

Josep Barcons Palau

«La platea como lugar de manifestación de lo místico en la obra de Arnold Schönberg.  
Los siete primeros compases de *Moses und Aron*»

Después de la inauguración, ayer, de las V Jornadas de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas, es un honor poder abrir el turno de comunicaciones. Y para hacerlo con la mayor dignidad, he pensado que lo mejor es abrirlo así. Sin ningún discurso previo, sin ningún marco intelectual de referencia, sin a penas ningún contexto que nos sitúe en ningún lugar. Directamente así: escuchando siete misteriosos compases de música escrita por Arnold Schönberg (1874-1951).

Es así como empieza la ópera *Moses und Aron*. Esto es lo primero que escuchan los oyentes cuando empieza la ópera, con el telón todavía bajado. Mi ponencia tratará casi exclusivamente sobre estos primeros 7 compases de la ópera *Moses und Aron* que acabamos de escuchar. Una ópera que Arnold Schönberg compuso entre 1930 y 1932 (en parte en Barcelona) y que dejó inacabada, ya que el tercer acto —a pesar de contar con un libreto escrito por el propio compositor— no fue musicado jamás.

Si son aficionados a la ópera, probablemente se habrán percatado de que el principio de *Moses und Aron* no es un comienzo al uso, dado que no respeta los protocolos habituales de la ópera. Una ópera debe empezar tal como lo hace Monteverdi en su *Orfeo* (escrito en 1607, y que es la primera partitura operística que se ha conservado) o como hacen Mozart o Beethoven, cuyas oberturas de *Le Nozze di Figaro*, de la *Flauta Mágica* y de *Fidelio* vamos a reproducir (aunque sólo fragmentariamente), porque no hay mejor manera de empezar la mañana que escuchando su música.

Mozart —si tienen en mente algunas de sus oberturas— acostumbra a escribir una introducción orquestal bellísima que habitualmente no guarda ninguna relación musical directa con lo que sucederá en la escena. Beethoven, en cambio, sinfoniza (y condensa musicalmente) los principales caracteres que se pondrán en juego sobre el escenario. A diferencia de la obertura clásica, la obertura romántica servirá a modo de introducción, ambientación o sinopsis de lo que está a punto de suceder. Un procedimiento que en Wagner llegará a sus cotas más excelsas.

En cualquier caso, una obertura es eso: una *obertura*. Algo que sirve para abrir. E incluso Beethoven, a pesar de querer crear un clima misterioso, ¿se han fijado que empieza con un *fortissimo* que permite captar la atención del público? Este acorde seco (o la fanfarria en el caso de Monteverdi) vienen a desempeñar una función análoga a la del «por favor, apaguen los teléfonos móviles» de los teatros de hoy.

Pero no estamos aquí para hablar de la función clásica de la obertura, sino para darnos cuenta de que lo que propone Schönberg en los primeros siete compases de

su ópera *Moses und Aron* no es una obertura. O por lo menos no es una «obertura» al uso, sino más bien una obertura transcendental o una especie de apertura de lo místico.

Es significativo que Schönberg no escriba «obertura» encima del primer compás, contrariamente a lo que es habitual. El primer acto empieza, pues, con el primer sonido; pero, en cambio, la primera escena no empieza hasta el compás 8, justo después de que se haya descrito el telón. Los primeros siete compases (que serán nuestro objeto de estudio aquí) discurren a oscuras. Pero ¿qué es lo que sucede en estos primeros siete compases?

Con el telón bajado, tanto el público como Moses (que se supone que está detrás de la cortina) escuchan a 6 voces solistas (*Sechs Solostimmen*, escribe Schönberg) decir: «o». Lo escuchamos (y vemos, sobre la partitura) de nuevo. Estas 6 voces solistas están formadas —y esto es importante— por el rango entero de las voces humanas adultas; por la totalidad vocal posible: una soprano, una mezzosoprano, una contralto, un tenor, un barítono y un bajo, que están situados en el foso orquestal y que son doblados por flauta, clarinete, corno inglés, fagot, clarinete bajo y violonchelo. Estrictamente, pues, suenan 12 timbres distintos (y el 12 es un número clave: no sólo por su dimensión simbólica clásica, sino por lo que significa en el dodecafonismo ideado por Schönberg y que podríamos resumir como la totalidad). Pues bien: el texto que cantan las 6 voces solistas es bien raro: una ¡«o»!

