El larguísimo viaje

Posted on 16 de enero de 2015 by Luis Gago

En sus noventa y un años de vida, a Ernst Krenek le dio tiempo a todo, o casi todo. Nació en «Viena, 1900», un marbete que se ha revestido por sí solo de infinitas connotaciones, donde y cuando –como ha escrito el historiador Norman Stone– «se inventó la mayor parte del mundo intelectual del siglo XX», en medio de una «atmósfera de humanidad y cultura que todo lo invadía» –en palabras ahora de Allan Janik y Stephen Toulmin en su *Wittgenstein's Vienna*–, que habría de dar lugar, de resultas de una «revuelta edípica colectiva», a lo que Carl Schorske bautizó como la *Gefühlskultur*, la cultura del sentimiento, nacida de una creciente sensación de desasosiego frente a un mundo político confuso que estaba abandonando las normas del liberalismo ilustrado. Los principales agentes del cambio de valores culturales operado en la ciudad se sometieron a lo más parecido a una catarsis cuyos frutos empezarían a irradiarse muy pronto al resto de Europa. Muchos de ellos hicieron aflorar lo que tradicionalmente se había mantenido oculto, denunciaron con virulencia lo que las normas obligaban callar, rompieron lo que se tenía por inquebrantable. *Vienna 1900* se tituló precisamente la histórica exposición comisariada por Peter Vergo en el Festival de Edimburgo de 1983, una reflexión sobre las claves de aquella orgía rupturista fruto del «denkendes Fühlen und fühlendes Denken» («sentimiento que piensa y pensamiento que siente»), como lo formularía Hugo von Hofmannsthal, un destacado observador y protagonista de los hechos (Hermann Broch eligió *La Viena de Hofmannsthal* como título de su sombrío análisis de la época).

Tras nacer en Viena en 1900, Krenek parecía predestinado a tener un importante papel en este torbellino cultural y, siquiera simbólicamente, lo tuvo. Muchos de los ramales de aquel telar en constate eclosión confluyen en Karl Kraus, el «satírico apocalíptico», como lo ha definido su biógrafo Edward Timms. Krenek puso, por supuesto, música a algunos de sus versos, como en sus colecciones de canciones *Durch die Nacht op. 67* (a partir de siete poemas extraídos de *Worte in Versen*) y *Die Nachtigall, op. 68*, ambas de 1931. Pero, lo que es más elocuente, Krenek fue el encargado de pronunciar cinco años después la oración fúnebre por Kraus, a quien, como tantos otros contemporáneos, admiró incondicionalmente, sobre todo por poseer una virtud que ansió siempre para él mismo: la fuerza para mantenerse solo y soportar el rechazo o, en palabras del propio Krenek, «un espléndido aislamiento […] en agresivo desdén por encima de la selva de hostilidad»«a splendid isolation […] in aggressive disdain above the jungle of hostility»..

