

Schönberg, Barcelona i la música catalana (1920-1975)

Joan Cuscó i Clarasó*

Universitat de Barcelona
joancusco@ub.edu

Resum: En aquest article analitzem tant l'estada de Schönberg a Barcelona com la repercussió de la seva obra en les programacions musicals i en els compositors catalans des del primer terç del segle xx fins a la dècada del 1960. Tenim especial cura del que ha suposat la petjada de Schönberg en la transformació de la música contemporània i en autors tan destacats com Robert Gerhard, Joaquim Homs i Josep Soler. I la situem en el seu context històric i artístic posant-la en relació amb Jaume Pahissa i amb Pablo Picasso.

Paraules clau: Schönberg, Gerhard, dodecafonisme, Barcelona, música catalana.

Schönberg, Barcelona and the Catalan music (1920-1975)

Abstract: In this article, we analyse Arnold Schönberg's stay in Barcelona and the impact of his works and theories on musical programming and Catalan composers from the first third of the 20th century until 1960s. We pay special attention to Schönberg's influence in the transformation of contemporary music and in prominent Catalan composers, such as Robert Gerhard, Joaquim Homs and Josep Soler. This is considered within the relevant historical and artistic context, related to the composer Jaume Pahissa and the painter Pablo Picasso.

Keywords: Schönberg, Gerhard, dodecaphony, Barcelona, Catalan music.

* Joan Cuscó i Clarasó és doctor en Filosofia amb una tesi sobre la creativitat humana. Actualment és professor al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, on ha impartit assignatures d'estètica, teoria de l'art i història de la música tant al grau com al màster La Música com a Art Interdisciplinària. Entre els seus darrers llibres destaquen: *Entre Orfeu i Plató. Filosofia i música en la cultura catalana contemporània* (2022), *Josep Maideu Auguet, un músic amb personalitat* (2022), *Geografia espiritual de Francesc Pujols* (2023) i *Jaume Serra Hünter. Filosofia, consciència i llibertat* (2024); i com a editor, *Memòria de Sara Kirchner Catalán (1894-1990)* (2023), premi a la recerca Creu Casas Sicart de la Xarxa Vives d'Universitats. ORCID: 0000-0001-7994-3156.

La filla del compositor Arnold Schönberg (1874-1951), que es diu Núria Schönberg (1932-) i es va casar amb el compositor italià Luigi Nono (1924-1990), va nàixer a la capital catalana, ha visitat diverses vegades Barcelona i va mantenir correspondència amb compositors catalans com Josep Soler (1935-2022). Això és degut a l'estada de Schönberg a la Ciutat Comtal els anys 1931 i 1932 gràcies a l'amistat amb el seu deixeble Robert Gerhard (1896-1970), a qui Soler va conèixer l'any 1956, moment en què se li despertà la necessitat d'aprofundir en el *Moses und Aron*, que és una obra que Schönberg va acabar a Barcelona i que per a Joaquim Homs (1906-2003) estava plena d'interès i de riquesa musical (Gerhard i Homs, 2015, p. 78).

L'estada de Schönberg va ser curta però hauria pogut canviar el rumb de la música catalana si, com ens informa el compositor Jaume Pahissa (1880-1969), Schönberg hagués acceptat l'ofertament que se li va fer d'agafar la direcció del Conservatori Superior de Música de Barcelona (Pahissa, 1951, p. 185).

Altres fets que podem destacar de les relacions Schönberg-Barcelona són els següents: que Núria Schönberg Nono tornà a Barcelona el 1985, cinquanta-tres anys després d'haver-hi nascut, en ocasió de l'estrena al Liceu de *Moses und Aron*, i que quan Webern proposà a Schönberg incloure l'obra *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* en el programa del concert que s'havia de fer a Barcelona, ell li va dir que, després de viure un any a Barcelona, havia fet bons amics amb qui anava a jugar a tennis i si ara escoltaven aquesta obra podrien canviar la imatge que en tenien per una de més terrible, després d'escoltar les seves «horribles dissonàncies» (Rosen, 2014, pp. 46-47).

Schönberg i la música del segle xx

Arnold Schönberg és una figura central de la creació musical occidental, i el seu expressionisme i el seu pas per Barcelona són fets importants que han tingut repercussió en la cultura musical catalana. No debades, amb l'arribada del segle xx el llenguatge musical experimentà un procés de transformació molt important i, com a conseqüència, i com ha dit el pianista Diego Fernández Magdaleno (1971-), això ha fet que en l'actualitat copsem que la música contemporània és extraordinàriament heterogènia. També ho són els conceptes que hem anat gestant per fer-la i per comprendre-la al llarg de la centúria: «art sonor», «la música com a art interdisciplinari» o «música generativa», entre altres. D'altra banda, s'ha esdevingut, com va dir Proust el 1896 (Proust, 2018, pp. 166-168), un allunyament del públic de la música culta, un menyspreu de molts músics envers el públic i una batalla dins el món musical mateix entre els defensors de la

tonalitat i els que van obrir nous camins (Furtwängler, 2011, pp. 83-105). I fins a tal punt han anat les coses que un compositor jove com Joan Magrané (1988-) diu que la música contemporània es pot concebre com una música «antisistema», que ja no vol arribar a tothom i que no es fa pensant per arribar a grans masses i moure molts diners, sinó per a tu mateix, per als músics i per viure la música en directe, com una cosa íntima que aporta valor a la vida. Podem dir, doncs, que en bona part Schönberg tenia raó en fer ironia sobre la seva música i els seus amics barcelonins. I és que l'aportació de Schönberg no ha deixat indiferent a ningú.

