
Transfiguraciones líricas

Susana Zapke

La idea de la poesía es la prosa
Walter Benjamin

En el presente ensayo trato de ilustrar la morfología del texto poético y su interacción con la música a partir de una breve selección de obras que se remontan a las primeras décadas del siglo XX; todas son anteriores a 1914, y pertenecen por tanto al periodo de génesis de la Nueva Música (denominación que utilizo aquí en sentido técnico).

Pretendo también situar el concepto de *prosa musical*, determinante a la hora de analizar esa nueva interacción musico-poética, en el contexto de una nueva conciencia o estética «expresionista» previa acotación dentro del campo semántico de sus diversas variantes lexicográficas.

E, igualmente, exponer una selección de los rasgos más característicos de esa relación, radicalmente nueva, entre el texto poético y el discurso musical iniciada en el periodo tardorromántico y que constituye una de las claves de la nueva música, a través de una serie de ejemplos musicales.

La relación entre el texto lírico y el discurso musical ha sido objeto de múltiples análisis musicológicos especialmente referidos al periodo romántico, momento de eclosión de la creación lírica y de máximo desarrollo del *Lied*. Se ha estudiado menos dicha relación en las dos primeras décadas del siglo XX, es decir, en el periodo al que corresponde la denominación «Nueva Música» (documentada por vez primera en 1919 y consolidada hacia 1924), en el que se interrumpe una larga y lineal tradición músico-poética.

Antes de analizar las claves básicas de esa nueva relación, basándonos en obras vocales concretas, es preciso acotar terminológicamente las categorías «prosa» y «lírica», así como sus diversas combinaciones aplicadas al ámbito musical. Expresiones como *prosa melódica*, *prosa musical*, *prosa poético-musical*, *prosa musical estilizada* o *prosa musical libre* nos remiten a un terreno terminológico que sigue sin estar netamente definido.

Así como el término *secuencia* ha sido utilizado desde la Edad Media para referirse a una prosa integrada en una métrica musical y con una función específica, la expresión *prosa musical* no sólo no está documentada lexicográficamente en fuentes del siglo XIX, sino que no aparece mencionada explícitamente hasta el año 1967, en la enciclopedia de la música de Riemann. Descartamos aquí otras denominaciones como *prosa*, en la acepción de música vocal que entona textos no poéticos, *música prosaica*, con una connotación negativa que hace referencia a la pobreza de un texto carente de métrica y de un pulido estilo, y *prosa a secas*, en el sentido que tenía en los siglos XVII-XVIII de canto coral no ornamentado.

Para el periodo que nos ocupa es de central importancia el término de *prosa musical* ya que, pese a no ser citado en las fuentes hasta muy avanzado el siglo XX, remite a una dialéctica anterior que enfrenta la prosa y la poesía, concediendo a ésta última un rango superior. Detrás se despliega todo el pensamiento idealista alemán representado por Hegel y reflejado en la teoría literaria con su de-

fensa dogmática de la categoría poética como modelo artístico supremo, definición que se acuña siempre en contraposición a la categoría de prosa. Es por tanto difícil, en un contexto en que la estética poética reclama una validez exclusivista, hacer plausible la alternativa de una *prosa musical*. Bajo esta tensión conceptual se desarrollará precisamente la obra de varios autores, desde literatos y dramaturgos como Grillparzer hasta el propio Wagner.

El primer momento en el que se agrieta esta posición jerárquica de la poesía frente a la prosa coincide con el inicio del romanticismo. Con la emancipación de la *prosa* como categoría literaria independiente, tendrá lugar el primer avance sustancial hacia una nueva estética y una nueva concepción formal tanto en literatura como, más adelante, en música. Pero su aplicación concreta al lenguaje compositivo, es decir la dotación de una funcionalidad específica al término *prosa musical* –con una connotación exclusivamente positiva– se debe a Arnold Schönberg. Aquí se plantea la validez de los binomios métrica-rítmica, rima-melodía y el proceso mimético entre un lenguaje construido con palabras y un lenguaje construido con sonidos. Schönberg reconoce en la poética musical un estadio más antiguo, pero también más primario, de la historia de la música frente a la *prosa musical* que aunque más reciente es fruto de una reflexión mucho más avanzada en el terreno compositivo.

