

# Lo irrerepresentable

## Notas sobre *Moisés y Aarón* de Schoenberg

FEDERICO MONJEAU

### I

Con la retrospectiva dedicada al matrimonio de cineastas, la última edición del Bafici acercó al público local dos piezas maestras de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub: las respectivas versiones cinematográficas de dos óperas de Schoenberg: *Moisés y Aarón*, filmada en 1974, y *Von Heute auf Morgen* (“De hoy para mañana”), en 1997. Esta última, una comedia burguesa en un único acto, está realizada como si efectivamente se tratase de una representación en un teatro, e incluso abre con la afinación de la orquesta en el foso, mientras que en la primera la instancia del teatro de ópera está completamente suprimida; *Moisés y Aarón* está filmada en escenarios naturales, como si fuese una película bíblica.

Uno podía salir de la Sala Lugones convencido de que ningún teatro lírico superaría la experiencia operística a la que había asistido en ese modesto cinematógrafo del teatro San Martín, aunque con esto no se pretendía establecer una cuestión del orden de los géneros, simplemente se estaba bajo el hechizo de la fuerza expresiva y la determinación estética de Straub y Huillet; en el caso de *Moisés y Aarón*, que es la ópera de la que se ocupará este artículo, ese plus provenía de la forma de los primeros planos –que sólo el cine puede dar y que los teatros de ópera suelen imitar por medio de unas

pantallas de video que de todas maneras nunca alcanzan la misma intensidad–, tan significativos en esta ópera sobre dos hermanos, como también provenía de la posición de los personajes entre sí y en relación con el coro, y muy especialmente de la construcción de un punto de vista –por ejemplo, un punto de vista ubicado en el medio de la escena y elevado a unos 45°, lo que en parte expresa la perspectiva divina y en parte recuerda un curioso autorretrato de espaldas del pintor Schoenberg, visto desde un ángulo similar–, para no hablar de las lentas panorámicas que recorren el árido paisaje antiguo como si estuviesen buscando una señal, ni de la austeridad generalizada de la escena, donde la bacanal en torno del becerro de oro y toda la “nostalgia egipcia” del pueblo elegido está resuelta con una economía y una expresividad que difícilmente se alcanzarían en un teatro de ópera; y por último,



Arnold Schoenberg, *Auto-retrato*, 1921.

aunque tal vez esto sea lo primero, por la resolución de un auténtico problema para la representación del *Moisés y Aarón* de Schoenberg, que sigue estando abierto y que consiste en qué hacer con el tercer acto, del que el músico dejó apenas el libreto, un breve diálogo de los dos hermanos antes de la muerte de Aarón, seguido de un monólogo de Moisés.

La película realiza lo que prácticamente ningún teatro de ópera querría, que es sostener el diálogo “pelado” del tercer acto tal como lo escribió Schoenberg, y en este punto no tendríamos que olvidar que Schoenberg mismo no descartó esta posibilidad, como lo demuestra una correspondencia mantenida sobre el final de su vida —cuando evidentemente el compositor ya había asumido que el tercer

acto nunca sería completado— con Francesco Siciliani, director del Maggio Musicale Fiorentino, ante la posibilidad de un estreno que finalmente no se concretó.<sup>1</sup> A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en *Lulu* de Alban Berg, la forma inconclusa de *Moisés y Aarón* no es una contingencia o algo introducido por la muerte del autor; podría decirse que la inconclusión es parte del contenido mismo de la obra, y este es precisamente el tema que orienta cualquier intento serio de comprensión de la ópera de Schoenberg.

## II

No había en principio una postulación genérica acerca de la ópera y el cine, se dijo más arriba, aunque la sola idea de una filmación de una ópera de Schoenberg pone de relieve o aviva los desacuerdos básicos del autor con las reglas históricas del género, o tal vez su desacuerdo con los géneros en general.<sup>2</sup> De hecho, *Moisés y Aarón* comenzó como un oratorio y terminó encuadrada en la categoría un tanto problemática de “ópera sacra”. *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*), la primera ópera de Schoenberg,<sup>3</sup> es una obra para un único solista, un barítono que prácticamente no canta, o que no lo hace por más de tres o cuatro minutos sobre el total de 20 que dura la obra; por su duración y por su escena, uno en principio podría incluirla dentro del género de la ópera de cámara, pero su orquesta no es mucho más chica que la de una ópera de Strauss. Su economía es un tanto extravagante y su representación es problemática.<sup>4</sup>

