de Viena.

¿Qué le sucedió a Schoenberg a los diecisiete años, o en torno a esa edad, para que su conciencia musical comenzara a expandirse de modo gradual? En primer lugar, conoció a Oskar Adler, un chico casi un año menor que él y que, aunque no se dedicase a ello

profesionalmente, ya era un consumado violinista. Gracias a Adler «me enteré de que existe una teoría de la música, y él dirigió mis primeros pasos en ese ámbito —recordaría Schoenberg más adelante—. Todo mi conocimiento de la música clásica derivaba de tocar cuartetos con él».(10) Adler acabó dedicándose a la medicina y la astrología; su hermano mayor, Max, fue un importante jurista y un gran defensor del socialismo. Otra influencia importante en Schoenberg fue la que ejerció David Josef Bach, nacido apenas un mes antes que él (y autor de los citados comentarios sobre la asistencia del grupo de amigos a los conciertos de la banda en el parque), que despertó en el compositor el interés por la literatura y la filosofía y le proporcionó «la fuerza ética y moral necesaria para oponer resistencia a la vulgaridad y la popularidad barata».(11) como afirmaría este más tarde. Con el paso del tiempo, Bach se convertiría en una figura muy influyente en la vida cultural vienesa de comienzos del siglo XX.

Pero aún más importante para Schoenberg fue conocer, a los veinte años, a Alexander von Zemlinsky, un prometedor compositor y director de orquesta que era tres años mayor que él, «a quien le debo la mayor parte de mis conocimientos sobre la técnica y los problemas de la composición».(12) según reconocería décadas después. Zemlinsky, que tenía un prodigioso talento para la música, había disfrutado de una sólida formación en el conservatorio; uno de sus profesores de composición más importantes fue Robert Fuchs, cuya impresionante lista de discípulos ya incluía a Gustav Mahler, Jean Sibelius y Hugo Wolf. Gracias a Zemlinsky, Schoenberg —que era un alumno excepcionalmente rápido— adquirió algunos conocimientos básicos que le faltaban y abrió los oídos y la mente a la música de Wagner. «Yo era “brahmsiano” cuando conocí a Zemlinsky», recordaría, refiriéndose a una época en la que los seguidores de la música de Wagner tendían a posicionarse en contra de Brahms, y viceversa. Pero a Zemlinsky «le gustaban los dos, Brahms y Wagner, y poco después yo también me convertí en adicto a ambos. No es de extrañar que la música que compuse en esa época reflejara la influencia de estos dos maestros, a los que se les añadía un toque de Liszt y Bruckner, y quizá también de Hugo Wolf».(13) Schoenberg se unió a la Polyhymnia, una orquesta de cámara que dirigía Zemlinsky y que interpretaba un repertorio de lo más variado. «En el único atril del chelo se sentaba un joven que maltrataba su instrumento fervorosamente», recordaba Zemlinsky.

No es que el instrumento mereciera nada mejor; había sido adquirido por tres florines, ahorrados con gran esfuerzo, en el Tandelmarkt [«mercado de pulgas»] de Viena. El chelista era nada menos que Arnold

Schoenberg. En aquel momento, Schoenberg todavía trabajaba como administrativo subalterno en un banco, pero no se mostraba demasiado apasionado por su profesión; prefería el papel pautado al papel moneda.^[14]

Adler, Bach y Zemlinsky eran judíos^[3] que cuestionaban las normas artísticas, religiosas, sociales y políticas de la sociedad en la que vivían; se trata de cuestiones que fueron fundamentales en el desarrollo de Schoenberg y en la relación que mantuvo con su ciudad natal. La identidad étnica y social de estos jóvenes los ponía automáticamente en conflicto con la sociedad, predominante católica y conservadora, que establecía la opinión pública en Viena durante los años previos a la Primera Guerra Mundial. A lo largo de toda su vida, Schoenberg se veía como un solitario David que empleaba su honda para ahuyentar a las hordas de filisteos que eran incapaces de captar la belleza y la importancia de sus ideas y su obra, o que no querían hacerlo. Además, siempre acarreó la carga psicológica de no haber tenido una formación adecuada en un conservatorio, o al menos algo que se pareciera a un enfoque sistemático de la ciencia de la música. Los caóticos comienzos de su vida musical originaron, al menos en parte, diversos aspectos de su conformación artística: la necesidad de demostrar que no era simplemente igual, sino mejor que aquellos que habían disfrutado de los privilegios educativos que no habían estado a su alcance; la inseguridad, muy enraizada, que daba lugar a una susceptibilidad extrema; la incapacidad para tolerar los desacuerdos; la necesidad de alardear de su genio y su originalidad extrema, e incluso, tal vez, el deseo de inventar o emplear enfoques de la composición en los que nadie se había atrevido a aventurarse.