L'obra compositiva i teòrica de Schönberg és un dels pilars d'aquesta transformació que s'ha definit com la de l'«emancipació de la dissonància» i el trencament amb la tonalitat. La d'ell i la del seu grup de deixebles més directes: Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945) i Robert Gerhard (1896-1970). En aquest context i arran de la mort del valleng Robert Gerhard, Josep Soler escriu que, enfront d'aquells compositors que van viure del no-res, Gerhard és el compositor català que va saber «salvar, per a la nostra música i la nostra cultura, el seu honor i la seva categoria» (Soler, 1970).

Es pot concebre que amb l'arribada del segle xx el sistema musical d'Occident arribà a un «collapse» lingüístic (que, utilitzant conceptes de la física termodinàmica del no-equilibri, que és la que explica la creativitat en la natura, en diríem «catàstrofe»),¹ i, entre altres fets, hi ha l'eixamplament del sistema lingüístic amb Schönberg. L'harmonia i la melodia havien experimentat un altíssim desplegament i nivell de fusió en Wagner, i després d'ell toca cercar noves vies de desenvolupament.² Aquestes són diverses: un retorn

1 Podem ben dir que amb la Segona Escola de Viena s'experimenta una «catàstrofe» (en el sentit positiu en què la física contemporània, de la mà de Prigogine i de Stengers, utilitzen aquest terme) o moment de crisi en què s'obren les portes a un nou ordre (Cuscó, 2018b i Prigogine i Stengers, 1994).

2 La curiositat sobre aquests fets creix quan volem comprendre la darrera obra de Wagner: una peça que va dedicar a la seva dona, que va ser oblidada durant dècades i que és coneguda com el *Tema Porazzi*. Una declaració d'amor d'un parell de minuts feta pel creador de l'òpera melodramàtica! Una peça per a piano que Wagner va regalar a la seva esposa (mentre s'estaven en una casa de la Piazza dei Porazzi de Palerm) l'any 1882 i que era, segons va dir-li Wagner, la part que faltava al *Parsifal* (que és l'òpera que ell havia regalat a Cosima pel Nadal del 1881; i per això ella va guardar aquest petit manuscrit dins la partitura de l'òpera). I la curiositat sobre aquesta petita obra és que Wagner va esbossar el tema amb el qual comença mentre escrivia el segon acte del *Tristany* (l'any 1858), just en el moment en què s'hi diu «al qui tu embuixes, al qui tu somrius, pot deixar de ser feliç?». La idea suggerida amb llapis fou finalment

al so com a element fonamental de la música (que pot portar-nos cap a un mode de construir el sistema lingüístic com el de Frederic Mompou, més tímbric i textual, com el de Giacinto Scelsi i, posteriorment, Montserrat Lladó, o a un tipus de creació o procés sonor més propi de la *performance*), l'ús del llenguatge matemàtic per estructurar el discurs musical (sobretot en Claude Debussy i una mica en Maurice Ravel) (Cuscó, 2019), la cerca d'escapes, instruments i sons exòtics, la manipulació del so a través de la música electroacústica, la «manipulació» o «preparació» dels instruments musicals... En aquest sentit, podem reproduir el que escrivia el valencià José Berenguer el 1974 en el que fou el primer manual de música electroacústica publicat a l'Estat espanyol:

A la primera dècada del segle xx, s'inicia la progressiva exploració de nous dominis sonors. / Amb Debussy i Mahler, es veu pràcticament desplaçada l'efectivitat de l'intocable sistema tonal. / El pas decisiu el fa Schönberg en anular la jerarquia d'uns sons sobre els altres, independitzant-los entre si. / La primera aportació de Schönberg en l'alliberament del so, es va anomenar atonal lliure. Aquí l'interval té primacia com a element ordinador. Després va formular lleis per a l'ordenació dels dotze sons. Aquest va ser el període serial. / Stravinsky, alhora, va valorar la rítmica, alliberant-la de periodicitats i simetries. / Anton Webern va portar més enllà allò proposat pel seu mestre Schönberg, creant un estàndard de la proporció, valorant l'interval i els graus de dissonància, proporcionant graus de tensió més o menys amplis. La cinquena de les seves *Sis bagatel·les* està construïda, en gran part, sobre la simultaneïtat de segones menors, que en el nostre sistema temperat és l'interval que produeix un procés vibratori més complex (Berenguer, 1974, p. 14).³