Gustav Mahler fue otro de los grandes protagonistas del cambio de siglo. Ernst Krenek contrajo matrimonio con la única hija que le sobrevivió, Anna, en 1924 (la pareja sólo conviviría un año) y, lo que es más relevante, sería el primer editor de dos movimientos de su incompleta *Décima Sinfonía*. Fue amigo de los tres grandes nombres de la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern) y pasó –de nuevo los símbolos– los últimos veranos de su vida en la casa de Arnold Schönberg en Mödling, en las afueras de Viena. Su gran maestro fue Franz Schreker, el encargado de dirigir el estreno de los *Gurrelieder* de Schönberg, lo que lo situaba justamente en la vía media entre la tradición y la modernidad. Y una de sus óperas se basa en un libreto de Oskar Kokoschka. Pero el longevo Krenek no cesó de reinventarse y en su obra se dan la mano con naturalidad el neoclasicismo, el tardorromanticismo, el atonalismo, el dodecafonismo, el serialismo, el jazz o la música electrónica: nada –en apariencia– le era ajeno. Su vida, como la de tantos otros, cambió bruscamente de curso con la llegada de los nazis. Significativamente, el 11 de marzo de 1938, el día antes de la invasión de Austria por parte de Hitler, Krenek anotó en su diario: «Finis Austriae». Él sería muy poco después uno de los «bolcheviques culturales» que formaron parte de la nefanda exposición *Entartete Musik* (Música degenerada), que se inauguró el 24 de mayo de 1938 en Düsseldorf, secuela indudable de la celebrada el año anterior en Múnich bajo la rúbrica *Entartete Kunst* (Arte degenerado). La más famosa composición de Krenek hasta la fecha, la ópera *Jonny spielt auf*, estrenada en Leipzig en 1927, incluía dos auténticas andanadas a la que sería la nueva política cultural del Reich: uno de sus protagonistas, el Jonny del título, es negro, y en varias de las escenas suena música de jazz, o fuertemente influida por él. Aparte, claro, de transitar con frecuencia por lenguajes no estrictamente tonales. El organizador prácticamente en solitario de la exposición, Hans Severus Ziegler, publicó a modo de catálogo lo que él mismo denominó un «ajuste de cuentas» (*Abrechnung*) con toda esta música degenerada que nada tenía que ver con la que Joseph Goebbels había calificado de «la más alemana de las artes» («die deutscheste aller Künste»). La exposición consistía en ataques al azar a un batiburrillo de tendencias y personas concretas, estaba llena de contradicciones y la portada del citado catálogo era un negro de labios imposibles, con una estrella de David en la solapa, tocando el saxofón: tres horrores –a ojos de los nazis– concentrados en una sola imagen, abiertamente inspirada en la que aparecía en la portada de la partitura de *Jonny spielt auf* de Universal Edition.

Sabedor de que en su país ya no había lugar para él, y al igual que Max, el compositor-álter ego de Jonny *spielt auf*, Krenek decidió poner rumbo al Nuevo Mundo y, como Schönberg, se exilió en California, donde adquiriría la nacionalidad estadounidense y sustituiría ya para siempre la incómoda «?» de su apellido, K?enek, delatora de los orígenes checos de su familia, por una mucho más aséptica y anónima «r». Creador compulsivo en su doble faceta de escritor (su catálogo recoge casi trescientos ensayos, muchos de ellos

publicados con el seudónimo «Austriacus») y compositor (242 obras con número de opus y 127 más sin él), no puede causar ninguna extrañeza lo que escribió sobre él Hans Heinz Stuckenschmidt en 1930: «Lo más desconcertante de este joven vienés rubio, muy intelectual, de familia checa, es la velocidad con que lanza una obra tras otra. Sobrepasa incluso a Hindemith en fecundidad, y desde el comienzo encontramos en su producción tanto música para piano como sinfónica, cámara de música y canciones, obras escénicas y orquestales»«Das Verblüffendste an diesem jungen blonden, sehr intellektuellen Wiener aus tschechischer Familie ist die Geschwindigkeit, mit der Werk auf Werk herausschleudert. Er übertrifft selbst Hindemith an Fruchtbarkeit, und von Anfang an stehen in seinen Schaffen Klavierwerke neben Sinfonischem, Kammermusiken neben Liedern, Bühnen- neben Orchesterwerken».. Y eso que, para entonces, el compositor había vivido tan solo un tercio de su vida. Cuatro años después estaba previsto el estreno, nada menos que en la Staatsoper de Viena, de la que quizá sea su obra más lograda, *Karl V.*, que plantea a modo de metáfora un paralelismo entre el imperio convulso de Carlos V y lo que Krenek barruntaba que sería el inminente apocalipsis de Austria, los «últimos días de la humanidad» de su maestro Karl Kraus. Los nazis consiguieron suspender el estreno, que acabaría realizándose en junio de 1938 en Praga, menos de un año antes de la invasión nazi de Checoslovaquia. El compositor no pudo asistir porque ya estaba camino del exilio.