La valoración que hizo Schoenberg, siendo ya un hombre mayor, de la influencia de Brahms, Wagner, Liszt, Bruckner y Wolf en sus primeras composiciones fue totalmente adecuada, y en otra ojeada retrospectiva a sus años de juventud añadió el nombre de Dvořák, cuya «voz» puede oírse en particular en el material temático de algunas de las obras del joven Schoenberg. Por ejemplo, los métodos en esencia clásicos que empleó para estructurar su temprano *Cuarteto de cuerda en re mayor* (1897) son típicos de Brahms, en especial en el primero y el último de los cuatro movimientos que tiene esta pieza, pero algunos de los elementos melódicos podrían perfectamente ser de Dvořák, que por entonces tenía cincuenta y tantos años y seguía creando una obra tras otra.^[4] La

atmósfera de este cuarteto es sobre todo alegre; hay ciertas turbulencias en los movimientos intermedios, pero dan la impresión de ser algo un tanto forzado, incluso superpuesto, como si el joven compositor hubiera decidido que necesitaba sazonar su obra con un poco de *Sturm und Drang* para que se lo tomaran en serio. En cualquier caso, se trata de una pieza bien hecha, que fue elogiada incluso por el temidísimo crítico Eduard Hanslick. Teniendo en cuenta que apenas unos años antes habría sido impensable que alguien intentara escribir una obra de este género sin siquiera haber oído hablar de la existencia de enfoques sistemáticos de la armonía y la estructura de la música, está claro que Zemlinsky había hecho un buen trabajo con su talentoso discípulo.

Para cuando concluyó este ambicioso cuarteto, el banco Werner había quebrado y el joven administrativo había anunciado —con gran placer por su parte y para gran disgusto de su familia— que nunca volvería a trabajar en una entidad financiera ni, de hecho, en ningún ámbito que no fuese el de la música. A partir de entonces, estuvo siempre tratando de hallar el modo de ganarse la vida con la composición; es un dilema que ha afectado (y afligido) a diversos artistas en todas las épocas. Ganó algo de dinero orquestando música popular para compositores que no sabían orquestar, y «desorquestando» —haciendo arreglos para piano— obras escritas por compositores más consumados para salas de conciertos, óperas o teatros de opereta. También obtuvo ciertos ingresos organizando los ensayos y dirigiendo algunos coros de trabajadores —cantar en un coro era una forma muy popular de entretenimiento en aquella época— en las cercanas localidades de Stockerau, Meidling y Mödling. Esta labor de orquestar y «desorquestar» tenía la ventaja añadida de servirle para mejorar su conocimiento sobre las posibilidades de los instrumentos de viento y el piano (al fin y al cabo, Schoenberg era un intérprete de instrumentos de cuerda), y los trabajos con el coro aumentaban su familiaridad con las técnicas vocales y quizá le viniera bien lo que aprendió en ellos cuando comenzó a escribir *lieder* (canciones líricas alemanas).

Los primeros *lieder* de Schoenberg, para una voz solista con acompañamiento de piano, escritos incluso antes de que compusiera el *Cuarteto de cuerda en re mayor*, se basaban en textos de poetas cuyas obras había comenzado a leer con voracidad. Algunos de los textos que eligió eran de autores de comienzos del siglo XIX (Nikolaus Lenau, Emanuel Geibel, Robert Reinick, Oskar von Redwitz, Wilhelm Wackernagel y Martin Greif), algunos de las cuales ya habían sido musicados por Robert Schumann, Brahms y otros maestros, pero Schoenberg también usó poemas de autores vivos, como Ludwig Pfau, Ada Christen, Paul Heyse, Alfred Gold y Jaroslav Vrchlický. Por lo general, los