De aquí a la consolidación de la *prosa musical* como categoría formal hay todavía un paso considerable. El primero que la aplica en este sentido es Anton Webern en su análisis de las *Piezas para orquesta* op. 16 de Schönberg al señalar el «libre desarrollo de la obra», aludiendo así a la falta de una geometría reconocible. Adorno también insistirá en la expresión como denominación de una categoría formal al analizar la obra sinfónica de Mahler y su carácter de novela. Pero ninguno de los dos casos es suficientemente explícito para permitirnos definir con exactitud el sentido del término.

El único artículo aclaratorio sobre el concepto de *prosa musical* se debe a Dahlhaus, y está redactado en 1964. Después han sido numerosos los trabajos publicados sobre el sentido de la *prosa musical*, aunque siempre aplicados a ejemplos concretos de la obra de Schönberg, Webern y Berg o del propio Wagner.

Para el caso que nos ocupa es importante retener la línea de significado esbozada por Schönberg y más tarde por Adorno y centrada en el desarrollo dialéctico de una progresiva «prosaización de la poesía musical». La asimetría que se refleja en la *prosa musical* se construiría a partir de una simetría del lenguaje poético, que se modula y distorsiona para hacerlo más elocuente. Pero es en Novalis donde encontramos las reflexiones más aclaratorias acerca de la convivencia y de las líneas de transgresión entre poesía y prosa.

El *dictum* de Novalis al respecto se convierte en una pieza clave para el análisis de esa particular interacción entre texto literario –con la frontera diluida de las categorías prosa y lírica– y texto musical. Viene a decir Novalis que si la poesía quiere evolucionar, debe primero reducirse, asumir un tono más «prosaico» en el sentido de liberarse de las estrictas reglas rítmicas, convertirse en un cuerpo orgánico y elástico en el que cristalice su característica falta de limitaciones. La prosa no es más que poesía llevada a lo concreto, precisada, y esa precisión significa a la vez delimitación y expansión, ya que a través de ella se establece toda una red adicional de relaciones.

Más adelante Benjamin definiría «la prosa como idea (matriz) de la poesía», idea que en la Nueva Música se corresponde con el sentido de una libertad del lenguaje musical que emana de la periodicidad formal del texto poético.

Parte de la respuesta a la clave de esa nueva relación poético-musical experimentada en las composiciones de los primeros quince años del siglo XX se encuentra ya formulada en la reflexión de Novalis. Pero el avance fundamental se produce con el cambio de

siglo, coincidiendo con la estética del romanticismo tardío y de una nueva conciencia *expresionista* aplicada primeramente a la literatura y a las artes plásticas y más adelante –aunque esto nunca fuera plenamente asumido por los compositores cuya obra se pretendía etiquetar como tal– a la música.

El expresionismo poético, que aquí nos interesa particularmente por mantener una estrecha relación con los inicios de la nueva música, surge antes de la primera guerra mundial como impulso de renovación estética y formal, liderado por un grupo de jóvenes poetas que reaccionan frente al entorno y sobre todo frente a la herencia de sus progenitores. La rebeldía está claramente dirigida contra el rancio ambiente burgués de la era guillermina. Un apasionado enfrentamiento creativo que se verá interrumpido por el conflicto bélico y que volverá a renacer con el mismo impulso una vez finalizada la guerra. El grito de disconformidad como gesto característico y el valor de integrar planos de brutalidad y de fealdad, incluso con matices nauseabundos, en su creación lírica, marca ya un cambio estético importante, como apunta Kunze en su referencial estudio sobre Dehmel y el movimiento lírico de principios de siglo. Formalmente, la poesía se concentra, se reduce a formatos casi de miniatura y experimenta con las fronteras de la prosa. No es casual que en 1912 Hiller, el primer autor que opera en el ámbito literario con el término «expresionismo», considere al poeta Ferdinand Hardekopf como «el autor de prosa en alemán más condensada, el expresionista, el Michelangelo del pequeño formato».