¿Se trata de un texto o es un efecto vocal? Aparentemente podría parecer sólo un efecto vocal, pero nosotros creemos firmemente que se trata de un texto, ya que habitualmente cuando se quiere utilizar una voz sin que pronuncie texto se recurre a la técnica del «boca cerrada» que, con la ayuda de la letra «m», produce un efecto relativamente sonoro. (Esto es algo que Schönberg utiliza más adelante, cuando estas mismas 6 Solostimmen se requieren nuevamente). Estamos convencidos, pues, de que esta «o» es efectivamente un texto y no sólo un simple efecto vocal. Y, del mismo modo que ningún texto es arbitrario, consideramos que este tampoco lo es; y menos todavía si tenemos en cuenta que quien lo canta es el personaje que Moisés identifica como Dios, ya que después de la «o», Moisés replica: «¡Dios único, eterno, omnipresente, invisible e irrepresentable!» Pero cuidado: es Moisés quien identificará al «personaje» Dios. Schönberg, en la partitura, sólo escribe «6 voces solistas».

Este texto aparentemente tan sencillo de las 6 Solostimmen en los 7 primeros compases de la ópera resulta ser altamente simbólico. Para empezar, porque la «o», icónicamente, es una circunferencia. Y es sobradamente conocida la definición de Dios como «una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna», que se recoge en el *Libro de los veinticuatro filósofos*.<sup>1</sup> Una definición que Schönberg —bien por su bagaje filosófico, bien por sus flirteos con la teosofía— debía conocer. El círculo, de hecho, ya había sido utilizado en los inicios de la *musica mensurata* para representar el compás ternario, en tanto que símbolo de perfección

---

<sup>1</sup> *El libro de los veinticuatro filósofos*, Siruela, Madrid, 2000, p. 47.

divina. Por ello, la letra 'o', en su forma absolutamente cerrada y circular, viene a ser el icono de la completitud y perfección de Dios.

Pero, más allá de la posible representación de la completitud de Dios, el empleo de la «o» permite establecer correspondencias entre distintos planos. Y el ámbito de las correspondencias era algo sumamente importante en el pensamiento de Schönberg. Por un lado porque —de acuerdo con su cosmovisión de raíz swedenborguiana— veía concomitancias entre lo micro y lo macrocósmico. Y por el otro porque se había criado en una Viena que vivía descarnadamente el problema de la *Darstellung*: el problema de la inadecuada «representación», o de la falta de correspondencia entre significante y significado, entre realidad y apariencia, entre forma y contenido, entre moral pública y moral privada, etc. Por ello, la cuestión de la coherencia y de la correspondencia entre distintos planos era un elemento nuclear del pensamiento de Schönberg, que propugnará la coherencia máxima en todas y cada una de sus actuaciones, lo cual dotará a su estética de una potente dimensión ética.<sup>2</sup> Consecuentemente con esta forma de pensar en «correspondencias», la «o» del inicio de *Moses und Aron* encierra interesantes niveles de significación que no hacen sino redundar en su importancia.

Por un lado, esta «o» guarda un cierto paralelismo con los procedimientos dodecafónicos, cuyos mecanismos de transformación son similares a los que pueden operarse icónicamente con la letra «o». La lectura de la serie en sentido original, inverso, retrógrado y retrógrado inverso implica una reversibilidad que la letra 'o', icónicamente, también permite, al poder doblarse sobre sí misma de un lado a otro.

Por otro lado, al cantar una 'o', la forma de los labios de los cantantes se corresponde icónicamente con la propia forma de la letra, dado que para cantar una 'o' (a diferencia de lo que sucede con las otras vocales), se debe poner los labios en forma de 'o'.

Pero es que, además, esta «o» se corresponde en el plano fonético e icónico a aquello que —como veremos enseguida— sucede estructuralmente en los primeros cuatro acordes de la obra, gracias al peculiar empleo de la serie que Schönberg pone en juego.

Antes de ver cuál es este empleo serial y estructural que también responde a la idea circular de la «o», avanzamos ya que la «redondez» de este pasaje, con su autocompletitud y autoreferencia, parece estar haciendo referencia (o corresponderse) a los atributos divinos del pasaje bíblico que Schönberg está (re)presentando en este momento: la revelación de Dios a Moisés narrada en el tercer capítulo del Éxodo. En este conocido pasaje, la Biblia presenta a un Dios tautológico (cerrado en sí mismo, como una 'o') que se autodefine como: «Ego sum qui sum» (Ex 3,14). De modo sumamente perspicaz, en vez de poner esta definición en boca de las 6 voces solistas, Schönberg opta por ponerla *en la boca* de las 6 voces solistas a través del sonido 'o', que requiere dibujar en los labios la forma 'o' para cantar la grafía «o» (es decir la

---

<sup>2</sup> *Vid.*, por ejemplo, lo que afirmaba Nuria Schoenberg-Nono (hija del compositor) en una entrevista realizada en «La Contra» del periódico *La Vanguardia* el 26.9.2006.

forma) y el texto «o» (es decir, el contenido).

