

ARNOLD SCHÖNBERG Y EL CINE

Música para una escena cinematográfica op.34

María de Arcos

En 1929, el editor alemán especializado en partituras para films mudos Heinrichshofen propone un encargo *experimental* a varios compositores de música autónoma: realizar una obra "como si estuviera pensada para el cine". Arnold Schönberg acepta la sugerente idea y compone, entre el 15 de octubre de 1929 y el 14 de febrero de 1930, su *Música para una escena cinematográfica* op. 34. La obra se estrena el 6 de noviembre de 1930 bajo la dirección de Otto Klemperer en la Kroll-Oper de Berlín, sin la presencia de Schönberg, que estaba enfermo. Al enterarse éste de las críticas, se muestra gratamente sorprendido y a la vez escéptico: fuera de previsiones, la obra parece gustar al público. Naturalmente, también surgieron posturas detractoras, como la de un crítico de Dresde que, tras una de las primeras interpretaciones, se preguntaba a sí mismo "durante varios desagradables minutos, qué tipo de film -en el nombre del cielo- se supone que podría ir con esa música abstracta".

Instrumentada para una pequeña formación orquestal similar a las empleadas para el cine mudo (flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, trombón, piano, pequeña percusión y una reducida sección de cuerdas), la obra -cuya audición plagada de disonancias solía desanimar al público de la época- penetraba en los intrincados parajes dodecafónicos. Sin embargo, la idea de una música concebida como acompañamiento para la imagen permitía, tal vez, una mayor aproximación al oyente. En este sentido, la obra estaba apuntalada por nombres de tipo programático para designar sus partes: *Drohende Gefahr - Angst - Katastrophe* (*Peligro amenazante, Miedo, Catástrofe*). Pero estas secciones no constituyen movimientos independientes, sino que se desarrollan ininterrumpidamente a lo largo de los ocho minutos de su duración aproximada (de hecho, no hay instrucciones exactas en la partitura que determinen el paso de uno a otro movimiento, y los analistas están en desacuerdo sobre el punto de comienzo de la última sección, *Catástrofe*). El que la obra tuviera un único movimiento orquestal con indicaciones de tipo programático ha llevado a muchos a considerarla, desde un punto de vista tradicional, como un *poema sinfónico*.

Durante la composición, Schönberg se hallaba aún viviendo en Berlín (en 1933 emigró a los Estados Unidos, estableciéndose a partir de 1934 en California, donde viviría hasta su muerte en 1951). Al parecer, el compositor contemplaba la industria cinematográfica -al igual que muchos de sus coetáneos- como un medio de expresión lleno de posibilidades, en especial tras el nacimiento del sonoro. A pesar de considerar gran parte de los films del

momento como *vulgares*, conservaba una utópica y contradictoria idea del cine, como puede observarse en sus indicaciones para la filmación proyectada de *La mano feliz* (*Die glückliche Hand*, drama con música, op. 18; compuesta entre 1910-13 y estrenada en Viena en 1924):

La ficción ya inherente en el texto debería poder resaltarse aún más en la filmación (...). Esta es una de las circunstancias que más me inclinan a hacerlo. Si, por ejemplo, en la película se pudiese de repente hacer desaparecer el vaso, como si nunca hubiese estado allí, (...) esto tendría que resultar mucho mejor que sobre el escenario, donde hay que retirarlo de alguna manera artificial. Y así hay mil cosas que aquí se podrían solucionar con facilidad, mientras que sobre un escenario sólo se pueden llevar a cabo buscando métodos insuficientes.

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

¡máxima ficción!

(Schönberg/Kandinsky, 1993: 104)

El sentido irreal y abstracto al que apela el compositor se ve fuertemente influenciado, además, por una concepción pictórica de lo que debería ser la filmación de su obra. Como arte en el que se ejerció con interés durante una parte importante de su vida, la pintura ejercía en Schönberg una fuerte ascendencia en términos colorístico-visuales (la tercera de sus *Cinco Piezas para Orquesta* op. 16 se llama *Farben*, en alemán *Colores*). Por consiguiente, esto se reflejaría en sus instrucciones para el rodaje:

No debe sugerir nunca símbolos, significados o pensamientos, sino simplemente juegos de colores y formas, del mismo modo que la música en ningún momento arrastra consigo un significado... debería ser simplemente como sonidos para el ojo (Bordwell, *The Musical Analogy*, Yale French Studies, 1980: 141).