poemas que escogía son típicos del romanticismo alemán, de sus fases inicial y tardía; están repletos de lágrimas y abundan en ellos las imágenes de la naturaleza: las aves, las estrellas, el sol, las rocas, los prados, los pimpollos, las rosas (sueltas y en ramos), los claveles, las uvas, los arbustos de saúco, los juncos y los laureles. Algunas de estas canciones son humorísticas, aunque se trata de un humor un tanto tosco, claramente distinto del humor efervescente y picante que empleaba Johann Strauss II en sus operetas. A Schoenberg le gustaba la música de Strauss e hizo arreglos de algunas de sus piezas para diversas combinaciones instrumentales, pero la Viena que evoca dicha música —la de las damas con diademas, de las veladas fastuosas y del emperador Francisco José, con sus características patillas que se unían a los bigotes— no era la Viena de Schoenberg.

Se me podría acusar de ser innecesariamente cruel por describir la música de esos *lieder* juveniles como «una mezcla de Johannes Brahms y Hugo Wolf» si el propio Schoenberg no hubiera admitido, un tiempo después, que sus piezas de aquella época eran muy poco originales (incluso en la cincuentena y la sesentena, se consideraba uno de los pocos representantes auténticos y continuadores de la «tradición de Brahms»; pocos porque, según dijo, la mayoría de los brahmsianos que eran contemporáneos suyos eran muy conservadores desde el punto de vista de la música, y la mayoría de los modernistas no entendían a Brahms como lo hacía él). Algunas de estas primeras canciones son hermosas, y en unas pocas de ellas —por ejemplo, en «Der Pflanze, die dort über dem Abgrund schwebt» (Pfau) y en «Drüben geht die Sonne scheiden» (Lenau)— se puede oír cómo la originalidad de Schoenberg comienza a manifestarse. ¡Qué pena que el nombre de Schoenberg todavía asuste a tantos melómanos! Algunas de estas canciones podrían ser escuchadas con gran placer incluso por reaccionarios musicales si estuvieran firmadas por otro compositor.

Las primeras obras que Schoenberg publicó fueron de música vocal: *Dos canciones para barítono, op. 1* (1898); *Cuatro lieder, op. 2* (1899); y *Seis lieder, op. 3* (1898-1903). Hay considerables diferencias entre, por una parte, el *Cuarteto de cuerda en re mayor* y los *lieder* que había compuesto hasta 1897 y, por la otra, estas nuevas piezas; los cambios, muy probablemente, deban atribuirse al creciente conocimiento de la música no solo de Wagner, sino también de otro compositor contemporáneo de Schoenberg, aunque un poco mayor, Richard Strauss. Schoenberg, en su ensayo de 1933 «Brahms, el progresista», expresaba su opinión de que a finales de la década de 1890 la controversia «Brahms contra Wagner» ya estaba resuelta. «Lo que había sido el objeto de la disputa

había sido reducido a la diferencia entre dos personalidades, entre dos estilos de expresión que no eran lo suficientemente contradictorios para impedir la inclusión de rasgos de ambos en una sola obra», afirmaría. Pero se equivocó cuando dijo que «Mahler, Strauss, [Max] Reger y muchos otros se habían desarrollado como músicos bajo la influencia de ambos»,⁽¹⁵⁾ o al menos en poner juntos esos tres nombres: Reger era sin duda un epígono de Brahms que además tenía un considerable talento, pero Mahler y Strauss, compositores mucho más dotados, mostraron poco interés por el clasicismo romántico de Brahms; se consideraban la prole musical de Wagner.

El propio Schoenberg, en las doce canciones que componen sus tres primeras obras con número de opus, comenzó a aventurarse en un territorio radicalmente poswagneriano. En los *Lieder, op. 1*, en particular, dispuso un exceso emocional hiperwagneriano sobre una base de contención brahmsiana, pero sin aplicar los criterios autocríticos de Brahms ni poseer el genio de Wagner para crear motivos melódicos inolvidables. Además, escogió textos que pedían —o al menos eso podía suponerse— una interpretación desmesurada. «Dank» («Gracias») y «Abschied» («Despedida»), escritos por el barón Karl von Levetzow, un joven poeta y dramaturgo que Schoenberg había conocido en el café Glattauer de Viena —un lugar de reunión de jóvenes aspirantes a artistas—, contenía expresiones como estas: «Has creado para mí algo nunca antes sospechado: ¡una tristeza hermosa! / En las profundidades de mi alma hundiste / una oscura espada de dolor», o «Yo mismo me convierto en noche y belleza, / un sufrimiento sin límites que todo lo abarca».^[5] Cuando el barítono Eduard Gärtner, un profesor de canto muy respetado en Viena, estrenó las canciones en la sala Bösendorfer, el 1 de diciembre de 1900, acompañado al piano por Zemlinsky (al cual estaban dedicadas las op. 1, 2 y 3), la reacción del público fue negativa. David Josef Bach, el amigo de Schoenberg, cuenta que se oyeron gritos, risas y abucheos, y el mismo Schoenberg, recordando aquella ocasión dos décadas más tarde, comentó que, desde ese día, «el escándalo no ha cesado nunca».⁽¹⁶⁾

