

# LOS CANTOS DE SIRENA DEL FASCISMO

WEBERN, STRAVINSKY Y SCHÖNBERG FRENTE AL III REICH

En 1998, una noticia firmada por la Associated Press desvelaba al mundo que el compositor Anton Webern (1883-1945) había servido al régimen hitleriano como enlace con un agente doble estadounidense. El objetivo de la misión consistiría en robar al gobierno americano información sobre la fabricación de la bomba atómica mediante mensajes codificados en obras dodecafónicas. Tomando como pretexto el ciclo de conciertos que, bajo el título “Componer en el III Reich”, celebró el pasado mes de abril la Fundación Juan March de Madrid, repasaremos algunos aspectos relacionados con la música y el fascismo.

*Textos: Rafael Fernández de Larrinoa*

Como habrán podido imaginar ya los lectores, la citada nota de prensa (que incluía ficticias reacciones de compositores vivos como John Adams, Philip Glass o Pierre Boulez) no era sino un bulo, una leyenda urbana de las muchas que se propagan por la red todos los días. En concreto, la de Webern puede consultarse en su totalidad en [urbanlegends.about.com](http://urbanlegends.about.com) bajo el título *Webern's Dodecaphonic Conspiracy*. Lamentablemente para los amantes de la música, dicho bulo se apoyaba en un hecho destapado a partir de los años setenta: el fervor nacionalsocialista exhibido por el compositor austriaco desde que Adolf Hitler ascendiera al poder en Alemania en 1933.

Las evidencias de este hecho, publicadas en la ciclópea monografía weberniana de Hans y Rosaleen Moldenhauer (1978) e investigadas en artículos como *Musik im NS-Stadt* (1982) de Fred Prieberg, tiraban por tierra la imagen de uno de los compositores más influyentes y mistificados del panteón musical contemporáneo, ensalza-

Adolf Hitler (derecha) junto a Benito Mussolini, fundador del fascismo y dictador en Italia durante el periodo fascista. Mussolini proveyó de ayuda económica a los nazis antes de su ascenso al poder. En la p. siguiente, el compositor ruso Igor Stravinsky.





Audio Clásica 199

do por sus adeptos por la incorruptibilidad de su arte, adornado por su compromiso con las causas obreras y elevado a la categoría de mito merced al doble martirio impuesto a su música por los nazis y a su vida por el accidental disparo realizado por un soldado americano una fatal noche de septiembre de 1945.

Efectivamente, Webern había trabajado estrechamente con la rama cultural del partido socialdemócrata austríaco (dirigiendo agrupaciones musicales obreras) hasta que dicho partido fuera prohibido en 1934 por el régimen austrofascista de Kurt Schuschnigg. Cuando Hitler forzó la dimisión de Schuschnigg y consumó la anexión de Austria al Reich en 1938, la música de Webern fue automáticamente prohibida como ya lo había sido en Alemania. Los nazis habían manifestado de forma inequívoca su repulsa hacia Webern cuando incluyeron un retrato suyo en la infausta exposición *Entartete Kunst* (arte degenerado) celebrada en Múnich el año

anterior, del mismo modo que incluirían una de sus partituras en la muestra homónima que se organizaría en el Künstlerhaus de Viena ese mismo año. Sin embargo, el pasado socialdemócrata de Webern explicaba sólo en parte la aversión que los nazis sentían hacia un compositor cuya música era, en realidad, casi desconocida. El hecho que revestía mayor gravedad a los ojos de los nazis fue su vinculación con Arnold Schönberg, judío y “padre” de la atonalidad y el dodecafonismo, del que Webern había sido un destacado discípulo desde 1904 hasta que el maestro emigró a los Estados Unidos en 1933 huyendo del nazismo.

### UNA VERDAD INCÓMODA

Es un hecho demostrado que Webern no era antisemita. No sólo había sido un devoto admirador de destacados judíos como Mahler y Schönberg, sino que incluso llegó a cometer “torpezas” como la de pro-

gramar a Mendelssohn en un concierto vienés en pleno 1934, año tumultuoso en que los nazis austríacos perpetraron un fallido golpe de estado que acabó con la vida del presidente del gobierno y supuso la ilegalización del partido nacionalsocialista en este país. Sin embargo, ese mismo año, Webern debe calmar a Schönberg —a quien ya han llegado desde el otro lado del atlántico ciertos rumores sobre las simpatías hitlerianas de su discípulo— escribiéndole que “siente la más profunda aversión por su propia raza debido al antisemitismo de tantos de sus miembros”.