El término *expresionismo* se define en literatura a partir del significado que tiene en las artes plásticas, donde se utiliza en oposición al de *impresionismo*. Aunque tampoco los poetas de la primera década, lo mismo que los compositores, conocían ni asumían el término colectivamente. Ni en el ámbito musical ni en el poético existe un manifiesto expresionista. La aplicación del término a la creación musical aparece sólo después de la guerra,

mientras que con anterioridad a ésta se opera con una designación menos comprometida como es la de «*Ausdruckskunst*» o arte de la expresión. Anton Webern, que lo utiliza al referirse a Schönberg, habla de esa necesidad de expresión y de la consecuente búsqueda de nuevos medios para comunicar dicho impulso. Después de la guerra, sin embargo, los rótulos «expresionismo musical» o «música expresionista» serán ya habituales pese a la resistencia de los propios afectados. El propio Schönberg, en su introducción de Breslau al drama *La mano feliz* (op. 18, 1908-13), declara no entender por qué la obra es considerada expresionista. Es evidente que entre las diferentes manifestaciones artísticas, la música llega en último lugar al expresionismo, y es en ella donde se plantea abiertamente el verdadero significado del término, que en otros ámbitos de la creación ya había sido asumido plenamente.

Sería largo repasar las múltiples definiciones que a partir de 1918 se hacen de la «música expresionista»; sí es oportuno señalar que existe un amplio registro de acepciones, vagas y muchas veces contradictorias entre sí, que convendría analizar sistemáticamente.

De la vasta literatura de la época nos interesa retener aquí dos aspectos necesarios a la hora de analizar los rasgos propios a esa nueva estética, digamos expresionista, que caracteriza la producción musical de las primeras décadas del siglo XX. Las siguientes reflexiones se apoyarán en una reducida selección de obras vocales escritas con anterioridad a la primera guerra: Arnold Schönberg, *Herzgewächse* op. 20 (1911, Texto: Maurice Maeterlinck), Arnold Schönberg, *Galgenlied* (1912, *Pierrot Lunaire*, op. 21, 12. Texto: Albert Giraud) y Alban Berg, *Schliesse mir die Augen beide* (versión primera de 1907, texto de Theodor Storm) con referencias varias a otras obras coetáneas.

Por una parte se trata de precisar la dimensión metafísica del concepto de expresionismo, definido por Schönberg como la «ac-

ción de expresar los procesos internos» (posición que se define aquí a partir de la dicotomía expresionismo/impresionismo), y por otra, su dimensión física, es decir la proyección formal que esa idea o sublimación espiritual, de la que también habla Schönberg, vierte sobre el material, abriendo así un espacio inconmensurable a la creación musical.

Respecto a la primera, volvemos a recurrir a una aclaratoria explicación de Schönberg en su análisis de los *Cuatro Lieder para voz y orquesta*, op. 22 (1913-16): «Así, y de ningún otro modo, se ha generado el *expresionismo*. Una obra musical no extrae su diseño formal de la lógica del propio material, sino que se debe guiar por la sensibilidad hacia sus *propios procesos internos y hacia los externos*, de manera que sea capaz de expresarlos y basarse en esa lógica como punto de partida de la composición» (cursivas mías, S. Z.).

Es este último aspecto el que más nos interesa destacar, ya que remite a los siguientes planteamientos: el primero sería la negación de un material preestablecido (*la lógica –impuesta– del propio material*) o de una métrica tradicional, y el segundo, la afirmación de un impulso inicial interior –a este aspecto se refería Adorno cuando en su sociología de la nueva música habla del sismógrafo de los sentidos o del gráfico psicológico característico de la nueva música– sobre el que se irá desplegando *ex novo* la estructura formal de la obra.