Ambas canciones piden una interpretación vocal enérgica (o, mejor dicho, tensa), y aunque ni siquiera los conservadores en material musical de la actualidad encontrarían demasiado audaces las progresiones armónicas de Schoenberg, las piezas resultan un tanto agresivas para los oyentes a causa de sus gruesas texturas; son un poderoso torrente sonoro. Estas obras traen a la mente el comentario de Mark Berry, el biógrafo de Schoenberg, que afirmó que la «densidad de la argumentación musical» y la «superabundancia de la expresión y la expresividad musicales» del compositor eran, y

son, lo que creaba y sigue creando dificultades en los oyentes, mucho más que su posterior «ruptura con la tonalidad» o la «adopción del método dodecafónico».⁽¹⁷⁾ En otras palabras, no son tanto las técnicas modernistas lo que deja a algunos oyentes con una fuerte sensación de desconcierto, sino el contenido exagerado e hiperromántico de muchas de las obras de Schoenberg.

Por otra parte, las cuatro canciones que componen la *op. 2* muestran un radical cambio en el tono y la textura. No es solo que las frases vocales sean menos vigorosas y arduas en estas piezas un poco posteriores; la parte del piano también es más ligera, menos llamativa y más sofisticada. «Erwartung» («Expectación»), la primera de las canciones —no ha de confundirse con la ópera en un acto homónima que compondría Schoenberg unos años después—, es sumamente delicada, suavemente radiante, al igual que el cuarto *lied*, «Waldsonne» («Sol de bosque»), que rebosa de imaginería de la naturaleza y de recuerdos amorosos. La segunda pieza, «Schenk mir deinen goldenen Kamm» («Dame tu peine dorado»), es mucho más intensa, con armonías que hacen pensar en *Tristan*, mientras que la tercera, «Erhebung» («Exaltación»), es una canción de amor breve y rapsódica.

El enorme salto cualitativo que hay entre la *op. 1* y la *op. 2* debe atribuirse, al menos en parte, a los textos que eligió Schoenberg para los primeros tres *lieder* de los cuatro que constituyen la *op. 2*. Los había descubierto en una compilación titulada *Weib und Welt: Gedichte und Märchen* («Mujer y mundo: Poemas y cuentos»), publicada en 1896 por Richard Dehmel (1863-1920), un poeta bien conocido y muy polémico que había sido llevado a juicio, acusado de promover la obscenidad y la blasfemia en sus obras (acusaciones similares a las que recibieron Schnitzler y otros escritores «decadentes» de la época). Aunque Dehmel fue absuelto, el tribunal lo censuró y ordenó que se quemaran sus libros, una decisión que hizo que su circulación creciera enormemente entre los lectores liberales en general y los jóvenes en particular. Schoenberg —que era joven y liberal— se sintió atraído de inmediato por la intensa sensualidad de las obras de Dehmel. «Sus poemas han tenido una influencia decisiva en mi desarrollo como compositor —le escribiría a Dehmel unos años más tarde—. Fueron lo que me llevó a tratar de buscar un nuevo tono en la modalidad lírica. O, más bien, lo encontré sin buscarlo, simplemente al reflejar en la música lo que sus poemas suscitaron en mí».^[6]

«Jesus Bettelt» («Jesús reza») es el subtítulo de uno de los poemas de Dehmel que Schoenberg musicó en sus *lieder op. 2*, y el empleo que hace el compositor de ese texto le lleva a uno a preguntarse sobre hasta qué punto fue sincero en su decisión, tomada en 1898, de convertirse al cristianismo. A los diecisiete años se había declarado no creyente, pero a los veintitrés fue bautizado en la fe luterana. Y sin embargo ahí estaba, apenas un año más tarde, atreviéndose a ponerle música a un poema en el que un edípico Jesús quiere imaginarse a su madre, la Virgen, mientras se baña, y luego le suplica a la prostituta reformada María Magdalena que lo bendiga y que apoye el corazón sobre su cabeza.

