

Arnold Schoenberg conversa con Robert Gerhard

Adolfo Sotelo Vázquez

A petición de mi médico [...] he de pasar
aún algún tiempo en el Sur, en clima cálido

(Carta de A. Schoenberg a A. Amersdorfer, 17-X-1931)

I

Cuando Arnold Schoenberg anda atareado en la composición de *Moisés y Aarón*, su deteriorada salud le obliga a pasar el invierno de 1931-32 en Barcelona, aunque en realidad el gran compositor llega a la capital catalana en el otoño del 31 y regresa de Barcelona a Berlín a primeros de junio del 32. Su epistolario barcelonés contiene varias referencias sobre la paulatina mejoría del enfisema que le aquejaba, llegando a creer que los días barceloneses le habrían «repuesto para mucho tiempo»¹.

De las primeras semanas de su estancia barcelonesa datan dos textos olvidados de Robert Gerhard, quien había sido su discípulo años antes. Los textos que se reproducen (traducidos al castellano) en los apartados segundo y tercero del presente artículo proceden del semanario *Mirador*, un periódico –nacido el 21 de enero de 1929– que pretendió dialogar con Europa desde una Cataluña abierta y moderna, liberal y laica, pendiente siempre del signo de los tiempos. Los redactores de *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política* mostraron una atención preferente por las diferentes disciplinas artísticas. En el capítulo de la música el semanario contó con las colaboraciones de Robert Gerhard, cuyo justiprecio está todavía por realizar.

Robert Gerhard había nacido en la ciudad tarraconense de Valls en 1896. De origen suizo por parte paterna y francés por parte materna, es uno de los grandes compositores españoles del siglo XX. Inició su formación en

¹ Arnold Schoenberg, *Cartas* (ed. Erwin Stein), Madrid, Turner, 1987, p. 173. Carta al profesor Kestenberg del 25 de enero de 1932.

Munich con Walter Courvoisier, para después estudiar –ya en Barcelona– piano con Enrique Granados y composición con Felipe Pedrell. De comienzos de la década de los veinte data su amistad con las jóvenes personalidades de la llamada generación del 27, en especial con el musicólogo y crítico musical y literario, Adolfo Salazar, y con Federico García Lorca.

Entre 1923 y 1928 Robert Gerhard estudia en Viena con Arnold Schoenberg, al tiempo que crea en Barcelona la «Associació Pro-Música Discòfils», que celebraba sus sesiones en el emblemático Hotel Majestic del Paseo de Gracia y en la Llibreria Catalana.

Atento al magisterio musical –que ejerció desde distintos organismos de la Generalitat republicana– tuvo también un papel decisivo como crítico musical en el semanario *Mirador* entre 1930 y 1932, publicando en sus páginas agudos comentarios y documentados análisis de las obras de Béla Bartók, Alban Berg, Anton von Webern, etc. A ese territorio olvidado pertenecen los dos textos (una breve noticia y una peculiar entrevista) sobre Schoenberg que rescatamos en las páginas que siguen.

II

Robert Gerhard: «Un huésped ilustre: Arnold Schoenberg» (*Mirador*, 8-X-1931)

Una noticia seguramente causará sensación en nuestros núcleos artísticos: Arnold Schoenberg está en Barcelona.

Su delicado estado de salud ha determinado que los médicos le aconsejasen huir del crudo invierno berlinés. Viene a Barcelona atraído por la suavidad del clima –esperemos que no nos deje quedar mal– y dispuesto, si le prueba, a pasar una larga temporada.

Ni que decir tiene la satisfacción inmensa con la que desde las páginas de *Mirador* comunicamos la noticia y en nombre de nuestro pequeño mundo artístico e intelectual saludamos con profunda reverencia y damos la más cordial bienvenida al gran maestro vienés, entre los cuales el abajo firmante tiene el honor de contarse.

Arnold Schoenberg es hoy, indiscutiblemente, la figura de mayor magnitud de la música contemporánea. Su estancia en Barcelona, podríamos decir sin hipérbole, concede pasajeramente a nuestra ciudad la categoría de capital musical del mundo. Una capitalidad de naturaleza puramente ideal y transitiva, naturalmente.