Al margen de consideraciones políticas, K?enek abandonó Austria como un compositor famoso y respetado, pero Krenek llegó a Estados Unidos como un don nadie y, al igual muchos de sus colegas –Schönberg entre ellos–, se vio obligado a dar clases para subsistir, ya que los nazis habían confiscado todos los ingresos derivados de sus derechos de autor. El mejor Krenek había quedado probablemente atrás, pero sus obras ya no se interpretaron nunca con asiduidad y, como consecuencia de su largo período dodecafónico y experimental, su nombre suele asociarse –erróneamente– a un tipo de música ardua e inasequible. Sus óperas apenas se recuerdan y resulta revelador, por ejemplo, que *Karl V.* siga sin estrenarse en nuestro país, donde por tantos motivos debería haberse dado ya a conocer (a la Staatsoper de Viena, su destino original, no llegaría hasta 1984). Al calor del interés renovado por la *Entartete Musik* en los años ochenta y noventa, Jonny y su banda de jazz aterrizaron de nuevo en Leipzig, la ciudad del estreno, en 1990, aún en vida del compositor, que pudo comprobar cómo, sesenta y tres años después, su *Jonny spielt auf* seguía siendo admirado y aplaudido. De su carácter original de *Zeitoper* (ópera contemporánea, o del momento, como se bautizaron entonces), sin embargo, apenas quedaba ya nada, pues ni el teléfono, la radio, el automóvil, el tren, el jazz o el tango tenían ya la aureola de modernidad o contemporaneidad de los tiempos de la República de Weimar, pero un Krenek nonagenario pudo volver a disfrutar efímeramente de la gloria que le habían arrebatado con impunidad y alevosía medio siglo atrás.

Madrid no es ajena a este incomprensible desdén por la música de Krenek y no hay constancia de la interpretación pública de su música desde que el 4 de mayo de 2007 sonara en el Auditorio Nacional su *Parvula corona musicalis (ad honorem Johanni Sebastianis Bach*), una obra de 1950 para trío de cuerda compuesta con motivo del segundo centenario de la muerte de Bach. La que hemos conocido ahora, en lo que tiene todos los visos de haber sido su estreno en España, es una composición de mucho mayor enjundia: *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (Diario de viaje de los Alpes austríacos), un ciclo alumbrado en 1929 y estrenado el 17 de enero del año siguiente en Leipzig por Hans Duhan y el propio compositor al piano. Las veinte canciones que lo integran, a partir de otros tantos textos del propio Krenek, fueron compuestas en un frenesí de inspiración entre el 5 y el 26 de julio de 1929. Al igual que hacían Schumann o Wolf, Krenek anotó cuidadosamente el día de composición de los diversos Lieder, que figura al final de cada uno de ellos en la partitura (también como Wolf, Krenek era capaz de componer más de una canción en un mismo día, como sucedió el 6, el 13 y el 26 de julio).

Un paseante solitario en medio de la naturaleza sólo puede remitir, en pintura, a Caspar David Friedrich y, en música, a Franz Schubert. *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* puede tomarse por una versión modernizada de *Die schöne Müllerin* o el *Winterreise* schubertianos. Nada más comenzar la primera canción, con su línea vocal silábica, mayoritariamente por grados conjuntos, y su sencillo acompañamiento pianístico con una sucesión regular de negras, queda claro que este no es el Krenek dodecafónico, ni siquiera el modernista: es un compositor entroncado en el Lied romántico y dispuesto a presentar la dicotomía yo recóndito/Naturaleza avasalladora con un lenguaje a ratos casi decimonónico. Por si a alguien pudiera caberle alguna duda, la octava canción, «Unser Wein» («Nuestro vino»), lleva en la partitura la siguiente anotación: «(Dem Andenken Franz Schuberts)» («A la memoria de Franz Schubert»). Y el tema central de la obra nos remite también, por supuesto, a «Harzreise im Winter» («Viaje por el Harz en invierno»), uno de los poemas nacidos tras las excursiones invernales de Goethe por las montañas del Harz (el Brocken, su cima más alta, le fascinaba, y ascendió a ella al menos en tres ocasiones), o a *Wanderung im Gebirge* (Paseo por las montañas), la colección de poemas (1830) de Nikolaus Lenau a la que pondría música justamente un siglo después el suizo Othmar Schoeck.