En cualquier caso, uno se pregunta por qué, si Schoenberg había abjurado del judaísmo solo porque era más conveniente para su carrera, decidió hacerse protestante en lugar de católico. El catolicismo romano, al fin y al cabo, era la religión estatal del Imperio austrohúngaro, en el que hasta entonces había pasado toda la vida, y pertenecer a la fe dominante solía comportar beneficios económicos. También es cierto que los judíos que se convertían al cristianismo, fuera cual fuese la denominación escogida, seguían siendo considerados judíos por los antisemitas más recalcitrantes del imperio. De todos modos, hacerse católico podría haberle proporcionado a Schoenberg la posibilidad de disfrutar de algunas ventajas a las que jamás habría aspirado siendo judío,^[7] mientras que hacerse luterano era una jugada bastante extraña.

Un dato curioso: tanto Dehmel, que no era judío, como Schoenberg, que había abandonado formalmente el judaísmo, se casaron dos veces, siempre con mujeres judías o medio judías. En una época, Dehmel creía que los logros culturales más elevados tenían una vinculación con la mezcla racial, pero más adelante afirmó que la influencia judía en la cultura alemana se había vuelto demasiado fuerte. Esta ambivalencia era típica de las complejas relaciones existentes entre la idea de los liberales alemanes de hacer que los judíos se convirtieran en ciudadanos de pleno derecho a través de la *Bildung* —una formación educativa y cultural, y en particular una formación educativa y cultural germánica— y el antisemitismo subyacente. Como ha señalado convincentemente Steven J. Cahn en un ensayo sobre Schoenberg, Viena y el antisemitismo, «la *Bildung* anatematizaba el antisemitismo y fomentaba una simbiosis entre lo alemán y lo judío, funcionando, por lo tanto, como una base válida para una identidad judeoalemana, pero la *Bildung* también contenía un antijudaísmo latente que buscaba liberar a los judíos no solo del envilecimiento y la persecución, sino del propio judaísmo».⁽¹⁸⁾

Al final, la decisión de Schoenberg de convertirse al protestantismo lo situó en una posición de enfrentamiento con la denigrada minoría religiosa en la que había nacido y no le reportó ninguna ventaja con respecto a la comunidad católica mayoritaria que él deseaba, al menos en teoría, ganarse por medio de su arte. Este es un ejemplo temprano pero significativo de la ya mencionada imagen que nuestro compositor tenía de sí mismo —David contra los filisteos— y que tanto marcó sus pautas de comportamiento. Aunque pronto se formó en torno a él un grupo de acólitos y defensores que se expandiría exponencialmente durante las décadas siguientes, está claro que Schoenberg necesitaba sentir que el mundo, en general, estaba contra él. Esta percepción le permitió enfrentarse a ese mundo de modo beligerante, con la honda en la mano, e hizo que empleara, para no tener que defenderse, una estrategia consistente en estar siempre a la ofensiva, lo cual compensaba su profunda inseguridad interior. Realizó una vehemente aseveración en este sentido por medio del texto que eligió para el primero de sus *Seis lieder*, *op. 3*. «Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang» («Como cantaba Georg von Frundsberg acerca de sí mismo»), tomado de la compilación folclórica *Des knaben Wunderhorn* («El cuerno mágico de la juventud»), es la queja de un solícito caballero que se considera menos apreciado por su señor de lo que merece. «Mis leales servicios / siguen sin ser reconocidos. [...] No recibo ningún agradecimiento ni recompensa / por ellos [...]. He sufrido grandes aflicciones y corrido grandes peligros. ¿Qué alegría / me reportará todo eso?». [8]