Schoenberg seguramente era consciente de este punto cuando dio instrucciones a Emil Hertzka, director de Universal, a propósito de un proyecto para la filmación de la ópera en 1913, época del cine mudo:

Sobre la decoración he pensado lo siguiente: la ficción ya inherente en el texto debería poder resaltarse aún más en la filmación [...]. Si, por ejemplo, en la película se pudiese hacer desaparecer de repente el vaso, como si nunca hubiese estado allí, como si simplemente hubiese sido olvidado, esto tendría que resultar mucho mejor que sobre el escenario, donde hay que recitarlo de alguna mane-

ra artificial. Y así hay mil cosas, que aquí se podrían solucionar con facilidad, mientras que sobre un escenario sólo se pueden llevar a cabo métodos insuficientes.

Mi mayor deseo, por tanto, es lo contrario de lo que normalmente pretende el cine. Yo quiero

*¡máxima ficción!*

Todo tiene que producir el efecto (no de un sueño) de un acorde. Como música. Nunca debe aparecer como un símbolo o como un sentido, como una idea, sino simplemente como un juego con la aparición de colores y formas. Así como la música nunca viene arrastrando un sentido, al menos no en su forma física, aunque lo tenga en su esencia, así deberá sonar esto sólo para la vista, y que cada cual, por mí, sienta o piense de forma parecida a como lo hace con la música.<sup>5</sup>

Es curiosa la visión casi abstracta que Schoenberg se hacía de su ópera, que Adorno con toda razón calificó de radiografía simbólica del artista expresionista. El héroe es un personaje harapiento, aislado casi hasta la ceguera, que fracasa en el amor y es un extraño en el mundo del trabajo. El reparto se completa con cuatro actores, ninguno de los cuales canta: una Mujer, un Señor (elegantemente vestido, prescribe Schoenberg) y dos operarios que aparecen en el tercer cuadro, además del animal de fábula que roe la nuca del héroe al comienzo y al final de la obra y de un coro de seis hombres y seis mujeres que tiene una representación completamente inmaterial: Schoenberg pretendía que de los miembros del coro sólo se percibiesen sus “miradas”, como él mismo lo representó en un óleo para los bocetos de la ópera. En una escena que evidentemente es una cita de la fragua de la espada de la ópera *Sigfrido*, el hombre produce con un feliz golpe de martillo el brillante que a los operarios les demanda un trabajoso proceso. El hombre dice (“sencillamente, sin emoción”, pide Schoenberg en la partitura): “Así se crean joyas”. En cuanto al vaso que la película debía hacer desaparecer como si nada, se trata de otra cita wagneriana: una alusión al filtro de *Tristán*, aunque también bastante irónica. Si el Sigfrido schoenberguiano es un auténtico antihéroe, el vaso en cuestión es un auténtico anti-



Schoenberg, Autorretrato, 1931.

filtro: la mujer se lo ofrece al hombre para alejarse definitivamente de él. La obra puede ser pensada como una radiografía casi hasta la anécdota, si tomamos en cuenta que Schoenberg comenzó los primeros apuntes de la obra poco después de que su mujer Mathilde lo abandonase temporariamente por el profesor de pintura de ambos, Richard Gerstl. Más allá de todo esto, *La mano feliz* contiene elementos wagnerianos (un poco oblicuos, por cierto) no sólo en las citas, sino también en la irrupción violenta y a contrapelo dentro del género operístico y en la prescripción de todos los detalles, no sólo de la música sino también del libreto y de los mínimos elementos de la escena. También es wagneriana la idea de no dejar nada librado a la mera convención de la representación. Para Schoenberg, como seguramente para Wagner, al fin de cuentas nada podía resultar más azaroso o arbitrario que la misma convención.

## III

Además de la creación del libreto y de la minuciosa elaboración de las escenas, cierta forma de



Schoenberg, Caricaturas de mí mismo, 1933.

identificación persiste en *Moisés y Aarón*. Ya no se trata de un artista solitario, sino de un patriarca solitario. El cambio de escala es monumental, pero esto no significa que los elementos autobiográficos hayan desaparecido por completo. Hay un paralelo entre la ópera de Schoenberg y el extraordinario y también accidentado ensayo de Sigmund Freud *Moisés y la religión monoteísta*. El paralelo es cronológico, espiritual y político: en un contexto progresivamente anti-judío, Freud y Schoenberg van al encuentro de la figura de Moisés, aunque por cierto se trata de un encuentro no exento de problemas e incertidumbres (a tal punto que Freud, dada la falta de fuentes históricas y la forma altamente especulativa de su ensayo, pensó en considerar la primera versión de 1934 bajo el género de “novela histórica”).