Pero ninguna de estas obras es parangonable a este *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, una obra única que podría decirse que inaugura y cierra un género inventado por el propio Krenek, una suerte de canciones narrativas en las que el texto tiene decididamente más importancia que la música o, para ser más exactos, en las que la prosa poética encuentra el correlato perfecto en una música alejada de toda pretensión preciosista: el contenido del texto prima sobre cualquier otra consideración. Krenek escribió estos poemas

en prosa valiéndose de las notas que había tomado durante un viaje por Austria occidental en junio de 1929, y el primer verso de la primera canción resuena como una certera declaración de intenciones: «Ich reise aus, meine Heimat zu entdecken» («Parto de viaje para descubrir mi tierra natal»). El músico sale de Viena para descubrir el paisaje austríaco que, por supuesto, le deja deslumbrado. Pero Krenek no canta sólo la magnificencia de los Alpes, sino también la vida sencilla y ancestral de sus gentes, criticando con fuerza la invasión de turistas, que se comportan irrespetuosamente y desdeñan todo lo importante, y aprovechando el final de cada jornada para reflexionar. La novena canción, «Rückblick» («Mirada hacia atrás»), con idéntico título que el noveno Lied de *Winterreise*, es especialmente ilustrativa a este respecto:

> ¿Qué es lo que he encontrado hasta ahora?
> Aún no se ha dejado sentir la paz interior.
> Nosotros lo tenemos difícil en el dilema de estos tiempos.
> Nacidos en ciudades, enganchados al ajetreo del tiempo,
> vemos por doquier aquí lejos, en las montañas,
> las inalcanzables fuentes de la vida,
> constatamos en cada casa la presencia de tiempos mejores, aún ligados a la naturaleza.
> ¿Se ha roto entonces para nosotros irremediablemente el vínculo?
> ¿Y hemos de asentir al desmoronamiento del valor de la vida, al envilecimiento de las personas?
> ¿Quién va a responder a dónde pertenecemos? ¿A dónde?«Was hab ich bis jetzt nun gefunden?Innre Ruh hat sich nicht eingestellt.
> Wir in der Zeiten Zwiespalt haben es schwer.
> Stadtgeboren, angehängt dem Betrieb der Zeit,
> sehn wir da draußen in den Bergen
> überall die unerreichbaren Quellen des Lebens,
> in jedem Haus das Zeugnis bessrer, noch naturverbundner Zeiten.
> Ist denn für uns wirklich das Band unknüpfbar zerrissen?
> Und den Niederbruch des Lebenswerts bejahen, die Verpöbelung des Menschen?
> Wer gibt Antwort, wohin wir gehören? Wohin?»

Y hay también lugar para la política, para las negras premoniciones del futuro inmediato, como cuando Krenek exclama en *Politik*, la decimosegunda canción:

> ¡Hermanos, mandad de una vez a casa al payaso sangriento,
> acabad con esta mascarada mortal, porque ya es más que suficiente! «Ihr Brüder,
> schickt den blutigen Hanswurst endlich heim,

> beendet die Todesmaskerade, denn es ist genug jetzt!»

El «payaso sangriento» es, por supuesto, Hitler, que Krenek ya percibía como la peor amenaza para él y para su país. En el *Epilog*, de vuelta en Viena, el viajero nos hace partícipes de sus cavilaciones por última vez:

> Me detengo consternado. ¿La sabiduría última de todo el viaje, de toda la vida?
> ¿Aquí, tan cerca? ¡Dilema eterno del ser humano!
> Y, sin embargo, es otra cosa, reflexiono sobre ello:
> Estoy vivo, y no sé durante cuánto tiempo.
> Voy a morir, y no sé cuándo.
> Camino, y no sé hacia dónde:
> ¡pero, sin embargo, no me sorprende que, a pesar de todo, me sienta contento!«Betroffen steh ich still. Letzte Weisheit alles Reisens, ja des ganzen Lebens?
> Hier so nahe? Ewiger Zwiespalt der Kreatur!
> Und doch ist’s anders, denk ich drüber nach:
> Ich lebe, und weiß nicht, wie lang.
> Ich sterbe, und weiß nicht, wann.
> Ich geh, und weiß nicht, wohin –
> doch mich wundert’s trotzdem nicht, daß ich trotzdem fröhlich bin!»

Y la música que lo acompaña es igualmente reflexiva, con una constante querencia ascendente, hasta desembocar en el Mi bemol que corona la parte vocal y en el rotundo acorde de Mi bemol mayor, marcado *fff*, que pone punto final a la parte del piano dos compases después. El ciclo se cierra sobre sí mismo, como reclamaban, desde el *An die ferne Geliebte* beethoveniano, las reglas del género. En los últimos compases de la canción anterior, «Heimkehr» («Regreso a casa»), Krenek había escrito en la partitura: «al Tempo de la prima canzone», mientras reconocemos de inmediato ese acompañamiento regular en negras que había sonado una hora antes, en el comienzo del viaje, en «Motiv», el Lied inicial.

La Fundación Juan March se ha apuntado el tanto no sólo de dar a conocer en nuestro país esta incontestable obra maestra, sino de hacerlo con dos intérpretes absolutamente idóneos. Por un lado, el barítono austríaco Florian Boesch, que se encuentra en su esplendor vocal y que, como austríaco y miembro de una ilustre familia de cantantes, puede comprender y desentrañar de manera natural la infinidad de claves que encierra esta partitura. Por otro, el pianista británico Roger Vignoles, uno de los más grandes de esta especialidad, compañero de viaje de muchos de los mejores cantantes de, al menos, las tres últimas décadas. Ambos forman una pareja formidable (aún se recuerda en Cádiz el *Winterreise* que ofrecieron allí en 2012) y aquí contaban con el reto añadido de interpretar este *Reisebuch aus den*

Österreichischen Alpen por primera vez en público completo, ya que hasta ahora sólo habían programado canciones sueltas. A tenor de lo escuchado, y a poco que el público responda, a este ciclo le espera una resurrección que le granjeará un sinfín de admiradores, como debió de tenerlos en los años cuarenta y cincuenta, cuando lo incluía en sus programas vieneses el tenor Julius Patzak, a veces con el propio Krenek al piano. Boesch es un cantante que pone siempre el énfasis en el texto: para él constituye no sólo el punto de partida, sino también el de llegada. De él nace la música, sí, pero es la expresión del texto, y no el canto, lo prioritario. Quizá no sea fácil aplicar este criterio a *Winterreise*, pero es justamente el que demanda el ciclo de Krenek: cantar como si se hablara, como si se reflexionara en voz alta, con la misma naturalidad, con idéntica claridad en la dicción, con una «cadena de pensamiento» igualmente creíble.

Krenek evoluciona en su viaje, y Boesch hace lo propio, remedando sus experiencias y sabiendo exactamente dónde se enmarca cada una de ellas. Cuando Krenek reclama cantar «mit Humor» (en «Verkehr» y «Alpenbewohner», por ejemplo), Boesch lo introduce, aunque sin cargar las tintas; si la indicación del piano es «Allegro furioso», Vignoles lleva esa furia al teclado en «Wetter», que se cerró con una frase memorable del cantante cuando «vuelve a llover» («regnet's wieder») en los Alpes, donde «el tiempo no hace concesiones, / no es cómodo y no complace los deseos del viajero»«Unverbindlich ist das Wetter in den Alpen, nicht bequem und nicht dem Wunsch des Reisenden entgegenkommend».; y la misma rabia transmite Boesch cuando pregunta al forastero recién llegado a los Alpes, en «Traurige Stunde», «¿Pura curiosidad?» («Nur Neugier?»), para, poco después, dejarnos boquiabiertos con su manera de decir estos versos:

> Caminar sin rumbo nos acerca aún más a la muerte
> que ninguna otra hora de la vida,
> y cada despedida, aunque sea de lo más pequeño,
> es un pedacito de muerte,
> un anticipo del fin definitivo«Das Wandern bringt uns noch näher dem Tode
> als die Lebensstunde sonst,
> und jeder Abschied, sei es vom Geringsten,
> ist ein Stückchen Tod,
> dem endgültigen vorgestorben»..