Este planteamiento, tan fundamental en la obra de Schönberg, se refleja ya en *Lieder* de su primera época como *Herzgewächse*, op. 20 y *Galgenlied* (poema 12 de *Pierrot Lunaire*, op. 21). En ambos casos el impulso proviene, no del desarrollo del poema entero, sino de una única imagen, palabra o asociación puntual. En *Herzgewächse*, la imagen –impresión/expresión– del «cristal azul» (*blaues Glas*) es la que genera todo el posterior desarrollo del *Lied*, escrito en 1912 por encargo de Kandinsky para la sofisticada combinación tímbrica de soprano, celesta, armonio y arpa. En el *Galgenlied* la palabra

dürr (escuálida), repetida en las tres estrofas, configura la estructura formal de la obra.

El convencional esquema del paralelismo entre texto poético y texto musical o, si se prefiere, la tradicional función descriptiva-narrativa de la música, quedan anulados en ambos casos. El proceso de *Verfremdung* –que viene a suponer una distorsión o concesión de un carácter ajeno a la realidad– del texto lírico, tanto en el sentido del contenido (*Gehalt*) como en el de la forma (*Gestalt*), es un momento clave del planteamiento.

Las reminiscencias de la memoria, sin embargo, conviven junto a este avance sustancial del planteamiento como se refleja en el *Lied* de Alban Berg *Schliesse mir die Augen beide* (1907), con un formato claramente tradicional. Una situación idéntica se ofrece en el *Lied* para voz y piano *Schilflied. Auf geheimen Waldespfade* sobre un poema de Lenau o incluso, aunque con impulsos ya diferenciados de lo anterior, en sus *Cuatro Lieder para voz y piano*, op. 2 (1908-09) sobre textos de Mombert y Hebbel. Aquí la simetría, la repetición y la coincidencia formal del texto poético y del musical se mantienen intactas. La expresión subjetiva es más descriptiva que transfigurativa, en comparación, como veremos más adelante, con los *Lieder Herzgewächse* y *Galgenlied* de Schönberg. La herencia plasmada en esas claras reminiscencias formales pesa sobre los inicios, aún no madurados, de la búsqueda de una nueva subjetividad expresiva y formal a principios de siglo. En Webern también se da ese momento reconociblemente pretérito, inmerso en unas categorías formales que pronto dejará de lado. Recordemos aquí el *Lied Blumengruss*, basado en el poema de Goethe *Der Strauss, den ich gepflücket* (de una serie de ocho *Lieder*, sin opus, escritos entre 1901-04), evidentemente no representativo de su personalidad compositiva, ni de sus verdaderas afinidades poéticas, pero ilustrador de un momento transitorio en cuanto a modelos de expresión y a la manifestación formal de estos. Una transición en la que se pasará de una

relación musico-poética de factura casi mecánica a una sofisticada relación orgánica.

La sellada relación música-texto entrará en los primeros quince años del siglo en una dialéctica que revolucionará sus cimientos. El propio Schönberg dibuja esta nueva idea en el capítulo primero, referido a la relación entre la música y el texto de *Style and Idea* (1950), donde dice haber leído los poemas de los *Lieder* de Schubert muchos años después de haberlos escuchado, y que su reacción fue constatar la absoluta prescindibilidad del texto poético a la hora de captar la expresión musical. Esto explicaría en parte las asimetrías perceptibles entre la dimensión formal del texto poético y el discurso musical. El reconocimiento de la autonomía de las partes, y no la supeditación o paralelismo entre una y otra que se daba en el periodo romántico, recuerda además el enfoque de Mallarmé (*L'Art pour tou*), para quien la música sería incluso un tipo de lenguaje supremo por su carácter plenamente autónomo, mientras que la poesía se serviría de su material con una doble función: la creativa y la comunicativa, lo cual se presta a ambigüedades en la interpretación.