La temática mosaica adquiere en Schoenberg una significación adicional. Recordemos que en su juventud, en un giro de identidad cultural muy común entre intelectuales de la época, Schoenberg se había convertido al protestantismo (lo que tampoco encajaba perfectamente en la católica Austria). En 1926 el músico se estableció en Berlín, como sucesor de Busoni en la cátedra de composición en la Academia de Artes, y en 1933 debió abandonar la capital alemana declarado persona no grata. Ese mismo año se reconvirtió formalmente al judaísmo en París (antes de radicarse definitivamente en los Estados Unidos, primero en Nueva York y luego en Los Angeles), aunque espiritualmente su reconversión había empezado mucho antes. *Der biblische Weg* (*La vía bíblica*) es una pieza teatral de 1927 en la que Schoenberg teoriza sobre la creación de un Estado judío; en cierta forma es el antecedente del *Moisés*, cuyo libreto Schoenberg comienza en 1928 y cuyo segundo acto completa en 1932. El antecedente no es del todo directo: el líder de *La vía bíblica*, Max Aruns, se desdoblará en la ópera en las dos figuras de Moisés y Aarón, lo que representa una división sin solución; en la ópera no se llega a ver la Tierra Prometida, y su inconclusión filosóficamente parece acercarla más a un nomadismo eterno que a un definitivo asentamiento.

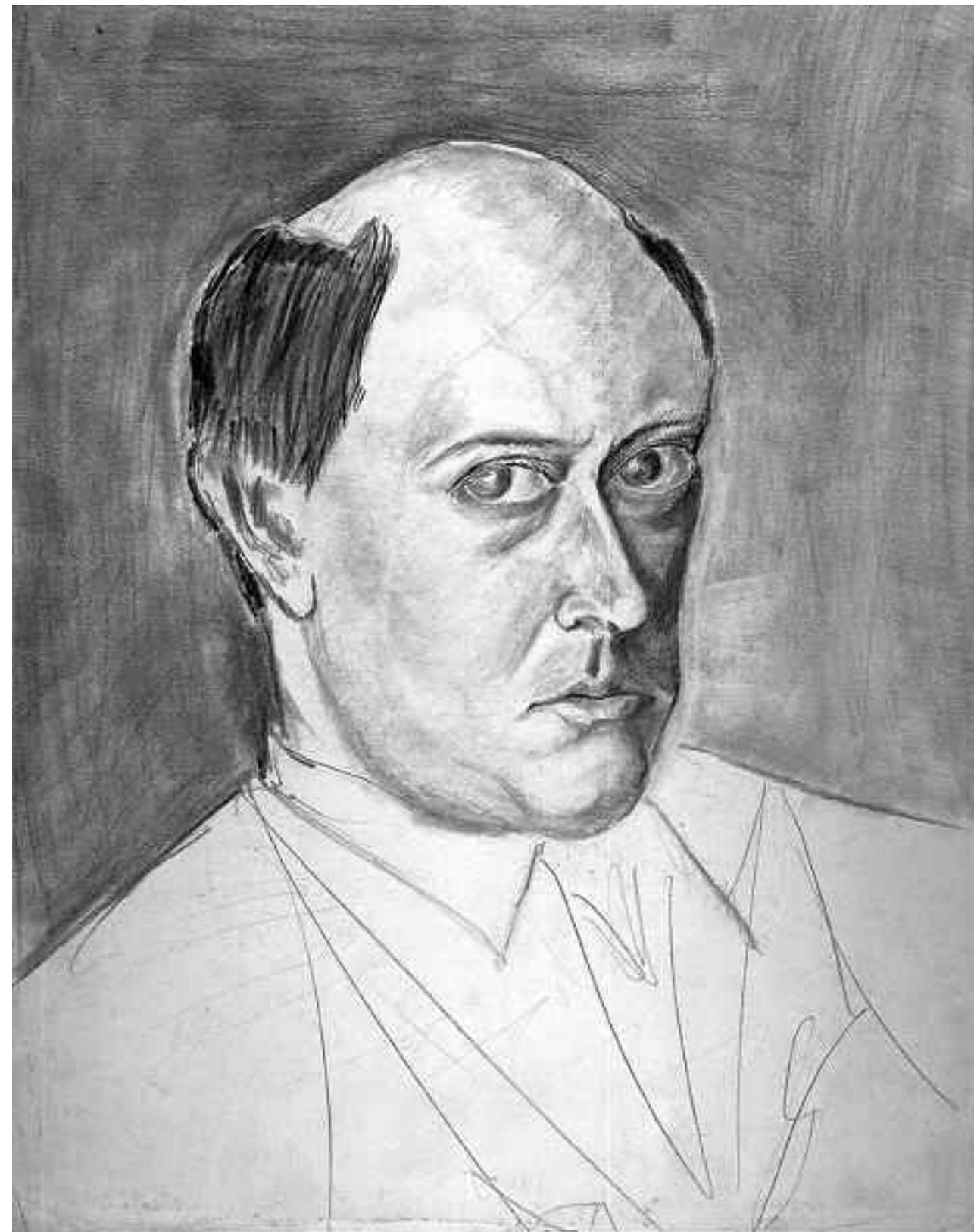
Vale la pena reproducir el fragmento de una carta que Schoenberg envía a Walter Eidlitz en marzo de 1933, en respuesta al envío de una serie de libros