La “aversión por su propia raza” no impide que su hijo Peter se afilie al partido nazi al alcanzar la mayoría de edad desafiando las leyes austríacas, ni que su hija Christine se case con un guardia de asalto nazi. La afinidad que Webern sentía por el movimiento nazi le impidió aceptar la gravedad de las políticas antisemitas llevadas a cabo por Hitler en el país vecino: aún en 1936 intentó demostrar a su amigo norteamericano Louis Krasner que la Alemania nazi era un país seguro para los judíos. Sin embargo, durante las difíciles fechas que rodearon la anexión austriaca en 1938, el compositor demostró haber modificado su percepción de la situación, dado que en esta ocasión ayudó a varios amigos judíos a ocultarse y escapar del país. Por entonces, Webern transmite a sus allegados su confianza en que las cosas irían mejor con los nazis que con la dictadura de Schuschnigg, pues al fin y al cabo aquéllos “se llaman a sí mismos socialistas”. En total, tres de sus cuatro hijos acabarán afiliados al partido nazi, así como dos de sus yernos.

Es durante la II Guerra Mundial cuando el fervor hitleriano del compositor parece ignorar cualquier límite. La lectura del *Mein Kampf* en 1940 le permite comprender el verdadero sentido de la empresa iniciada por Hitler al desatar la conflagración: “El libro me ha iluminado por completo... Lo que estamos presenciando en estos tiempos me transmite una enorme confianza. Veo la pacificación del mundo entero. Al este del Rin ¿hasta dónde [llegaremos]? Esto dependerá de los Estados Unidos, pero probablemente hasta el océano Pacífico. Sí, lo creo, no puede ser de otra forma”. Unos meses más tarde, tras el éxito de la invasión de Noruega se le hace patente el componente místico implícito en la experiencia bélica más sanguinaria de la historia de la humanidad: “Aunque llamamos



Retrato de Arnold Schönberg, realizado por Richard Gerstl (1883-1908).

a esto ‘unificación’, en realidad significa un proceso de ‘purificación’ interior. ¡Esta es la Alemania de hoy! ¡Pero sólo bajo el nacionalsocialismo! ¡De ningún otro modo! Este es el nuevo estado para el cual la nación ha estado preparándose durante más de veinte años. ¡Más aún, es un nuevo país, distinto a todo lo anterior! ¡Es una nueva creación! ¡¡¡Una creación de este hombre único [Hitler]!!! Entiendes lo que quiero decir: uno acabará aceptando como normal algo que sólo puede ocurrir una vez [en la historia], algo posible únicamente a través de esta naturaleza, este creador único”.

## DODECAFONISMO Y SUPREMACISMO GERMANO

Lo más sorprendente del caso (y grave, desde el punto de vista de su obra artística) es que Webern atribuyó a su música un puesto natural dentro del proceso de “purificación interior” llevado a cabo por Hitler. Según la especialista Kathryn Bailey “desde un acendrado nacionalismo pangermanista, Webern creía en la necesidad histórica del Reich y del dodecafonismo como culminaciones –en el terreno político y musical, respectivamente– de la grandeza alemana”.

La tesis anterior puede comprenderse mejor si tenemos en cuenta que, al contrario de lo que comúnmente se piensa, el dodecafonismo no estuvo prohibido en el III Reich. Si bien las influencias afroamericanas (el jazz) y judías (la atonalidad) fueron señaladas por algunos teóricos nazis como responsables de la degeneración de la música alemana, lo cierto es que ninguna de las dos fue vetada totalmente por las autoridades culturales nazis. En el caso de la atonalidad, una comisión de la *Reichsmusikkammer* (Cámara de Música del Reich) presidida por Richard Strauss determinó en fecha temprana no imponer un veto a las músicas atonales, de modo que la viabilidad de estas obras acabaría dependiendo de la pureza racial e ideológica de sus autores, así como de sus contactos y apoyos dentro de la jerarquía nazi. Ello posibilitó que compositores como Paul von Klenau defendieran el carácter “auténticamente germano” del sistema dodecafónico y estrenaran –con apoyo oficial– sus obras. Klenau defendió en un ensayo el carácter nacionalsocialista del dodecafonismo pues bajo esta técnica también las notas siguen un orden establecido por su *Führer* (la se-

rie principal). El mismo Webern era de la opinión de que “alguien debería convencer a Hitler de la rectitud del sistema dodecafónico” y mantuvo viva la esperanza en que algún día el régimen reconocería este hecho y que por fin su nombre y su obra serían rehabilitados. A ello contribuyó sin duda el interés mostrado por su obra por el

cónsul alemán en Zúrich en 1943: “Debo confesar mi desbordante euforia, ¡nunca antes un representante de mi país me había prestado atención alguna! [...] ¿Quizá mi patria me muestra su afecto desde fuera de sus fronteras? Yo lo veo como un buen augurio y como una recompensa a mi lealtad”.