Parte de este planteamiento, naturalmente salvando otros abismos ideológicos entre el poeta y el músico, se encuentra reflejado en el pensamiento de Schönberg. El hermetismo del lenguaje musical, al que también alude Mallarmé, no es reivindicado explícitamente por él, pero sí la autonomía de su sustancia expresiva. Por ello prohíbe reiteradamente a los intérpretes de sus obras adherir a éstas expresividades propias o proyecciones subjetivas. Este aspecto, que aparece, por ejemplo, en la introducción a *Pierrot Lunaire* y en su artículo «Das ist meine Schuld» (Es mi culpa, de *Style and Idea*), no significa que entre el texto y la música no se produzca ningún tipo de interacción, como algunas voces críticas habían malinterpretado.

Respecto al segundo aspecto, la materialización de la idea –sujeto y expresión a un tiempo– en una construcción formal, se rela-

ciona con la dialéctica entre la expresión y la forma (o la intención y la forma), que se tensa sobre el vértice de la libertad y la normativa. Paradójicamente, la negación de los métodos compositivos tradicionales abre un enorme espacio de posibilidades a la vez que engendra una nueva normativa necesaria para estructurar ese transitorio caos. Las prohibiciones son múltiples: la emancipación de la disonancia supone a su vez una prohibición de la consonancia, de la secuencia, del desarrollo motivico-temático, del desarrollo rítmico homogéneo, etc. Tales son algunos de los resultados formales de la propuesta de objetivar la expresión para lograr su máxima inmediatez. El reproche que se hace a Schönberg de que su fisonomía compositiva está más próxima a la de un constructor, ingeniero o incluso matemático que a la de un compositor, remite precisamente a ese central interés en la renovación técnica del material y en la dimensión formal de las obras. La célebre frase de George: «El máximo rigor es la máxima libertad», se convierte en una premisa central de su trabajo. Se alude en ella al control de la técnica y a la disolución del mito o liberación de la memoria para entrar en una nueva dialéctica entre el compositor (sujeto) y el material (objeto) donde el uno es capaz de generar al otro. De la fusión de ambos, sujeto-objeto, resulta esa nueva subjetividad específica de la nueva música.

Galgenlied (0'17", 13 compases) proporciona un perfecto modelo para ilustrar esta idea. Comenzando por la duración, signo evidente de una concentración extrema de la expresión en un formato de miniatura, pero también símbolo de la fugacidad del tiempo y, dentro de éste, del motivo de la desaparición. El contrapunto perforado de silencios alude al mismo motivo. Cada voz articula su propio discurso rompiendo la jerarquía tradicional de voz melódica y acompañamiento. La agresiva aceleración rítmica de los últimos cuatro compases refuerza nuevamente el gesto de lo fugaz. La construcción formal de la obra sugiere desde el principio una li-

quidación del propio discurso. El ascenso cromático de la flauta *piccolo*, en el único momento en que todas las voces suenan a un tiempo, dibuja con un trazo casi pictórico el final que enmudece abruptamente marcado con un punto de dos notas descendentes. No hay reiteración de motivos melódicos, no hay desarrollo temático, no hay simetría alguna sino una constante renovación de los gestos a la manera de fragmentos musicales sucesivos cuya función se anula frente a la necesidad expresiva del compositor. La melodía se interrumpe en fases distanciadas por silencios. Los segmentos, impulsos acentuados por una voz que fluctúa entre el canto y el *Sprechgesang*, se disponen en una línea continua donde la expectativa de la escucha (en el sentido casi de *Erwartung*/esperanza) se ve continuamente frustrada. La irregularidad del esquema responde al deseo de reducción a lo sustancial que recuerda la lucha abierta contra el ornamento predicada por Kraus y Loos. Lo obvio, trivial o meramente descriptivo –en definitiva todo elemento prescindible que se adhiere al núcleo expresivo– queda anulado en un tipo de expresividad que sugiere, más que impone, una dimensión «espiritual» del texto lírico reflejada en los contrastes motivicos y las relaciones ocultas entre los diferentes parámetros de la composición. La escucha tiene por ello un fuerte componente de especulación ausente en el periodo clásico.