sobre la historia de Moisés, entre ellos *La montaña en el desierto*, del propio Eidlitz:

Le agradezco sus dos libros, me han gustado mucho. La preocupación por mi propia obra me obstaculiza ahondar en su pensamiento. Sin embargo, he podido medir su belleza y significado. De todo ese valioso material, he dado preferencia a los siguientes elementos: la idea del Dios no-representable; del pueblo elegido y de su líder. Mi Aarón se parece más a su Moisés, aunque no lo he creado tan profundamente, ni tampoco lo muestro en las condiciones humanas en que usted lo presenta. Mi Moisés se asemeja —sólo como aparición— al de Miguel Ángel. No es humano, pero es interesante observar nuestra proximidad en la introducción. En los vestuarios y hasta en la tendencia a configurar la escena del becerro de oro. También para mí este cuadro significa un sacrificio de la masa, que intenta apartar de sí la creencia “del alma”. Pienso que su representación ha ido muy lejos, ya que ha tocado el centro mismo de mis ideas; y acá, mi obra es —antes que texto— una ópera. ¡Eso es lo que pretende ser!<sup>6</sup>

También la alusión al Moisés de Miguel Ángel conecta las fuentes de inspiración de Schoenberg y Freud (cuyo estudio sobre la obra de Miguel Ángel es uno de los ensayos más penetrantes que se hayan escrito alguna vez sobre una escultura). Pero me gustaría señalar ahora una conexión en el interior del universo schoenberguiano, que es la correspondencia entre los temas místicos y los temas compositivos. Veamos un pasaje del artículo de Schoenberg sobre la composición con doce sonidos, que el también llamó, con insuperable economía, “método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro”<sup>7</sup>:

El espacio de dos o más dimensiones en el que se representan las ideas musicales es una unidad. Aunque los elementos de estas ideas aparezcan separados e independientes a la vista y al oído, revelan su verdadero significado a través de su cooperación, al igual que una palabra aislada no puede expresar un pensamiento sin relacionarla con



Schoenberg, *Autorretrato*, ca. 1905-1909.



otras. Todo lo que acontece en cualquier lugar de este espacio musical tiene más que un efecto local. Actúa no sólo en su propio plano sino también en otros planos y direcciones, y su influencia alcanza hasta los lugares más distantes. (...) La unidad del espacio musical exige una percepción absoluta y unitaria. En este espacio, como en el cielo de Swendenborg (descrito en *Seraphita* de Balzac), no hay ningún declinar completo, ni derecha ni izquierda, ni delante ni detrás. Cada configuración musical, cada desplazamiento de notas ha de entenderse primordialmente como una relación mutua de sonidos, de vibraciones oscilatorias, que aparecen en distintos lugares y tiempos. Para la facultad imaginativa y creadora, las relaciones en la esfera de lo material son tan independientes de los planos o direcciones como lo son los objetos materiales, en su esfera, para nuestras facultades de percepción. De la misma manera que nuestra mente reconoce siempre, por ejemplo, un cuchillo, una

botella o un reloj, sin reparar en su posición, y lo reproduce en la imaginación en todas las posiciones posibles, exactamente igual la mente del creador musical puede actuar subconscientemente con una línea de sonidos, sin reparar en su dirección, sin reparar en la manera en que un patrón pudiera indicar las relaciones de unos con otros, que seguirán siendo un número determinado.<sup>8</sup>