## VIDEOGRAFÍA RECOMENDADA



### CHRISTOPHER NUPEN

#### **We Want the Light**

OPUS ARTE OACN0909D 2 DVD 330 MIN 2004

Junto al documental *We Want the Light*, este doble DVD incluye unos generosísimos extras con todas las entrevistas que sirvieron de materia prima para su realización. A través del testimonio de artistas y estudiosos judíos y tres músicos supervivientes de los campos de concentración nazi, el documental recorre la historia musical de los judíos en Alemania, desde los inicios del proceso de “asimilación” hasta el todavía vigente veto a la música de Wagner de las salas de concierto israelíes. Absolutamente recomendable.



### ENRIQUE SÁNCHEZ LANSCH

#### **Das Reichorchester – La Orquesta Filarmónica de Berlín y el nazismo**

ARTHAUS MUSIK 101 453 DVD 90 + 10 MIN 2007

Este documental reúne a algunos de los supervivientes y descendientes de miembros de la Orquesta Filarmónica de Berlín durante los años del III Reich para relatar cómo se vivieron aquellos difíciles tiempos desde dentro de la torre de marfil que fue esta agrupación mimada por el régimen. Desde los roles jugados por sus miembros, Furtwängler, los conciertos obreros, las giras internacionales y las efemérides nazis hasta los procesos de desnazificación.

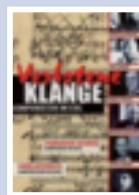


### ERIC SCHULZ Y CLAUD WISCHMANN

#### **Max Lorenz – Maestro cantor de Wagner y Sigfrido de Hitler**

MEDICI ARTS 2056928 DVD (54 MIN) + CD (74 MIN) 2009

La biografía de Max Lorenz –el Heldentenor favorito de Hitler– abre una ventana al periodo más negro de la historia de Alemania desde la cual presenciar los inicios del movimiento nazi, las estrechas relaciones entre Hitler y el Bayreuth de Winifred Wagner, así como la dificultad de sobrellevar la homosexualidad en un régimen que la consideró un síntoma irreparable de degeneración. Completa la oferta un CD con fragmentos de la ópera *Sigfrido* tomados en Buenos Aires en 1938.



### NORBERT BUNGE Y CHRISTINA FISCHER-DEFOY

#### **Verbotene Klänge (Sonidos prohibidos)**

CAPRICCIO 93506 DVD 72 + 35 MIN + 70 MIN (audio) 2000

Este documental (en alemán con subtítulos opcionales en inglés) está consagrado al recuerdo de los compositores que sufrieron con más saña la violencia del nazismo. El repaso a los recorridos vitales de artistas como Ernest Krenek, Paul Hindemith o Viktor Ullman, pero también de Paul Dessau, Hanns Eisler, Berthold Goldschmidt o Arnold Schönberg ofrecen una turbadora visión de aquellos años, así como una excelente banda sonora que invita a conocer mejor todo ese patrimonio musical.



Hitler en Viena junto a Arthur Seyss-Inquart, personaje decisivo en la anexión de Austria al III Reich.

## FASCISMO Y BOLCHEVISMO MUSICAL

Las conexiones fascistas de Igor Stravinsky (1882-1971) durante el periodo de entreguerras han salido recientemente a la luz gracias al trabajo desarrollado por el musicólogo Richard Taruskin para su monumental monografía sobre el compositor ruso. Durante el largo proceso de gestación de la obra llegaron a su poder unas cartas que habían sido excluidas de la edición de la correspondencia del ruso publicada por Robert Craft. Tras hacer público el contenido de estas cartas en 1988 en una reseña periodística titulada *The Dark Side of Modern Music*, Taruskin sostuvo un sonado rifirrafe mediático con Craft tras el cual afloraron nuevas informaciones que han sido expuestas en obras como *Defining Russia Musically* (Princeton University Press, 1997) y *The Danger of Music* (University of California Press, 2009). El caso de Stravinsky revela cómo la seducción por los regímenes totalitarios

recorrió caminos muy diversos según las fobias y filias propias de cada individuo. En principio, su origen eslavo y la fama de compositor modernista (“bárbaro”) que le granjeó el tumultuoso estreno parisino de su *Consagración de la primavera* en 1913, ofrecían una endeble base para el establecimiento de una relación mínimamente cordial con los nazis. Sin embargo, si el nacionalismo pangermanista constituyó el pasaporte de Webern hacia el lado oscuro, el del ruso resultó ser su antisemitismo y anticomunismo, ferozmente exacerbados tras el triunfo de la Revolución bolchevique de 1917.