En estos momentos en que el ritmo de la nueva temporada musical se iniciará con un peso muy bajo, no es fácil prever si habrá manera de escuchar a Schoenberg en la sala de conciertos. Schoenberg, por otra parte, está trabajando en una obra de gran envergadura que espera poder terminar este invierno en Barcelona. Esta obra y la redacción definitiva de un nuevo tratado de teoría, que hace tiempo que le ocupa, le absorberán por completo.

De todas maneras, podemos anunciar nuestro decidido propósito de que la estancia de Schoenberg entre nosotros trascienda en nuestra vida musical de una forma digna de la categoría espiritual de nuestro huésped. Próximamente informaremos a nuestros lectores con mayor amplitud.

III

Robert Gerhard: «Un gran músico en Barcelona. Conversando con Arnold Schoenberg» (*Mirador*, 12-XI-1931)

Hace cosa de un mes que está instalado en Barcelona. Está fascinado por el país, por el clima, por la gente, por todas nuestras cosas que hasta el momento ha tenido la oportunidad de conocer. Hasta el extremo de que tiene el propósito de volver cada año a pasar una larga temporada entre nosotros. Ni que decir tiene los motivos que tendríamos de felicitarnos por la realización de este propósito. Sobre todo si su estancia en nuestro país fuese beneficiosa para su salud, como cabe esperar.

* * *

Estas líneas no quieren ser una entrevista. Tratándose de Schoenberg debería decir que no me siento capaz. Le debo demasiado agradecimiento y sé, como discípulo, admirarlo y reverenciarlo demasiado profundamente como para poder traicionarlo como reportero. Ni me sabría ver en la situación cómica de aquel entrevistador de verdad a quien Schoenberg, un día, recibió con estas palabras:

–Empezad, por favor, por decirme lo que habría dicho, y después intentaré decíroslo yo mismo.

Pero os puedo ofrecer algunos puntos de las conversaciones que ahora tengo la alegría de sostener con mi maestro, en su pequeña torre barcelonesa de *La Salut*, delante del ventanal que domina magníficamente todo el paisaje urbano, unas veces velado por la neblina y un poco frío; otras, a

mediodía, en la soleada pista de tenis, entre *set* y *set* durante estos días otoñales que me hacen revivir aquellos otros días inolvidables de mi aprendizaje con él, en Modling, en Viena, en Berlín...

En una entrevista –en esto Schoenberg defrauda y desorienta completamente al periodista– sus opiniones son poco «sensacionales». Y esto quizás pueda comprenderse en un hombre que, como él, ha sido gracias a toda su obra la figura más «sensacional» de la música contemporánea. Y también la única que nos muestra hoy una obra que no sólo no ha dicho la última palabra a nuestra generación, sino que parece preservar su completa revelación, la verdadera y definitiva «sensación», para las generaciones del mañana. Especialmente cuando las actuales, en vista de cómo la impopularidad se obstina en torno al músico más genial de nuestro tiempo, han decidido apartar de él los ojos, para encauzarse por caminos que conducen más directamente hacia el éxito.

Fue al tocar por azar este tema de las tendencias de los jóvenes actuales, cuando Schoenberg me decía:

–Me extrañó mucho el hecho de que, después de la guerra, de pronto, muchos jóvenes, demostrando una carencia sorprendente de *sentido práctico*, se pusieran a seguirme. Hoy día, en cambio, me extraña mucho menos el hecho de que la mayoría, finalmente, haya adquirido el *sentido práctico* suficiente para saber que le conviene darme la espalda. Me felicito de ello, pues me gusta ser independiente. Y como discípulo mío, ya sabéis cómo he insistido siempre en dar el grito de alerta a los que se acercan a mi «zona de peligro».

Schoenberg ha llegado, en efecto, a descorazonar a la juventud. Mérito que sería necesario empezar a evaluar considerablemente si no fuera porque la mayoría, que mientras más descorazonada más hábil es a hacerse el camino fácil, ya ha encontrado la salida a una situación difícil; y hoy, frente a Schoenberg, predica la restauración de viejos estilos históricos y practica un ingenuo pastiche que ha bautizado él mismo como «neoclasicismo».

Es el «retorno a Bach y Haendel», he oído decir. ¡Si al menos estos músicos se percataran de la gran diferencia que existe entre Bach y Haendel! Si tiene que darse ese retorno, yo pediría como mínimo que se decidieran por Bach o Haendel. Por lo que respecta a un retorno a Bach, yo lo vería en el fondo, con buenos ojos, e incluso estaría dispuesto a fomentarlo. Pero me temo que si enseñara a estos músicos «en retorno» todo lo que necesitarían saber para componer *a lo* Bach, se olvidarían de la composición. ¡Al menos así lo espero!