Esa “línea de sonidos” que puede actuar subconscientemente en la mente del creador es, evidentemente, la serie de doce sonidos. Su pieza *La escalera de Jacob*, otra obra significativamente incompleta de inspiración religiosa, es un prototipo serial, uno de sus primeros ejercicios dodecafónicos, aunque no por el uso de una misma serie de doce sonidos sino por la ocupación deliberada del total cromático que se produce con el avance mismo de la pieza. No es improbable que Schoenberg viese en el descubrimiento o en la invención de la técnica

dodecafónica la prefiguración de un absoluto musical y la restitución de una autoridad que tendría su contrapartida en la figura de Moisés. *Moisés y Aarón* es una ópera dodecafónica, enteramente basada en una serie de doce sonidos, serie que enuncia linealmente el comunicativo Aarón en sus cuatro formas fundamentales en su primera aparición. La sola existencia de la serie dodecafónica plantea un serio problema de representación. Seguramente esto obsesionó a Schoenberg hasta el final de sus días, y es conocida la carta a su amigo el violinista Rudolf Kolisch en la que más o menos lo maltrata por haber descubierto hasta el detalle la serie de uno de sus cuartetos.<sup>9</sup> La serie es omnipresente, pero no necesariamente perceptible; hacer el culto de su imagen sería convertirla en un fetiche. La serie representaba para Schoenberg una suerte de ascensión espiritual; un pasaje del motivo (la figura concreta) al supermotivo (el oculto reservorio de motivos). Nadie describió tan claramente la cuestión de la percepción de la serie como el personaje de Adrián Leverkühn —el músico que pacta con el Diablo y cuya elaborada técnica de composición no es otra que el dodecafonismo schoenberguiano— en el *Dr. Faustus* de Thomas Mann.

Recordemos un pasaje del capítulo XXII. Tras escuchar pacientemente la descripción del sistema por parte del amigo, el narrador Serenus Zeitblom pregunta a Leverkühn si tiene la esperanza de que todo eso será “oído”.

¿Oír? —responde el compositor—. (...) Si por “oír” entiendes la exacta aprehensión de todos y cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada.

La totalidad dodecafónica no garantizará, en el caso de *Moisés y Aarón*, la de la ópera como algo acabado. La ópera permanece como un gran fragmento. El primer acto, en cuatro escenas, sigue bastante de cerca el segundo libro del Pentateuco (Éxodo): el encargo a Moisés; el encuentro de Moisés y Aarón en el desierto; la comunicación del mensaje

divino al pueblo elegido; la desconfianza generalizada y la consecuente necesidad de los milagros. Las cinco escenas del segundo acto constituyen una elaboración más libre que, como describe Schoenberg a Eidlitz, está orientada por la idea del dios irrepresentable y la caída en la idolatría por parte de su hermano y de su pueblo. Moisés profiere las últimas palabras de la ópera al regresar de la montaña con las tablas y comprobar los restos de ese enloquecido sacrificio: “¡Oh Palabra, Palabra que me faltas!”.

Moisés simboliza la idea y Aarón el lenguaje; Moisés detenta la fe o la verdad que Aarón debe comunicar y hacer asequible al pueblo elegido. Estas son las dos grandes figuras de la ópera de Schoenberg, además de una serie de personajes secundarios y un protagonista coro. La voz de Moisés es confiada a un barítono. Moisés prácticamente no canta, sino que habla en un *Sprechgesang*, la original forma de canto hablado que Schoenberg había creado hacia 1912 para su monodrama *Pierrot Lunaire*. Contrariamente a Moisés, Aarón es un tenor lírico. La simbólica oposición entre el tenor de amplio lirismo y el barítono severo del *Sprechgesang* es demasiado obvia como para que nos detengamos en ella.