Este acontecimiento político, que supuso para el compositor la expropiación del patrimonio familiar, así como el desarraigo forzoso de su tierra natal, sacudió sus cimientos estéticos hasta el punto de llevarle a renegar del modernismo que él mismo representaba. En una entrevista realizada en 1925 para la revista *Musical America*, Stravinsky declaraba que “los modernistas habían arruinado la música”.

Sin nombrar a Schönberg, inició con éste una famosa controversia al declarar: “No quiero dar nombres, pero hay compositores que dedican todo su tiempo a inventar la música del futuro, [...] intentan provocar a la burguesía para agradar a los bolcheviques”. El término “bolchevismo” fue en efecto uno de los más socorridos durante el periodo de entreguerras para referirse a las corrientes estéticas susceptibles de socavar el orden moral de occidente, representadas por artistas tan diversos como Hindemith, Krenek, Prokofiev, Schönberg o Weill. No es extraño, por lo tanto, que Stravinsky encontrara en Benito Mussolini un referente moral de primera magnitud, como artífice del “restablecimiento del orden” y la “desbolchevización” de su país. Enarbolando el estandarte del Neoclasicismo, Stravinsky se vio a sí mismo durante aquellos años como un equivalente musical del *Duce*. En palabras de su amigo Arthur Lourié: “Un dictador de la reacción contra la anarquía en la que el modernismo había degenerado”. De forma no casual, el Neoclasicismo se había erigido en el estilo musical dominante en la escena musical italiana, gracias a compositores como Casella, Malipiero, Pizzetti o Respighi, todos ellos con visibles (aunque variables) conexiones con el régimen fascista.

En 1930 Stravinsky tuvo el gran honor de expresar su gratitud al propio dictador mediante la lectura de esta declaración: “No creo que nadie venere a Mussolini más que yo mismo. Para mí es el único hombre que cuenta hoy en día en el mundo entero. He viajado mucho en mi vida; conozco a muchas personalidades mayúsculas, y mi mente de artista me impide descender a cuestiones de tipo político y social. Pues bien, después de haber visto tantos acontecimientos y haber conocido tantos hombres representativos, siento un poderoso impulso a rendir homenaje a vuestro *Duce*. Él es el salvador de Italia y —esperamos— también de Europa”.

## UN RUSO ARIO EN EL III REICH

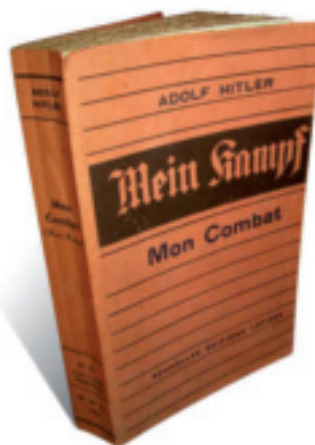
Los esfuerzos de Stravinsky para conquistar (musicalmente hablando) el III Reich constituyen otro episodio digno de mención. Dado su prestigio internacional y su acreditada postura pro fascista, Stravinsky supuso que la llegada de Hitler a la cancillería alemana le abriría las puertas de las salas de concierto de aquel país. Sin em-

bargo, como tardaran más de la cuenta en llover los encargos, el compositor se apresuró a contactar con las autoridades nazis y prestarles sus servicios, para lo cual acreditó su genealogía aria y aristocrática hasta la generación de sus abuelos, y mostró “su más enérgica repulsa al comunismo, marxismo, el execrable monstruo soviético, al igual que al liberalismo, a la democracia y al ateísmo”.