Creemos que Schönberg resuelve así, de modo magnífico, el acicate de la representación de Dios, cuya atribución es simplemente la de «ser el que es», ya que, en palabras de Lluís Duch, «cualquier intento de representarlo, analogizarlo, metaforizarlo —en suma “de decirlo”— no es más que una vana y total locura: es sencillamente blasfemia».<sup>3</sup> O, según la interpretación de Paul Ricoeur de este pasaje: «“Yo soy el que soy” equivale a “mi naturaleza es ser, no ser dicho”».<sup>4</sup>

Y de esto va a tratar precisamente la ópera, al poner en contraposición a un Moisés que ve que cualquier representación de Dios es insuficiente (y aboga así por una actitud cercana al apofatismo) y un Aarón que trata de corroborar la existencia de Dios a través de los milagros (y aboga, así, por una vía icónica o catafática). Y mientras Moisés (que es quien, en la primera escena asiste a la revelación) parece apostar finalmente por una «cultura de la presencia» a la que se refería ayer el profesor Haas (algo que hace después de darse cuenta, dramáticamente al final del segundo acto, de que le falta la palabra), Aarón parece conformarse con una simple (y a los ojos de Moisés, falaz) «re-presentación» de Dios. Presencia versus re-presentación, pues...

Pero volvamos sobre la «o». Decíamos que además de lo fonético, fisiológico y gráfico, esta cerrazón de la «o» se corresponde con lo que sucede a nivel estructural en los cuatro primeros acordes de la ópera. Para darse cuenta de esta dimensión estructural, hay algunos intrínquilos analíticos propios de la jerga musical que son necesariamente específicos, pero que intentaré exponer con la mayor claridad posible.

Recordemos el inicio de la partitura. Los cuatro acordes iniciales de las 6 Solostimmen (que propongo denominar arbitrariamente como A, B, C, D) presentan una estructura cerrada en sí misma.<sup>5</sup> Esta estructura proviene de la utilización de las notas 1,2,3 y 10,11,12 de la serie  $P_0$  y de las notas 12,11,10 y 3,2,1 de la serie  $I_3$  (las dos series que Schönberg encuadra y resalta en su material precompositivo). Así, tenemos el uso de los tres primeros y tres últimos sonidos de  $P_0$  para los acordes A y B; y el uso de los tres últimos y tres primeros sonidos de  $I_3$  para los acordes C y D. Algo que recuerda, también, a Isaías 44,6 («Yo soy el primero y el último, fuera de mí no hay otro Dios»), que además de ser una afirmación de eternidad (de repliegue de los tiempos) es una indudable afirmación de monoteísmo.

Tanto el contenido y la forma de la «o», como el empleo serial y la colocación de los

---

<sup>3</sup> Lluís Duch, «Introducció», en Arnold Schönberg, *Moisés i Aaron*, ed. y trad. Ll. Duch y J. Barcons, Fragmenta, Barcelona, 2012, p. 80.

<sup>4</sup> André LaCocque / Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia*, trad. A. Martínez Riu, Herder, Barcelona, 2001, p. 344.

<sup>5</sup> Vid. las apreciaciones de Karl Wörner, *Schoenberg's Moses and Aaron*, trad. P. Hamburger, St. Martin's Press, New York, 1963, pp. 55-56; Alexander Rehding, «Moses's Beginning», *The Opera Quarterly*, vol. 23 n. 4, Autumn 2007, p. 398-403; y David Lewin, «Moses und Aron: Some General Remarks, and Analytic Notes for Act I, Scene 1», en B. Boretz y E. T. Cone (ed.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Norton, New York, 1972, pp. 64-65.

acordes, parece convocar, pues, la reversibilidad del alfa y del omega (el primero y el último) del anuncio de Isaías. Y este anuncio de Isaías está conectado, a su vez, con el propio «Ego sum qui sum» tautológico y monoteístico que, en definitiva, viene a traducir al latín la impronunciabilidad del tetragrama hebreo YHVH. Un tetragrama que Schönberg —en tanto que autor real— recordemos que no sólo no pronuncia sino que ni siquiera escribe, ya que no nombra al personaje como Dios o como YHVH, sino como 6 voces solistas. Huelga decir que este tetragrama —según la interpolación vocálica a la que se someta— puede leerse como infinitivo pasado (*hayah*: haber sido), infinitivo presente (*hovéh*: ser) o infinitivo futuro (*yehéh*: llegar a ser).<sup>6</sup> Una versatilidad potencial que lo sitúa fuera de cualquier concreción temporal, en el plano de lo eterno, de lo que está fuera del tiempo o por encima de éste.