En cuanto a este viejo estilo que quieren escribir los jóvenes de hoy, y por lo que se refiere al retorno a la tonalidad e incluso a la estricta diatonía que

preconizan, según decís, habría una objeción a hacer. Aunque en Europa, en la música artística de estos últimos siglos, no habría precedentes, se podría imaginar perfectamente una música rigurosamente diatónica, es decir, basada exclusivamente en las siete notas de la escala. Pero entonces sería necesario, en rigor, abolir la modulación; ya que con la más mínima desviación modulante volvería a irrumpir el cromatismo que se quiere condenar. ¿Por qué motivos los neodiatónicos hacen la vista gorda respecto a esta cuestión?

Por mi parte puedo decir que las composiciones de esta «manera» que he tenido ocasión de oír no se avienen en absoluto con la pretendida diatonía, al contrario: he oído las disonancias de esta música, que son horribles, porque no guardan ninguna relación orgánica con el resto. Producen el efecto de manchas de grasa sobre un chaleco blanco.

—¿Qué significado y qué alcance concedéis a vuestra técnica denominada de doce semitonos?

—En realidad me debería causar sorpresa que fuerais vos, precisamente, quien me hiciera esa pregunta. Vos que debéis recordar de nuestras lecciones de composición que soy capaz de aclarar —y que me gusta también más hacerlo— problemas más importantes que éste. Si lo que queréis es una respuesta para el público, debería decir, a propósito de la técnica de doce sonidos, que su entendimiento sólo es posible con personas que tengan un conocimiento suficiente de la técnica general de nuestro arte y no, simplemente, las nociones habituales de diletantismo de conservatorio. Para este último es y continuará siendo aún durante mucho tiempo un enigma lo que yo quiero decir cuando afirmo que en la composición con doce sonidos, de la misma manera que en la música tonal —es decir, en la música con siete sonidos—, la armonía no es más que una «inversión» de la melodía, y viceversa, la melodía una «inversión» de la armonía. Con una sola diferencia y es que los sonidos utilizados, en lugar de siete son doce. Pero sean siete o doce, todo —es decir, tanto la armonía como la melodía— procede de una misma serie. Ahora bien: la cuestión de si conviene subrayar y hacer destacar un centro tónico no es una cuestión de estética ni de gusto, sino simplemente una cuestión de capacidad de comprensión.

Mi música es difícil. De acuerdo. Pero no sólo a causa de las ideas que expresa y elabora, no sólo porque esta elaboración no se realiza en superficie, sino en profundidad sino, sobre todo, a causa de su *sonoridad*.

De las disonancias impuras que mis contrarios aún introducen de contrabando en la música, de una manera arbitraria y sin plan, yo me prometo un resultado: la progresiva habituación del oído a armonías más complejas. Espero también que llegue un día en que ya no moleste a la gente de «sen-

tido práctico» el hecho de que yo, estas mismas disonancias, las use de una manera lógica. Será el día, supongo, en que los otros, los carentes de «sentido práctico», empezarán a oír y a entender lo que *dice* mi música.

—Ya sabéis que en una discusión es éste el momento en que el oponente, invariablemente, reacciona con el reproche de cerebralidad, de fría especulación, de falta de emotividad dirigido contra vuestra música.

—¿Música cerebral? Es un «reproche» al que no quiero replicar hasta que no me sea dirigido por alguien que haya demostrado tener, él mismo, cerebro. No es corriente que los que lo tienen se avergüencen. Ya conocéis el caso de aquella carta de su hermano, firmada: «Johan van Beethoven, *Grundbesitzer*, propietario y poseedor de tierras» (hacía poco que lo era), a la cual el maestro contestaba, orgulloso, firmando así: «Ludwig van Beethoven, *Hirnbesitzer*, poseedor de cerebro» y eso que había podido firmar igualmente, por ejemplo: «*Gefühlsbesitzer, Phantasiebesitzer...* poseedor de sentimiento, de fantasía...»

De una cosa estoy seguro, y es que ningún «poseedor de cerebro», como Beethoven, pondría en duda que otro «poseedor de cerebro» fuera capaz de conmovier a quien valga la pena.