Los dos obraron maravillas en la que quizá sea la canción más perturbadora del ciclo, «Friedhof im Gebirgsdorf», que arranca con dos versos memorables («Hasta los muertos en el pequeño cementerio han de yacer cuesta abajo, / porque el escaso suelo llano debe reservarse para los vivos»«Selbst die Toten in dem kleinen Kirchhof müssen noch bergabwärts liegen,

weil der karge ebne Boden den Lebenden dienen muß».) y que sonó exactamente como indica, en italiano, Krenek en la partitura: *lugubre*; el tono de la citada «Rückblick» fue también, como quería el compositor, *kontemplativ*; el perfecto entendimiento entre cantante y pianista asomó con fuerza en el prolongado y nada fácil unísono con que da comienzo «Auf und ab»; Boesch hizo un alarde de mordacidad y elocuencia en «Politik», mientras que, en uno de sus pocos epílogos pianísticos en solitario, Vignoles se lució en el de «Heimweh», con una modélica gradación dinámica hasta el *ppp* final; y así podría continuar la lista de prodigios casi *ad infinitum* de esta velada en la que pudimos escuchar, por fin, esta obra maestra preterida de un breve viaje por los Alpes que se convirtió en un largo ejercicio de autoconocimiento.

Instalado desde 1947 en Palm Springs, Krenek necesitó mucho tiempo para reconciliarse con su país natal, ese que salió a conocer en junio de 1929. El «payaso sangriento» lo obligó a huir del que era su mundo, de las secuelas de aquella Viena de 1900 que lo vio nacer, y a vivir, como él dijo mucho después, en un «constante estado de suspense, perteneciendo a dos esferas. Según mi pasaporte soy un compositor americano; según mi origen y mi pasado espiritual, soy un europeo. En Europa soy considerado un americano, en América sigo siendo un europeo. ¿Dónde está el final de esta emigración forzosa? ¿Dónde está el comienzo de este exilio voluntario a una nueva vida en un país extranjero? No tengo ninguna explicación, la vida lo hizo simplemente de ese modo»«it is a constant state of suspense, belonging to two spheres. According to my passport I am an American composer, according to origin and spiritual past I am European. In Europe I am regarded as American, in America I remain an European. Where is the end to this enforced emigration? Where is the beginning to this voluntary exile to a new life in a foreign country? I have no explanation, life simply made it that way».. A pesar del larguísimo viaje que fue su propia vida, Krenek siempre fue consciente de su mortalidad. Poco después de finalizar su *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, en 1931, Krenek compuso otras dos obras vocales. La primera es un ciclo titulado *Gesänge des späten Jahres* (Canciones del final del año), cuyas dos últimas canciones, «Vor dem Tod» («Antes de la muerte») y «Der Genuss des Unendlichen» («El disfrute del infinito»), abundan en su condición de ser mortal. La segunda, la *Kantate von der Vergänglichkeit der Irdischen* (Cantata sobre la transitoriedad de las cosas terrenales), cuyo título ya lo dice todo. Pero a Krenek le quedaban aún sesenta largos años de vida y, casi al final de su viaje, en 1985, compuso un canon a cuatro voces que tituló simplemente *For myself, at eightyfive* (Para mí mismo, a los ochenta y cinco años) y en el que apunta la clave de su longevidad. Su texto, una vez más del propio Krenek, no podía ser más elocuente: «Die Mechanik ist perfekt».