

A VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN: ESPAZO, PRESENZA, CLASE

Neste artigo, o meu obxectivo é discorrer sobre o concepto de espazo que asociamos a escoita de música. O concerto como evento que crea un marco contextual específico no que a audición de música instrumental é a finalidade última, será o medio vehicular axeitado para reflexionar sobre esta cuestión. Neste sentido, outro concepto a ter en conta é o de presenza, tomando a definición que fornece Gumbrecht como punto de partida: "*Por 'presença' pretendí dizer (...) que as coisas estão a uma distância de ou em proximidade aos nossos corpos: quer nos 'toquem' diretamente ou não têm uma substância*" (Gumbrecht, 2015). Este ditame pode ser moi axeitado se lembramos a atemporalidade e a inmaterialidade que caracterizan ao fenómeno musical.

A Verein für musikalische Privataufführungen, fundada por Arnold Schönberg en 1918, foi unha institución dedicada á escoita de música vangardista e dodecafónica sobre a cal existe un silencio e un baleiro informativo. Caso único na historia da música europea, a proposta de Schönberg supuxo un cambio total de paradigma. Esta parte con todo o acontecido até o século XX nas catro grandes potencias musicais occidentais: Alemaña na música sinfónica, Francia na música camerística, Italia na música escénica, e Inglaterra como protagonista no ámbito loxístico e no establecemento de infraestruturas musicais. Non obstante, antes de adentrármolos algo máis, gustárame conectar esta institución con iniciativas e correntes igualmente rupturistas que agroman paralelamente neste período histórico.

A primeira referencia podería ser a fenomenoloxía, termo cuxo uso moderno serve para aludir ao movemento filosófico iniciado por Edmund Husserl (1859-1938). Doutrina filosófica de gran impacto, amosa similitudes coa nosa sociedade de concertos no relativo ao seu nacemento –após a Primeira Guerra Mundial– e aos motivos que provocaron a súa orixe: necesidade de rachar có anterior. Porén, os intereses que ambos procuran son completamente diferentes. A Fenomenoloxía propón a máxima de tornar as cousas en si mesmas. Rexeita o humanismo e o idealismo: é necesario volver a describir as cousas dende outro punto de vista. Rómtese, polo tanto, coa idea de tradición ao entender que as cousas deben ser aprendidas dunha nova forma.

O obxectivo da Fenomenoloxía é abrir o denominado como campo fenomenolóxico no que o filósofo debe describir os fenómenos que aparecen. A abordaxe habitual da realidade debe ser destruída, xa que Husserl afirma que a nosa mirada está completamente influenciada polo que sintetiza como naturalismo fisioloxismo, cientismo e historicismo. Que quere dicir con todo isto? Que como non somos quen de identificar o que ollamos, o substituímos por unha relación superficial que consideramos que se corresponde coa realidade tal cal a percibimos (naturalismo). Por conseguinte, cremos que a realidade son cousas dentro de cousas (cientismo).

Por outro lado, neste *mare magnum* estético e filosófico tamén poderíamos aludir ao pensamento do filósofo e esteta Theodor W. Adorno (1903-1969), o cal está irremediabelmente ligado ao noso estudo de caso. Sobre todo, interéсанos o seu concepto de Negativismo Estético. Este basease sobre a convicción de que as obras de arte son negativas por ser contrarias á realidade: arte como experiencia do que non ten aparencia, arte como realidade experiencial que nega a realidade cotiá. Baixo o seu punto de vista, a arte é negativa xa que produce despracer, negando a idea da felicidade e de gusto, rompendo cun significado lúdico ou de divertimento. Trátase do papel da arte como tal, xa que ela non é un mero produto elaborado por artistas, senón unha resposta ás inquedanzas e aos problemas da sociedade na que é xerada.

Theodor Adorno entende que a arte rexeita as formas de comunicación e percepción habituais. É dicir, a súa comprensión é frustrada como mero mecanismo de denuncia. Por iso, ao ofrecer outro modo de ollar a realidade, a propia obra exige unha nova abordaxe por parte do espectador ou usuario. Ela é negativa en tanto que nega a realidade e o cotiá, sendo máis auténtica canto máis se pecha ao acto comunicativo. O filósofo tudesco asume que as obras de arte deben estar situadas na marxe do social, xa que só poden ser catalogados como produtos sociais se atacan á propia sociedade.

Neste contexto, aparece a *Verein für musikalische Privataufführungen*, cuxa tradución podería ser Sociedade de Actuacións Musicais Privadas. Esta institución contou cunha serie de características moi particulares e radicalmente diferentes ás doutras iniciativas musicais semellantes. Falamos dunha sociedade de concertos fundada en Viena en 1918, na que se organizaron e programaron numerosos concertos de música contemporánea entre 1919 e 1921. A particularidade deste espazo é que o *background* estético-musical do público permitía que o produto musical estivera sumamente controlado polos axentes musicais encargados da

performance: director, instrumentistas, desexos estéticos do compositor, etc.