Hay otro elemento biográfico que quizá pueda deducirse legítimamente del delicado y encantador texto —obra del escritor suizo Gottfried Keller— de la quinta canción, «Geübtes Herz» («Corazón bien entrenado»): un hombre compara su corazón amante con un viejo violín con el que se han expresado muchas alegrías y penas. Como consecuencia, dice, el valor de su corazón, como el del violín, ha aumentado, y él se lo elogia a la mujer a la que ama diciéndole que es un premio que merece la pena. Schoenberg, que había tenido varios flechazos —uno de ellos, a los diecisiete años, por su prima Malvina Goldschmied, que tenía catorce—, acabó enamorándose de Mathilde von Zemlinsky, hermana de Alexander y amiga de la hermana de Arnold, Ottilie. De modo que quizá no solo el poeta, sino también el compositor, tenía un corazón comparable a un violín. Para poder casarse con Arnold, Mathilde tuvo que convertirse del judaísmo al luteranismo (su hermano, Alexander, y la hermana y el hermano de Schoenberg, Ottilie y Heinrich, también se convertirían al cristianismo y contraerían matrimonio con cristianos o cristianos conversos). Cuando Arnold y Mathilde se

casaron, el 18 de octubre de 1901, Mathilde ya estaba embarazada de seis meses. Por una extraña coincidencia, Schoenberg había compuesto una obra basada en un texto sobre una mujer soltera y encinta.

Verklärte Nacht («La noche transfigurada»), *op. 4*, un sexteto para dos violines, dos violas y dos cellos, es la primera (1899) de las escasas obras de Schoenberg que han pasado a formar parte del «repertorio habitual» —algo muy vagamente definido y que, de hecho, es indefinible— de la música culta occidental. Su título procede de un poema de cinco estrofas y treinta y seis versos que forma parte de la obra de Dehmel *Weib und Welt*, la misma compilación de la que Schoenberg había tomado textos para algunos de los *lieder* que aparecían en sus *op. 2* y *3*. Pero en lugar de emplear las palabras del poema para crear lo que habría sido una canción más bien larga, casi con la extensión de una cantata, Schoenberg recurrió a una plantilla puramente instrumental para evocar, por medio del sonido, no solo un resumen de la historia que cuenta el poema, sino también, y sobre todo, el impacto emocional que había tenido sobre él el texto. Al igual que Berlioz, Liszt, Richard Strauss y otros compositores habían empleado fuerzas orquestales, prescindiendo de la voz, para relatar historias en sus sinfonías programáticas o sus poemas sinfónicos (pensemos, por ejemplo, en la *Symphonie fantastique*, de Berlioz, en *Tasso: Lamento e trionfo*, de Liszt, o en *Don Juan, Till Eulenspiegel* y muchas otras obras de Richard Strauss), Schoenberg ahora empleaba un grupo de cámara con el mismo fin. Incluso hizo imprimir el poema de Dehmel al principio de su partitura, para que los potenciales intérpretes de la obra pudiesen entender mejor lo que estaba tratando de comunicar con ella (el poema siempre debía imprimirse en los programas de los conciertos, en la versión original en alemán y/o traducido, cada vez que se tocara la pieza, para que también el público pudiera comprenderla mejor). El argumento de la obra, que era muy impactante a finales del siglo XIX, hoy parece sacado de una estereotipada película de serie B o de una telenovela: un hombre y una mujer pasean por un bosque de noche; ella confiesa que, por su deseo de tener un hijo, ha pecado entregándose a un desconocido a quien no amaba; ahora está embarazada, pero al haberlo encontrado a él, al hombre con quien está y al que ama, se siente muy arrepentida. Su amante, sin embargo, le dice generosamente que su amor «transfigurará» al bebé, que será tanto de él como de ella.

El poema sonoro de Schoenberg, de media hora de duración, está construido como una unidad, no como una serie de movimientos separados; esa unidad, en cualquier caso, consta de cinco segmentos fuertemente conectados, cada uno de los cuales corresponde a una de las estrofas del poema. La pieza comienza, de forma bella y misteriosa, en re menor y modula a numerosas tonalidades cercanas y distantes antes de concluir en re mayor; se exploran en ella complejas relaciones tonales, incluso dentro de cada tonalidad. En cierto sentido, el hiperromanticismo y las densas texturas de la pieza parecen más un retorno a los excesos de los *lieder* de la *op. 1* que una progresión lógica desde el camino lineal y más contenido que se había establecido en los *lieder* de las *op. 2* y *3* (algunos de los cuales, sin embargo, fueron escritos o revisados después de *Verklärte Nacht*). En los segmentos segundo y tercero, que corresponden al angustiado relato de la mujer, las disonancias extremas son especialmente pronunciadas; las tensiones cesan en el momento que refleja el comienzo de la declaración del hombre, según la cual el amor todo lo puede (compás 229, *Sehr breit und langsam* [«Muy amplio y lento»]).