La mano feliz, que nunca llegó a ser filmada, debía llevar -según las minuciosas indicaciones de Schönberg- decorados de Kandinsky¹, Kokoschka o Alfred Roller, colaborador éste último de Gustav Mahler y gran innovador en cuestiones de iluminación. El interés por estos aspectos se halla también presente -aunque de otra manera- en su *Música para una escena cinematográfica*, a pesar de que por esta época el compositor había dejado ya de pintar de manera sistemática. En este caso cabría pensar en "imágenes para el oído", pero con idéntico sentido de abstracción.

La *Música para una escena cinematográfica* evoluciona gradualmente hasta llegar a la liberación de una enorme carga dramática, a la manera en que lo haría un film psicológico o de suspense cuya trama, a medida que fuera progresando, intensificara la angustia del espectador. Este desarrollo emocional de la obra, al igual que su gran abstracción, son característicos de la tradición expresionista. Dividida en pequeños episodios que evocan sucesivas escenas cinematográficas, la música avanza realizando aceleraciones de *tempo*, que alcanzan su punto culminante al precipitarse hacia el episodio final (*Catástrofe*). El epílogo posterior, donde se retorna al *tempo* inicial, es más lento pero no por ello menos opresivo: los inquietantes trémolos *sul ponticello* en las cuerdas (motivo con el que comienza la obra) evocan un abatimiento total, cercano a la aniquilación. La serie dodecafónica aparece por vez primera a cargo del oboe, y sus múltiples transformaciones constituyen el material melódico y armónico de la obra. David Hush, autor de una Tesis Doctoral en la que analiza algunos de estos aspectos, señala:

La *Música para una escena cinematográfica* op. 34 de Schönberg está basada en una técnica de composición orquestal sin precedentes en la historia de la música. Al contrario que muchos de los trabajos dodecafónicos de Schönberg, la op. 34 no emplea formas tradicionales. (...) Existen diferentes modos de continuidad que son responsables del despliegue de los acontecimientos, gradualmente comprimidos a medida que la obra progresa (1985: 1).

Hush afirma haber encontrado en la obra de Schönberg determinados procedimientos que posibilitan la conexión no sólo entre los episodios, sino también a través del conjunto global de la pieza. Estos *modos de continuidad* se dan en múltiples facetas: la compresión de los *tempi*, los cambios de

¹ No hay que olvidar que la evolución de Schönberg hacia el lenguaje musical atonal camina paralela a la de Kandinsky (figura clave del expresionismo pictórico) en cuanto a la gestación de un arte no figurativo o abstracto.

texturas entre los distintos episodios (de dos tipos: cambios radicales y cambios transicionales), la similitud de ritmos empleados o la regulación de alturas y timbres. La totalidad de estas técnicas (en especial la compresión de duraciones) consigue, según Hush, que Schönberg logre conducir al oyente desde el *Peligro amenazante* a la *Catástrofe* a través de un devastador y fascinante viaje. Respecto a la técnica compositiva, se pueden apreciar ciertas regularidades que crean un efecto de dirección previsible, como *crescendi*, *accelerandi* o repeticiones de elementos. Igualmente, los cambios radicales de *tempo* o textura también podrían ser útiles a la hora de reflejar las digresiones o suspensiones de la acción dramática del film.

Sin embargo, la cuestión de la adecuación práctica de esta obra al cine es objeto de desavenencias. Adorno y Eisler estiman innegable su efectividad, alegando que abarca un amplio y detallado registro emocional:

La música de Schönberg para un film imaginario, *Peligro amenazante, miedo, catástrofe*, ha designado inequívocamente el punto exacto de inserción para la utilización de los nuevos recursos musicales. Es evidente que la ampliación de las posibilidades de expresión no se limita en forma alguna al ámbito del miedo y de la catástrofe, sino que también se abren nuevos horizontes en la dirección opuesta de la mayor ternura, el dolor desgarrado, la espera vacía o la fuerza indomable (1981: 56).

Lacombe y Rocle se pronuncian también a favor del experimento, añadiendo que "quedará como un recurso potencial para los futuros compositores de films" y que "cuando la edad de oro de Hollywood esté irrevocablemente extinta, este recurso será reactivado por la segunda generación de grandes compositores" (1979: 69). Alban Berg, alumno de Schönberg, escribió una carta a su maestro en los siguientes términos:

Ya la tengo en mi poder y, por supuesto -tras un breve estudio- estoy impresionado. Naturalmente, es una obra de arte *completa* sin el film; pero ¿no sería maravilloso si pudiera ser escuchada sincrónicamente (¡jo como se diga!) con un film *creado por ti*? Si estuvieras interesado, seguramente sería factible en Berlín. A propósito, estoy absolutamente convencido del gran futuro del cine sonoro (también en conexión con nuestra música).