Arnold Schönberg, pai do que coñecemos como dodecafonismo, predecesor do serialismo integral ou ultrarracionalismo no que participaron históricos como Oliver Messiaen o Pierre Boulez, foi o membro fundador e o motor vital desta institución hermética e clandestina. Baixo a súa dirección, todas as obras programadas eran coidadosamente preparadas e ensaiadas. Precisaban dunha *performance* de altísima calidade para poder enfrontar ás críticas dos sectores contrarios ao desenvolvemento e programación das pezas que formaban parte das consideradas como primeiras vangardas musicais. A dificultade intrínseca desta linguaxe musical esixía que o acto comunicativo fora o máis claro e nítido posíbel. A necesidade dun profundo e meticuloso ensaio tamén era reclamada polos propios intérpretes: lembremos que durante as primeiras décadas do século XX aínda non existía unha especialización segundo o repertorio. De feito, na procura dunha comunicación axeitada, era habitual que certas obras de gran complexidade foran interpretadas varias veces durante o mesmo concerto.

Tan só un público selecto e notabelmente interesado nas manifestacións musicais de vangarda podía ter acceso ao acto da escoita. Nestes acontecementos musicais, tanto a prensa como a crítica musical estaban completamente excluídas (Morgan, 1999). Con isto, o que pretendían era crear un espazo aséptico, estanco e hermético respecto ao exterior. Falamos, polo tanto, de salóns medianos e totalmente privados nos que nada podía perturbar ao fenómeno musical. O acto da escoita acadaba un novo nivel no que as distraccións non existen. Sen dúbida, a *Verein für musikalische Privataufführungen* propuxo unha criba no acceso ao evento musical baseada no grao de coñecementos estéticos-musicais que posuía o espectador: un novo exercicio de discriminación na dimensión musical baseado en criterios de clase.

Ao longo dos poucos anos de vida desta sociedade de concertos, acolleron a estrea de máis de 154 obras vitais para comprender a historia da música contemporánea. As cifras falan de 353 representacións de 154 obras en 117 concertos repartidos entre 1919 e 1921: datos nada desprezáveis. Os concertos eran mensuais e o repertorio programado abranguía dende Gustav Mahler (1860-1911) até o seu tempo presente. Todos eles eran dirixidos pola figura do *Vortragsmeister* ou director de actuación. Aquí, os resultados musicais sempre tiñan unha boa aceptación entre o público, o que é de esperar se pensamos que non existe un espazo para a crítica ou a diverxencia.

Baixo este paraugas tan intelectualmente selecto e exclusivo entrelázanse pezas musicais de compositores que definiron o transcurso da música contemporánea durante a primeira metade do século XX. É o caso de Claude Debussy, Béla Bartók, Max Reger, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Erik Satie ou Igor Stravinsky. Nesta institución tamén tiveron espazo adeptos e alumnos como Anton Webern ou Alban Berg. Polo tanto, resulta evidente que non é unha sociedade creada en exclusiva para a programación e a difusión de música dodecafónica, xa que non só interveñen personaxes situados no círculo de Schönberg.

Os concertos nunca foron anunciados ou notificados. O selecto público estaba previamente inscrito, polo que xa coñecían as datas dos eventos (Morgan, 1999). O programa nunca se revelaba de antemán e durante os concertos tódalas reaccións estaban prohibidas: crítica, aprobación, desaprobación, etc. A ausencia de críticas musicais e de artigos na prensa ou en diversas publicacións periódicas tampouco axudaba a difusión destas actividades. En definitiva, buscaron un espazo restrinxido no que poder efectuar un adecuado exercicio de percepción e escoita musical. O sixilo que definiu as súas representacións impediu que calquera puidera participar: non todo o mundo dispón dos coñecementos musicais como para poder entender o que aquí acontece. Mais tamén é a desaprobación das autoridades culturais e artísticas vienasas a que lles obriga a atopar e desenvolver un espazo á marxe das vías convencionais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Gumbrecht, H. U. (2015). *Nosso amplo presente. O tempo e a cultura contemporánea*. São Paulo: Editora Unesp.

Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Tres Cantos: Editorial Akal.

SOBRE O AUTOR

Aarón Pérez Borrajo. Graduado en Historia y Ciencias de la Música pola Universidad de Salamanca. Mestrado em Estudos Artísticos pola Universidade de Coimbra e Máster en Música Hispana (USAL). Actualmente, desenvolve os seus estudos de doutoramento en Musicoloxía na Universidade de Salamanca, cun especial interese na música popular de tradición oral durante o Franquismo.