Pasaron casi veinte años desde que Schoenberg puso la doble barra del segundo acto (fechado: “Barcelona, 10 de marzo de 1932”), hasta el día de su muerte (13 de julio de 1951, en su casa de Los Angeles). Es probable que para él la ópera estuviese verdaderamente clausurada con la impotencia de Moisés. Como sea, el punto crítico de ese final no se limita a las palabras de Moisés: un abismo conmovedor y gigantesco se abre entre el desmoronamiento del Profeta y el unísono de violines que parece desesperado por hablar; es una de las melodías más poderosamente expresivas de toda la música de Schoenberg, que en su aparente intento por traspasar sus propios límites —y si se incluye un breve suplemento en el grave a cargo de la tuba y el contrafagot— traspondrá un espacio de más de cinco octavas.

#### IV

En su libro *Íconos de la ley* (que precisamente acaba de ser publicado en castellano por la editorial



La Cebra, en una cuidada traducción de Mónica Cragnolini), el filósofo italiano Massimo Cacciari llega muy lejos en la interpretación de la inconclusión schoenberguiana, seguramente estimulado por las conversaciones con su amigo y colaborador Luigi Nono (yerno de Schoenberg; se casó con su hija Nuria en 1955). *Íconos de la ley* es, entre otras cosas, un libro sobre lo posible y lo imposible, y probablemente ninguna otra obra de la historia de la música se plantee la cuestión de lo posible y lo imposible de manera tan radical como esta ópera de Schoenberg. Cacciari no se conforma con la última declaración del profeta sobre la palabra ausente; tampoco se conforma con la caracterización de Moisés y Aarón como los opuestos del drama tradicional. Son dos figuras, piensa Cacciari, que se pertenecen mutuamente. “Cada uno pertenece al propio otro.”<sup>10</sup> Aarón no “es” sin el silencio y la nostalgia por el silencio de Moisés; Moisés no “es”, sin la “obstinación” de Aarón. Habría una máxima afinidad en el máximo contraste. El

Aarón de Schoenberg no está tan lejos del Moisés, y tal vez ya podíamos encontrar una primera pista de esto en la comunicación de Schoenberg a Eidlitz: “Mi Aarón se parece más a su Moisés”. Las debilidades de Aarón son también las de Moisés, piensa Cacciari, ya que Aarón no es otra cosa que “la boca” de Moisés. Y es la visión de la muerte de Aarón sobre el final del tercer acto lo que anticipa, en la interpretación del filósofo italiano, la interrupción de la ópera. En cierta forma, Moisés muere con Aarón. Desaparecido Aarón, piensa Cacciari, Schoenberg no puede continuar la obra con Moisés, porque eso significaría haberlo “absolutizado”, haberlo “identificado” definitivamente. Y Moisés no existe como un absoluto sino que existe en la dramática conjunción con Aarón. ¿Cómo sería un Moisés absoluto, se pregunta Cacciari, si incluso aquellas tablas que levanta contra su hermano ya son imagen, ya son una traición de la pura fe o del puro pensamiento?

Cacciari abre además una interesante perspectiva sobre la ópera de Schoenberg en relación con el estatus del canto en la tradición hebrea. Un verdadero conocimiento de la Torá sólo es posible a través del canto. La vocal sería el alma de la palabra, lo que libera la palabra en el canto, y es en el canto donde el lenguaje de los hombres puede encontrar una fugitiva señal de la lengua divina. Cada letra del alfabeto, cada signo de cada letra, contiene una chispa del nombre divino, innombrable. Por eso la meditación sobre la letra debe ser pura, sin imágenes, y por eso esa meditación se toca con la música. Cacciari cita a Gershom Scholem: “La más propia meditación sobre lo único será un movimiento armonioso del pensamiento puro, desligado de todo objeto sensible”.<sup>11</sup>

Ahora bien, la música del pensamiento se escucha a sí misma, pero cuando esa escucha interna se quiere comunicar —y para eso justamente está el profeta— necesariamente irrumpe la plegaria, el canto. La música del canto, razona Cacciari, no es exactamente la música de la mente, pero tampoco es una completa alteridad; “es lo otro a que ella pertenece”. “Los cabalistas —recuerda Cacciari— indicaban esta dimensión que comprende canto y música del puro pensamiento con la primera letra del alfabeto: la Aleph es sonido inaudible: así como el nombre indeterminable contiene todas las determinaciones, el

sonido inaudible contiene todos los sonidos y todas las músicas.”<sup>12</sup>

Por lo tanto, el canto de Aarón no es una mera forma profana, y aquí el texto de Cacciari adquiere su mayor alcance sobre la interpretación de la ópera; incluso en un sentido específicamente musical. El canto de Aarón no es profano, no es una bella apariencia que oculta la seca Ley de Moisés. Es precisamente la liberación del alma vocálica de la palabra, una liberación “difícil, atormentada”. Es necesario, propone Cacciari, acercar a Aarón a la plegaria y despegarlo de su “estereotipo tenoril”.