Los movimientos de Stravinsky fueron sólo parcialmente exitosos. Como es bien sabido, su música ocupó un lugar destacado dentro del programa de conciertos que, con el título *Entartete Musik* (música degenerada) se celebró en Düsseldorf en 1938. Sin embargo, dicha muestra resultó ser la iniciativa de un líder local nazi y fue clausurada antes de tiempo por presiones de la *Reichsmusikkammer*, que consideró que se habían invadido sus competencias. Un indignado Stravinsky realizó una queja formal al Ministerio de Asuntos Exteriores germano por este incidente –acreditando de nuevo su pureza racial– con buenos resultados. Como resarcimiento, fue invitado a dirigir (y grabar) ese mismo año el ballet *Jeu de Cartes* al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Paradójicamente, el giro neoclasicista del Stravinsky de entreguerras se inscribía en una tendencia mucho más generalizada de lo que él mismo fue capaz de imaginar. Como apunta Taruskin, incluso la síntesis del dodecafonismo por parte de Arnold Schönberg (1874-1951) obedece a una necesidad de poner “orden” en el modernismo representado por la atonalidad libre del periodo anterior. No en vano, en una carta remitida a Kandinsky fechada en 1922, Schönberg declaraba que desde el final de la I Guerra Mundial, había desaparecido todo aquello en lo que antes creía (“¡estos atonalistas! Sí, al diablo: yo he compuesto sin preguntar por ningún «ismo»”). De hecho, Schönberg nunca volvería a escribir ninguna obra de la radicalidad y frescura de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16 (1909) ni del *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912). Al contrario, su “restauración” del orden por la vía dodecafónica estaría revestida de un personal neoclasicismo ejemplificado por obras como la *Serenata* op. 24, la *Suite para piano* op. 25 o el *Quinteto de viento*

A la izquierda, imagen de *Mein Kampf – Mon Combat*. Nouvelles Éditions Latines, París, 1934. A la derecha, el monumento en Berlín en recuerdo por las víctimas homosexuales del holocausto.



op. 26, a lo largo de una trayectoria que culminaría con las *Variaciones para orquesta* op. 31. La observación del musicólogo ruso-estadounidense ilustra a la perfección la compleja transversalidad que durante el periodo de entreguerras exhibieron valores como el modernismo o el neoclasicismo, así como el totalitarismo ideológico que podía subyacer a tendencias estéticas de signos tan distintos.

En cuanto a Stravinsky, la suerte quiso que se encontrara fortuitamente en los Estados Unidos (había sido invitado por la Universidad de Harvard) cuando estalló la II Guerra Mundial. Esta circunstancia le evitó seguramente tener que rendir cuentas a la opinión pública por su actitud frente el régimen nazi una vez concluido el conflicto. Además, la estancia americana ofreció al compositor una perspectiva histórica que le permitió desprenderse de buena parte de sus convicciones totalitarias, abrazar el dodecafonismo (ya en los años cincuenta) y convertirse en el agudo polemista que hemos conocido a través de sus diálogos con Robert Craft.

## EL PROBLEMA DE LAS RESPONSABILIDADES

La exigencia de responsabilidades a las obras de arte por las acciones o la catadura moral de sus autores pertenece, sin duda, al dominio de lo estéril o incluso del absurdo: del mismo modo que el descubrimiento de la supuesta ignorancia del solfeo de Pavarotti no habría justificado el rechazo *a posteriori* de un legado musical que había

sido recibido como modélico, sería un sinsentido rebajar el juicio de cualquier obra de arte por el descubrimiento de las lacras de su autor.

Lo que sí es exigible –no ya a los compositores, sino a la musicología–, es la obligación de reescribir un pasado musical reciente que soporta como ningún otro el peso de una voluntariosa mistificación. En un siglo (el XX) en el que la musicología ha tenido como uno de sus mayores aciertos el desmantelamiento de los mausoleos musicales de los dos siglos anteriores, mediante el descenso de sus héroes a la realidad de las circunstancias socioeconómicas y culturales de su tiempo, es doblemente inexcusable que se haya elevado un nuevo altar ante sus propias narices. Posiblemente el resultado de dicho esfuerzo contextualizador ofrecerá imágenes más vulgares y menos concluyentes que las cinceladas por las cegadoras visiones capaces de explicar con irrefutable lógica la naturaleza esencial de tal paso o la irresistible necesidad histórica de tal credo estético. O dicho con otras palabras, quizá deberemos enfrentarnos a la posibilidad de que el retorno al Clasicismo de Stravinsky respondiera también a otro tipo de nostalgias, o que el afán de pureza formal de Webern se inscribiera en afanes de pureza menos inocuos y universales. A cambio de aquellas idealizaciones ganaremos para la música las imperfecciones y las contradicciones inherentes a todo lo vivo. O quizás también podamos ganar la posibilidad de iniciar un verdadero diálogo entre la música contemporánea y el público de nuestros días. 🌿

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior en Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa, y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Joaquín Turina” de Madrid.