Kurt London, por el contrario, declara:

Por supuesto, la composición de Schönberg, escrita con el sistema dodecafónico, difícilmente podría ser considerada en serio como acompañamiento para un film, porque representa de la manera más abstracta un tipo de tratamiento de la música de cine que podría ser teóricamente discutido en una sala de conciertos, pero nunca ser adaptado o subordinado en la práctica a una escena cinematográfica (1970: 95).

Una opinión que no difiere demasiado de la que podemos encontrar actualmente en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, donde se refieren a la obra como a "una imaginaria e impracticable secuencia de emociones". Hay que indicar, no obstante (y en ello parece abundar la mayoría), que las reminiscencias claramente expresionistas de esta música la hacen apta, en particular, para el cine mudo de las mismas características:

Escuchando esta música y ya leyendo los títulos de los tres episodios encadenados (...), ¿cómo no pensar en los grandes maestros del cine expresionista alemán de los años veinte, en Murnau, Robert Wiene o Fritz Lang? Sólo ellos habrían podido encarnar la imagen de la visión sonora de Schönberg, y es significativo que ningún cineasta se haya visto tentado desde 1930 a rodar un film de acuerdo a esta partitura (Harry Halbreich en carátula interna del LP Master Works CBS 76577).

Posiblemente, las condiciones ofrecidas por el cine mudo hubieran constituido la única vía de aplicación posible para esta obra; no ya por la música en concreto, sino por el propio Schönberg, puesto que en el cine mudo, aun teniendo que realizar un trabajo de adaptación de la música a la imagen, la ausencia de diálogos y ruidos permite una continuidad musical a lo largo del film. Tal vez de manera inconsciente, Berg ponía el dedo en la llaga al plantearse (como algo ideal) la aplicación de la música de Schönberg a *un film concebido por el mismo Schönberg*. La insinuación, como bien subraya Russell Lack (véase 1999: 319), remite al concepto wagneriano de futura obra de arte total, una síntesis del cine y la música. Pero tanto Schönberg como Berg parecían no considerar el cine como arte autónomo en sí, sino como medio

artístico para *visualizar* (y al mismo tiempo, *ensalzar*) su propia música. Desde esta perspectiva, más que desde aquella de orden práctico, la obra de Schönberg *no podía ajustarse al concepto de una música específicamente cinematográfica*.

Tony Thomas relata los detalles del -al parecer- único contacto del compositor con la industria cinematográfica de Hollywood:

En 1937 Thalberg citó a Schönberg en la MGM para discutir la posibilidad de que éste hiciera la banda sonora de *La buena tierra*. El productor le había comentado que esta versión de la novela de Pearl Buck era uno de los mayores esfuerzos artísticos del estudio, lo que ofrecía una preciosa oportunidad para un compositor. Thalberg le describió una escena: "Hay una terrible tormenta, los campos de trigo están balanceándose en el viento, y repentinamente la tierra empieza a temblar. Entonces, durante el terremoto, la chica da a luz a un bebé. ¡Qué oportunidad para la música!" Schönberg le miró escéptico, "Con todo eso sucediendo al mismo tiempo, para qué necesita la música?" Thalberg estaba perplejo ante su aparente falta de interés. Entonces preguntó a Schönberg: "¿Cuáles serían sus condiciones para trabajar con nosotros?" El compositor respondió: "Quiero escribir la música, y luego Uds. harían una película que le correspondiera". Ni Thalberg ni ningún otro productor se volvió a acercar jamás a Schönberg (Thomas, 1973: 41-42)².

Las exigencias de Schönberg (no mayores, por otra parte, que las de Stravinsky al respecto³) incluían un salario sustancioso, así como la inalteración de cualquier aspecto de la partitura. El acusado talante elitista del compositor vienés, incapaz de "bagatelizar"⁴ sobre nada, no encajaba con los

² Tal vez no fuera su único contacto con la industria del cine: Henri Colpi comenta que Schönberg podría "haber acompañado, bajo un pseudónimo, varios pequeños films policíacos de serie B" (1963: 79). Roy Prendergast, a su vez, habla del encargo aceptado por el compositor para hacer la música de la película *Souls at Sea* (Henry Hathaway, 1937) que finalmente fue compuesta por Milan Roder, W. Franke Harling, Bernhard Kaun y John Leopold (1992: 46).