En el caso de *Herzgewächse* (3'09", 30 compases) la ruptura de la periodicidad y la duración asimétrica de las partes es aún más evidente. Su formato no es tan aforístico como el de *Galgenlied* en lo que respecta a la voz cantante o al resto de las voces instrumentales.

La sensación de un discurso interrumpido, distorsionado por continuos enclaves contrastantes y radicalmente nuevos, dificulta –en una primera escucha– el reconocimiento de un planteamiento formal coherente. El proceso de la transfiguración lírica es más avanzado que en el caso del *Galgenlied*, donde la métrica, aunque

distorsionada, sigue siendo en parte reconocible. *Herzgewächse*, escrita un año más tarde que *Pierrot Lunaire*, ilustra además aún con mayor claridad el principio de la variación como recurso compositivo de la nueva música. Del material de partida se declinan mínimas unidades de sentido que a su vez generan continuamente renovadas constelaciones musicales. (Recordemos aquí el paradigma más radical en este sentido: *Lulu* de Alban Berg). No existe además un único pasaje mecánico, producto de la inercia de un material en movimiento, punto clave de la arquitectura interna de la obra. Nada es prescindible. Los saltos interválicos, disonantes en muchos casos, que se producen sobre todo en la segunda parte del poema, delatan la progresiva desnaturalización del sonido y del timbre, que en la primera parte resulta incluso algo monótono o al menos estructurado en torno a un único eje.

También esta emancipación de los intervalos disonantes, que se oponen a una jerarquía ya obsoleta, impone un nuevo tipo de escucha que no se sienta una vez más «decepcionada». La nueva arquitectura interválica es marca de una nueva forma de expresión y a la vez de una lectura muy distinta del texto poético. El salto a un Fa agudo en la sílaba *mys-* de *mystisches* (mística plegaria) evoca matices de carácter casi esotérico. Las coloraturas que se inician a partir de la tercera estrofa: «sólo un lirio entre ellos», cita literal del *Cantar de los Cantares*, delatan un tipo de expresividad en claro contraste con la sonoridad de las estrofas anteriores. Cada sonido está articulado como momento aislado y sin embargo, en un plano horizontal y en relación con los momentos siguientes, se percibe un planteamiento global. En la segunda estrofa de *Herzgewächse* se subrayan plásticamente las sílabas *düs-* (de *düstre*) y *(Be-) gier*, sonidos que resultan particularmente articulados y autónomos respecto al conjunto. Son puntos de tensión en una línea melódica que se ve precisamente impulsada por estos tonos de protagonismo transitorio. El verso «*Richtet sich empor*» se materializa en un dibujo de

auténtica *Augenmusik* –música visual de la tradición renacentista– en el sentido más clásico y primariamente descriptivo a la vez. La metáfora lírica se subraya con un motivo ascendente que culmina en «*empor*» para luego descender en un movimiento ondulante hasta *Leid* (dolor), como si de las hojas cayendo de un árbol se tratara. El verso siguiente, *Licht sind ihre Blätter*, se nutre del material anterior creando una inversión simétrica de ambos versos que transgreden una vez más la estructura formal de la estrofa.

Sin embargo, en el *Lied Schliesse mir die Augen beide* de Berg la emancipación del planteamiento musical frente al poético es apenas perceptible. El proceso de avance prácticamente simétrico entre ambos planos, las reiteraciones varias y las disonancias cautelosamente dosificadas hacen que en la escucha apenas se adviertan esas «decepciones» propias a quien está cómodamente instalado en el sistema tonal. Un lirismo casi schubertiano se desprende de la obra. El piano asume su función de voz secundaria para terminar incluso con una cadencia ortodoxamente romántica. Lo más sorprendente aquí es imaginar el salto conceptual que se produce de esta obra a los *Altenberg Lieder*, op. 4 (1912) para soprano y orquesta, escritos apenas cinco años más tarde y provistos de una riqueza de melodías tímbricas sólo comparables a la variedad de colores y diseño propios de un cuadro de Klimt. Simultaneidad de motivos y combinatorias tímbricas, densidad armónica y clara delimitación de los segmentos para la voz y para la orquesta, indican una muy particular proyección del contenido poético de los versos de Altenberg, destinados –por otra parte– a ilustrar tarjetas postales.