Cacciari capta agudamente una señal de esta pertenencia mutua en dos pasajes musicales de la segunda escena del primer acto, el encuentro de los dos hermanos en el desierto. También el lírico Aarón habla a secas cuando pronuncia “*¡Unsichtbar! ¡Unvorstellbar!*” (invisible, irrepresentable), y también Moisés pasa del habla al canto al reclamarle a Aarón que purifique su pensamiento (“*Reinige dein Denken*”); en ambos casos el pasaje de un registro a otro tiene lugar tras la significativa articulación de una pausa, que sintácticamente tiene la función de los dos puntos.

## V

La mutua pertenencia, la conjunción Moisés y Aarón, es más trágica que la corriente oposición de caracteres que se plantea en el drama convencional. También Schoenberg parece haber sobrepujado lo convencional en este punto. Sea como fuere, difícilmente una representación haya mostrado mejor la fractura que la película de Straub y Huillet, que expone la totalidad del proceso schoenberguiano. La forma recitada vuelve la representación más fragmentaria, y al mismo tiempo más rica y más compleja. Los teatros de ópera difícilmente lo toleran, y hasta el mismo Pierre Boulez (a quien nadie podría calificar de operómano medio) defendió la supresión directa del tercer acto en una entrevista con Wolfgang Schaefler para las notas de su grabación con la Orquesta de Concertgebouw en 1995 (editada por Deutsche Grammophon en 1996), con la idea de que el recitado constituye un auténtico “anticlímax”. Pero la película de Straub y Huillet no se ocu-



pa de la satisfacción de los artistas o del público, sino de la verdad.

Y la verdad, en su forma negativa, en cierto modo ya estaba contenida en la aspiración del género mismo. A esto apunta un agudo ensayo de Adorno, cuyo título encierra un dilema moderno en dos palabras: “Fragmento sacro”.<sup>13</sup> Cómo es posible un arte sagrado en un mundo secular; un arte sagrado no asumido como cita o juego sino con dureza y responsabilidad, lo que necesariamente implica una pretensión de objetividad y vida colectiva (lo que no está separado en esta ópera de Schoenberg del significativo papel que se le otorga al coro). “Cómo es en general posible una música cültica sin culto”, se pregunta Adorno. “La grandeza de Schoenberg —concluye su exégeta mayor— es que afronta la contradicción; no la suaviza, sino que la arrostra sin reservas.”

Schoenberg no abandonaría nunca ese dilema. Es conmovedor seguir las alternativas biográficas del autor con relación al tercer acto, entre ellas los pedi-



dos de subsidio para terminarlo junto con varias otras tareas inconclusas.<sup>14</sup> Pero el drama de la obra pudo más, y esta convicción surgida del interior de la obra misma terminó por imponerse sobre la concreción del tercer acto. Pocos fragmentos artísticos en la historia del arte revelan un estatuto de objetividad tan aplastante.

1 Schoenberg ofreció tres alternativas: la ejecución de los dos primeros actos, más el eventual añadido del tercero en forma de recitado; sólo la escena del becerro de oro; sólo el segundo acto. Frustrado el proyecto italiano, Hermann Scherchen estrenó la tercera escena del segundo acto, “La danza en torno del becerro de oro”, en el marco de los Cursos de Nueva Música de Darmstadt, el 2 de julio de 1951 (Scherchen fue responsable además de la edición de la primera versión completa en forma de concierto, que dirigió Hans Rosbaud en 1954 en la Radio de Hamburgo). El crítico Antoine Goléa dejó un conmovedor testimonio de aquella primera ejecución: “Schoenberg había prometido asistir a ese estreno. En Darmstadt, todo el mundo lo esperaba con una emoción imposible de describir. Hay que vivir esos días y esas horas para comprender lo que puede ser el deseo de venerar al maestro, al ancestro de la nueva evolución musical del siglo XX, alejado de su patria carnal y espiritual durante 18 años por una política de locos. La antevíspera del concierto se supo que Schoenberg no asistiría por motivos de salud y por orden terminante de sus médicos. Un mes después del estreno de “La danza en torno del becerro de oro”, Schoenberg moría en su domicilio de California. Era el mes de septiembre de 1951; tenía setenta y cinco años”. A. Goléa, *Estética de la música del siglo XX*,