En la primera interpretación pública de *Verklärte Nacht*, a cargo del reputado Cuarteto Rosé más una viola y un chelo adicionales, en la sala Bösendorfer de Viena, el 18 de octubre de 1902 —tres años después de que Schoenberg lo compusiera—, algunos miembros del público lo consideraron no solo insoportablemente disonante, sino también reprobable desde el punto de vista moral. Es improbable que tales cuestiones perturben a los oyentes actuales, que también pueden admirar el dominio que Schoenberg muestra de sus materiales. Años más tarde, el compositor se referiría a la influencia de Wagner sobre la «construcción temática» y la «sonoridad» de *Verklärte Nacht*, y a la influencia de Brahms tanto en la «técnica de crear variaciones» como en el hecho de que la obra tenga un número impar de compases. Pero añadió: «Creo que también hay algunos elementos schoenberguianos [...] en la longitud de algunas de las melodías [...], en las combinaciones contrapuntísticas y motivicas [*sic*] y en el movimiento semicontrapuntístico de la armonía y los bajos contra la melodía. Y, por último, ya había ahí algunos pasajes sin una tonalidad fija que pueden considerarse premoniciones del futuro».(19)

La obra, en cualquier caso, revela una emocionalidad adolescente, con grandes pasajes de alaridos y lamentos autocompasivos; es decir, presenta unos rasgos que están ausentes en el poema de Dehmel, que es más nocturno y cuya emotividad resulta mucho más sosegada. (Dehmel, tras escuchar la pieza, le escribió a Schoenberg: «Tenía la

intención de seguir los motivos de mi texto en su composición, pero pronto me olvidé de hacerlo debido a lo fascinado que estaba por la música». El elogio parece sincero, pero Dehmel quizá también estuviese dando a entender que, aunque la música le gustaba, no encontraba apenas correspondencias entre la obra de Schoenberg y su poema). Cuando concluyen los alaridos y los lamentos autocompasivos (en el compás 229, como ya hemos dicho), Schoenberg recurre por primera vez a lo que podríamos considerar una combinación de la música del funeral de Sigfrido y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* por lo que respecta al material temático. Y más adelante pasa por una serie de tonalidades mayores —va de re a si bemol, y luego a re bemol y a fa, y desde ahí vuelve a re bemol y a re— en un interminable gesto romántico del tipo que el propio Schoenberg comentaría más adelante —hablando de obras ajenas, no de las propias— en estos términos: «Ah, tan excesivamente florido y romántico».(20)

Aunque *Verklärte Nacht* quizá sea la más interpretada de las obras de Schoenberg, no es una de sus creaciones más logradas. Y, en cuanto terminó de componerla, se quedó fascinado con una traducción al alemán, recién publicada, de unos poemas daneses de mediados del siglo XIX. Musicar esos textos le llevaría, trabajando intermitentemente, más de una década. Durante ese periodo le surgió una oportunidad laboral que implicaría un cambio de escenario.

En diciembre de 1901, dos meses después de casarse, Arnold y Mathilde Schoenberg se mudaron a Berlín, donde el compositor, a sus veintisiete años, ocupó el cargo de director musical del Überbrettel, un conjunto que tocaba una especie de pionera música de cabaret. Sin duda, Schoenberg esperaba que ese trabajo aliviara en alguna medida su complicada situación económica. Necesitaba mantener a su esposa, al bebé que estaban esperando (la pequeña Gertrud, a la que llamaban Trudi, nacida en Berlín en enero de 1902) y a sí mismo, y además trataba de ayudar a su madre viuda. Y tal vez mudarse de la hostil Viena a la desconocida Berlín le resultase atractivo no solo porque suponía la posibilidad de ganar dinero, sino también porque implicaba un cambio de ambiente que era bastante deseable. El siglo XX todavía era nuevo, y los jóvenes Arnold y Mathilde estaban llenos de esperanza.