Son ejemplos varios de un proceso en el que la poesía, transfigurada en prosa musical, diluye progresivamente sus específicas categorías formales: verso, rima y estrofa, pero también se resiste a esa lectura epidérmica en la que el argumento literal, con algún afecto añadido, se hacía reconocible en la narrativa de la música.

Tanto en uno como en otro ejemplo, *Herzgewächse* y *Galgenlied*, se reconoce además otro momento central del nuevo planteamiento compositivo de los inicios del siglo XX que es el de la conciencia de progreso. Cada composición se diseña en un *campo abierto* de posibilidades, algo perceptible ya en estas obras compuestas a una mínima distancia temporal. No existe una norma exclusivista que vertebre los planteamientos compositivos, sino al contrario, un deseo de deshacerse de la mitología adherida al material para avanzar o conquistar terrenos aún no explotados musicalmente. Por eso, cada propuesta es una propuesta creada *ex novo* por el propio sujeto. Esta evolución llegará en última instancia a anular al propio sujeto. En la música serial la autonomía del material someterá al sujeto a los propios dictados del material y de su sistema operativo. Adorno ya lo preveía al hablar del «envejecimiento de la nueva música». En el momento en que el material obtenga una legitimación en sí mismo y desaparezca la dialéctica con el sujeto, se anulará el sentido de la composición. Es la objetivación llevada a un grado extremo lo que apunta a una nueva estética que se dará en llamar *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), o dictadura del momento formal, de la *Gestalt* frente al contenido expresivo; o, dicho de otro modo, de la técnica frente al principio expresivo. Pero este tema desborda los objetivos de nuestra exposición.

Conclusión

El concepto de *prosa musical*, cuyos cimientos se establecen en las primeras décadas del siglo, refleja un avance sustancial en la relación sujeto-material compositivo que se debe interpretar no como fenómeno aislado de la creación musical, sino común al resto de los ámbitos de la creación artística. El sujeto se refleja en una expresividad basada en un momento casi psicoanalítico, no tanto desde

una acción externa o interna (Hege.: *subjektive innerlichkeit*) sino desde una expresión transfigurada o distorsionada como la que podemos percibir en *Erwartung*, primer monodrama de Schönberg.

La disposición de una estructura automática de la que se declinaba toda la sintáctica musical –me refiero al periodo clásico-romántico– se rompe necesariamente para dar lugar a una eclosión de idiomáticas específicas. Cada obra genera su propia sintaxis adecuada a esa expresión psicométrica, la «erupción psíquica» como lo llama Dahlhaus, a partir del cual se genera. La exploración constituye un momento central de los nuevos planteamientos musicales. Como apuntaba Adorno, más que ruptura se trata de una consecuencia lógica. El desgaste del material impone una renovación de todos los parámetros.

El texto poético deja de ser una guía determinante en todo el desarrollo de la obra. La tradicional función narrativa de la música deja paso a una situación paritaria de las dimensiones poética y musical, donde el momento lírico se somete a un proceso de transfiguración materializado en prosa musical. La propia selección de los textos indica esta nueva intención compositiva: de los poemas de Goethe, Storm, Lenau o Dehmel a los de George, Trackl (en Webern), Wedekind, Strindberg, Kraus o el propio Baudelaire (en Berg) o a los textos que terminó por escribir para sus obras el mismo Schönberg, hay un camino de búsqueda de idiomas y de subjetividades comunes que son suficientemente elocuentes a la hora de analizar el tema.