Buenos Aires, Eudeba, 1961. Goléa confunde la fecha: Schoenberg murió sólo once días después de esa ejecución, el 13 de julio.  
2 Una naturaleza a contrapelo de los géneros se pone de manifiesto ya desde las primeras obras de Schoenberg. Inspirado en un poema de Richard Dehmel, *Noche transfigurada* op. 4 (1899) es un poema sinfónico en el impensado formato brahmiano de un sexteto de cuerdas. Precisamente, la intromisión programática en la música de cámara fue uno de los reproches que recibió la obra cuando en 1903 se la presentó en la Asociación Vienesa de Compositores.

3 Su ópera *Erwartung* (“La espera”), escrita en unas pocas semanas como en estado de trance, data de 1909. La concepción de *La mano feliz* es anterior; los primeros apuntes son de 1908, aunque la obra se completó cinco años más tarde.

4 A diferencia de *La espera* y de *Moisés y Aarón*, *La mano feliz* nunca llegó a representarse en el Teatro Colón.

5 A. Schoenberg–Wassily Kandinsky. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*; Madrid, Alianza, 1987.

6 Citado por Jacobo Romano en su libro *El otro Schoenberg*, Buenos Aires, Editores Dos, 1969.

7 La idea de la “sola relación de uno con otro” expresa que no hay obligación respecto de una tercera nota, ya sea la vieja tónica, la dominante o la sensible. Todas las notas tienen exactamente la misma jerarquía; la sola relación de uno con otro define una relación igualitaria entre las doce notas de la gama cromática.

8 A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, trad. de Juan Esteve.

9 “Has hallado correctamente la serie de mi cuarteto de cuerdas (hasta en la minucia: el segundo tema indica: sexto sonido, do sostenido; el séptimo, sol sostenido). Esto debe haberte causado un gran esfuerzo, para lo cual no creo yo hubiese tenido la suficiente paciencia. ¿Crees que esto es necesario cuando nos resulta ya sabido? No puedo acabar de comprenderlo. Según mi experiencia, podría representar para un compositor aún no práctico en el empleo de las series un estímulo en su manera de proceder, una pura iniciación de artesano acerca de las posibilidades de creación a partir de las series. Pero las cualidades estéticas no surgen precisamente de allí, ni siquiera de su proximidad. Jamás me cansaré de prevenir sobre la valoración de estos análisis, puesto que no conducen a otra cosa que aquello que siempre he combatido: el conocimiento de ‘cómo se ha hecho’; mientras que en todo momento me he ocupado de los ‘qué es’! He intentado repetidamente hacer esto comprensible a Wiesengrund (T. W. Adorno), así como a Berg y Webern. Pero ellos no me creen. No me cansaré de repetirlo, mis obras son ‘composiciones’ a base de doce sonidos, no doce sonidos en forma de composición: aquí es donde se me confunde una vez más con Hauer, para quien la composición aparece solamente en segundo lugar de interés”. Citado por T. W. Adorno en *Reacción y progreso*, Barcelona, Tusquets, 1970.

10 M. Cacciari, *Íconos de la ley*, Buenos Aires, La Cebra, 2009, trad. de M. Cragolini, p. 181.

11 *Ibid.*, p. 188.

12 *Ibid.*, p. 187.

13 T. W. Adorno, *Escritos musicales I–III*, Obra completa, t. 16, Madrid, Akal, 2006.

14 En 1945, ya jubilado por fuerza de su cátedra de profesor en la Universidad de California, Schoenberg pide apoyo económico a la Fundación Guggenheim para terminar una serie de proyectos posteados. Encabeza la lista “la ópera en tres actos *Moisés y Aarón*, cuyo segundo acto he finalizado en 1932—incluyendo las partituras para orquesta—, es decir, hace casi trece años”. En la misma solicitud Schoenberg aclara que la conclusión de la ópera lo ocuparía de seis a nueve meses.