Al fin y al cabo, los primeros siete compases de la ópera también se han situado fuera del tiempo narrativo, fuera de la escena (son *ob-scenos*), al producirse antes de que se abra el telón. Algo que —teniendo en cuenta lo que en ellos se trata— no debería resultarnos extraño, porque la revelación, según leemos en los más variados relatos místicos de múltiples tradiciones religiosas y espirituales, tiene lugar fuera del tiempo, en un *extasis* (una salida) del *chronos* ordinario, que queda así convertido en *kairós*. Precisamente por el hecho de haber sucedido fuera del tiempo, esta revelación resulta tan difícil de transmitir, de comunicar o de representar, puesto que cualquier explicación o representación ocurre necesariamente en unas condiciones radicalmente distintas por el hecho de tener que darse en el tiempo. Este va a ser el drama de Moisés a lo largo de la ópera. Pero no el de Schönberg, que ha recurrido a una genialidad que (¡cuidado!) fácilmente puede pasar desapercibida. Al hacer que se cante una 'o' (fónica y gráficamente cerrada sobre sí misma) sobre una estructura acórdica y serial también cerrada sobre sí misma, Schönberg no sólo traza una correspondencia entre lo fonético y lo estructural, sino que consigue representar la naturaleza de Dios (autocompleta y eterna) tal como se define en el «Ego sum qui sum» (Ex 3,14) y el «ego Dominus primus et novissimus ego sum» (Is 41,4) de la Vulgata.

Los primeros siete compases de *Moses und Aron* se erigen así como algo parecido al lugar de la revelación; como el lugar/no-lugar (*ob scena*) de la obertura/apertura de Dios. Por eso Schönberg no nos sitúa ante una obertura tradicional, sino ante una especie de pseudo-obertura que no tiene ni la función ni la duración propias de las oberturas clásicas.

Este hecho por sí sólo sirve ya para conferir a la ópera —en la línea de lo que formula Adorno— un especial estatuto de «fragmento sacro», que la inviste con una dimensión paralitúrgica (o neolitúrgica) de tintes casi culturales.<sup>7</sup> Efectivamente, en vez de asistir a

---

<sup>6</sup> Vid. Jean Claude Gallard, *Le dernier Schoenberg: synthèse et dépassement*, Université Paris VIII, Thèse, 2005, p. 299.

<sup>7</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, «Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg», en *Escritos musicales I-III. Obra completa*, vol. 16, trad. A. Brotons y A. Gómez, Akal, Madrid, 2006, pp. 463-483.

la recreación de una «revelación» en escena, o en vez de asistir a un ritual litúrgico que recrea y convoca un acto revelatorio, Schönberg nos da la oportunidad —como oyentes en medio de un contexto no sacral: estamos en un teatro de ópera: un lugar cultural burgués por excelencia—; Schönberg nos da la oportunidad —decíamos— de tener una experiencia de revelación. Una revelación que no se puede retransmitir, sino sólo transmitir. Pero esta es una revelación que suena en *pianissimo*. No caben fanfarrias que nos anuncien a bombo y platillo dónde aparece lo sagrado o dónde está lo místico que va a aparecer. Hay que estar atento y dispuesto, de tal modo que, en vez de que se dé sólo la «Vocación de Moisés» (*Moses Berufung*, que es el título de la primera escena), se dé la Vocación de todos y cada uno de nosotros, al estar sentados en la platea. Sólo así —para concluir con las palabras del profesor Haas en su texto de ayer— seremos capaces de percibir el «Dios de la Biblia, que es aquella instancia que con su autorrevelación sale al encuentro de la necesidad existencial del ser humano».<sup>8</sup> Una autorrevelación que Schönberg planeaba dejar oír de nuevo al final de su tercer acto (que jamás llegó a componer) y que, para cerrar mi intervención, les propongo escuchar —con atención al *pianissimo* de la «o»— una vez más.

---

<sup>8</sup> Alois M. Haas, « 'Dar-se': la teatralidad como categoría fundamental en la *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar», p. 2.