La nueva subjetividad se refleja en dos planos: la selección del material lírico y su lectura propia (reconstrucción de atmósferas a partir de partículas sintácticas concretas), y la realización formal o aparición de planteamientos siempre renovados a la hora de objetivar el impulso lírico, como quedó reflejado en los ejemplos anteriormente analizados.

Se destruye así la relación alienada de la estructura musical con la poética. A semejanza de una *Klangfarbenmelodik* (melodía tímbr-

ca, término acuñado en 1911) el texto poético no se cita literalmente, ni se traduce con una disposición formal paralela en el plano musical. Su presencia es más tímbrica, sublimada, que real o naturalista. Una sola palabra desencadena toda una disposición musical que no respeta sin embargo la estructura formal lírica, sino que la quiebra para encontrarse con su sentido primigenio a un plano más elevado, tal como lo expresó Schönberg al decir que no se trataba de hacer un retrato sino de captar el gesto esencial de su contenido. Es decir, no se trata de buscar una aplicación naturalista sino una psicología expresionista.

La relación es compleja y por ello no reconocible en una escucha tradicional. La intención de recoger la esencialidad lírica reduce la duración física del tiempo musical. Las formulas son cada vez más breves. Los aforismos resultan de esa intención de evitar todo gesto adherido al lenguaje, toda actuación mecánica carente de sentido. El positivismo científico de la época marca aquí una importante transición en el plano de la creación musical.

TEXTOS

ALBERT GIRAUD

CANCIÓN DE LA HORCA

La escuálida ramera
De largo cuello
Habrà sido
Su última amante.

En su mente
Hincada como un clavo
La escuálida ramera
De largo cuello.

Esbelta como el pino
Pequeña coleta en el cuello
Rodeará sensualmente
El cuello del pícaro,
¡La escualida ramera!

(Arnold Schönberg, *Galgenlied*.)

MAURICE MAETERLINCK

RAMAJE DEL CORAZÓN

Bajo el cristal azul
De mi cansada melancolía
Mi viejo dolor incierto
Se inmoviliza poco a poco

Vegetaciones de símbolos
nenúfares sombríos de placeres
Palmeras del deseo
Suaves enredaderas, fríos musgos.

Sólo un lirio entre ellos
Pálido y rígido en su fragilidad
Asciende impasible
Sobre el dolor hecho follaje.

Y en la luz que refleja
Esparcido el blanco brillo de la luna
Eleva hacia el cristal azul
Su mística plegaria.

(Arnold Schönberg, *Herzgewächse*.)

THEODOR STORM

SCHLIESSE MIR DIE AUGEN BEIDE

Schließe mir die Augen beide Mit den lieben Händen zu! Geht doch alles, was ich leide, Unter deiner Hand zur Ruh. Und wie leise sich der Schmerz Well um Welle schlafen leget, Wie der letzte Schlag sich reget,	¡Ciérrame los ojos con tus delicadas manos! Así encuentran todos mis males la serenidad bajo tu mano y el dolor tan silencioso se adormece poco a poco hasta que sientas el latido
Füllest du mein ganzes Herz.	último de mi corazón.
	(Alban Berg.)

REFERENCIAS

- Schönberg, A., *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1992.
- Adorno, Th. W., *Moments musicaux. Impromptus*, en *Musikalische Schriften*, IV, *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1982.
- Th. W. Adorno, *Mabler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1960.
- Wagner, R., *Oper und Drama*, Stuttgart, Reclam, 1984.
- Dahlhaus, C., *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Piper, 1984.
- Bussoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001.
- Pftizner, H., *Futuristengefabr* (manuscrito con anotaciones de Schönberg facilitado por el Schönberg Center de Viena).
- Kunze, K., *Die Dichtung Richard Dehmels als Ausdruck der Zeitseele*, Leipzig, 1914.
- Fechter, P., *Expressionismus*, Munich, Piper, 1919.
- Kurt Hiller, *Die Weisheit der Langenweile*, 1913, y editor de la revista *Das Ziel*, 1916-1924.