³ El mismo Tony Thomas cuenta que el compositor ruso mostraba cierto interés por escribir música de cine, pero ninguno por comprender el proceso de adaptación de ésta a la imagen. Columbia le propuso para la banda sonora del drama bélico *Commandos Strike at Dawn* (John Farrow, 1942). Stravinsky -que aceptó encantado, pensando sin duda en los beneficios económicos- compuso la música por su cuenta antes de que estuviera realizada la película. El estudio no consideró su trabajo apropiado para el film y el compositor lo arregló como obra sinfónica de concierto (*Cuatro Impresiones Noruegas*). Sobre este tema, véase Craft, 1991: 179-180.

⁴ Rasgo germánico de su carácter definido por su principal biógrafo, H.H. Stuckenschmidt: "Sus bromas, como sus polémicas, siempre estaban unidas a una preocupación intelectual" (1964: 79).

presupuestos funcionales de una música aplicada al cine. Para Schönberg, la música debía oírse “en términos puramente musicales”, lo que supone una concepción aristocrática de la música en particular y del arte en general:

Si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte. (...) Mi creencia personal es que la música lleva consigo un mensaje profético, revelador de una forma superior de vida, hacia la que evoluciona la humanidad (Schönberg, 1963: 84/246).

Ya en su tratado de *Armonía*, publicado en 1911, denotaba el compositor este perfil; recuérdese su emotivo y revelador final (“¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!; 1979: 501): Pero al margen de los supuestos "delirios de grandeza" del compositor, que en el fondo recelaba por completo de una futura fusión de su obra con imágenes filmadas (lo que en realidad serían imágenes expresamente adaptadas a su música), la *Música para una escena cinematográfica* representa un experimento de indiscutible interés, en cuanto a las posibilidades de integración de la música autónoma atonal en el universo cinematográfico. Hubo que esperar varias décadas para que ésta fuera llevada al cine, por fin, tal y como estaba preconcebida en la mente de su autor⁵.

BIBLIOGRAFÍA:

BORDWELL, David: *The Musical Analogy*. Yale French Studies, 60 (pp. 141-156). Yale University Press, New Haven and London, 1980.

COLPI, Henri: *Défense et illustration de la musique dans le film*. Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques, Lyon, 1963.

CRAFT, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky (Strawinsky Gespräche mit Robert Craft, B. Schott's Söhne, Mainz, Alemania, 1961)*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

⁵ *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Introducción a la Música para una Escena Cinematográfica de Arnold Schönberg, Jean Marie Straub y Danièle Huillet, 1972)*, cortometraje de 15 minutos de duración producido en Alemania. Posteriormente ha habido otras tentativas, como la de Axel E. A. Fuhrmann *Im Traum -Verfilmung der Begleitmusik für eine Lichtspielszene op. 34 (En sueños -Adaptación cinematográfica de la Música para una Escena Cinematográfica op. 34, FMN Classical Music Pictures, Alemania, 1999, 9'30')*.

HUSH, David Sydney: *Modes of Continuity in Arnold Schönberg's Accompaniment to a Cinematographic Scene*. Tesis Doctoral. Princeton University, Princeton, New Jersey, 1995.

LACK, Russell: *La música en el cine (Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music)*. Quarter Books, London, 1997). Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1999.

LACOMBE, Alain / ROCLE, Claude: *La musique du film*. Éditions Francis van de Velde, París, 1979.

LONDON, Kurt: *Film Music (Faber and Faber, London, 1936)*. Arno Press & The New York Times, New York, 1970.

PRENDERGAST, Roy: *Film Music: a Neglected Art (New York University, 1977)*. W.W. Norton & Company, New York, 1992.

SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía (Harmonielehre, Universal Edition, Viena, 1922)*. Ed. Real Musical, Madrid, 1979.

El estilo y la idea (Style and Idea. Philosophical Library, New York, 1950). Taurus, Madrid, 1963.

SCHÖNBERG, Arnold / KANDINSKY, Wassily: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario. (Briefe, Bilden und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung)*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980). Alianza Música, Madrid, 1993.

STUCKENSCHMIDT, H. H.: *Arnold Schönberg (Atlantis Verlag A.G., Zürich, 1951)*. Ed. Rialp, Madrid, 1964.

THOMAS, Tony: *Music for the Movies*. A..S. Barnes and Company, South Brunswick and New York, 1973.