A Catalunya aquests aires de transformació es viuen amb plenitud a les dècades del 1920 i el 1930. De fet, el moment culminant de la vida musical catalana el podem situar al 1936, quan se celebren a Barcelona el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia (SIM) i el XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània (SIMC).

desenvolupada quan va acabar el *Parsifal*: al cap de gairebé vint-i-cinc anys! I, a més, segons conta Glasenapp, aquesta seria la darrera obra que interpretà Wagner abans de morir (el dia 12 de febrer de 1883). Una elegia breu que des de la tensió harmònica i la melodia trencada ens porta fins al silenci i la calma, i sobre la qual Alfred Reed (1921-2005) va escriure el segon moviment de la seva simfonia número 3 (que porta per títol «Variacions sobre el Tema Porazzi»).

³ L'autor ha traduït al català les citacions extretes d'edicions en castellà.

Una descripció d'aquest moment la trobem a la crònica que es va escriure l'any 1934 quan s'estrenà *El cavaller de la Rosa* de Richard Strauss a Barcelona, en la qual se'ns diu: «Richard Strauss adquirí en ben poc temps una fama preponderant. Podríem dir que després de Wagner, fou l'introduïdor dels procediments nomenats “dissonants”, que a l'alçària que ara som ja no “dissonen” ni poc ni molt al costat d'altres “dissonàncies” actualment emprades» (Oliveras, 1934, pp. 6-7). Una idea que enllaça aquest ús de la dissonància amb el caràcter marcadament dramàtic de les seves obres, com es veu a *Salomé* (del 1905). Una idea que enllaça, tornant al tema de la dificultat de posar etiquetes, amb el fet de com parlar d'un moment fronterer en què hi ha una culminació del romanticisme i, al mateix temps i mesclat amb ell, l'inici d'un nou període musical. De fet, el mateix Richard Strauss havia dirigit, a la plaça de Sant Jaume i davant un públic multitudinari i atent la seva obra, *Mort i transfiguració* (d'una artista) el dia 19 de març de l'any 1925.

Aquests fets mostren la necessitat de posar sobre la taula la importància de la República de Weimar per a la cultura i per a la música occidentals (tot i que els nazis la van esborrar del mapa en un tres i no res, com ha ben dit Christopher Clark, i com va fer el franquisme amb tot el que havia passat en la nostra vida musical), i, si ho mirem des de l'òptica catalana, veiem que encara és un període molt desconegut i també que, pel que fa a la música, se seguia de ben a prop el que passava a Alemanya. El 1934 la premsa del país feia un crit d'atenció sobre el que s'estava fent a Alemanya en esborrar l'empremta del que havia passat a Weimar: «El que passa a les regions empíriques hitlerianes, més que un senzill cop d'efecte, va prenent tots els caràcters d'un veritable cop d'estat». Un cop d'estat que anorrea les tasques científiques i artístiques fetes, sabent que «Strauss, Furtwaengler, Kleiber, Stein, Hindemith i Mendelssohn, d'una manera especial, restaran per damunt de totes aquestes misèries humanes que provoquen les polítiques dictatorials» (Oliveras, 1934, pp. 6-7).

Al voltant de Schönberg

Dues obres que ajuden a situar el moment de la «catàstrofe» són *La nit transfigurada* (escrita el 1899 i estrenada el 1902), on és clar que Schönberg es veu abocat a un eixamplament del sistema lingüístic i una emancipació de la dissonància, i *Moses und Aron* (escrita entre el 1926 i el 1932 i estrenada el 1954), que és la plasmació de dues preocupacions vitals de primer ordre: la importància de la idea i la solitud i la lluita de l'artista (que també és la solitud humana), sobretot quan manquen les paraules: el sentit i

els símbols.⁴ En paraules de Romeo Castellucci: «El problema és ara en qui veu, com veu i, sobretot, què veu. El sentit de l'ésser, el temps present de la visió en el moment que es produeix» (Castellucci, 2016, p. 17). No és casual que mentre Schönberg escrivia l'obra, llegim en la seva correspondència que la lliçó que acaba d'aprendre és que en un any ha entès que ja no és ni alemany, ni europeu, ni gairebé humà: només és jueu. És a dir, que li han pres la identitat i que les paraules han perdut la seva significació. I és Jordi Pons qui diu que per aquests fets podem veure com en l'òpera recapitula creativament les seves principals experiències vitals i artístiques (i que per això planteja més preguntes que respostes) (Pons, 2016, p. 24, i Pons, 2006).

El procés fins al nou sistema musical dodecafònic trigarà una vintena d'anys a fer-se coherent a les mans de Schönberg, i també cal dir que en aquesta transformació radical del llenguatge musical a partir de l'emancipació de la dissonància, tot i el paper central que hi té Schönberg, hi han participat altres autors. I és el conjunt de tots ells el que ajuda a conèixer el timbre d'una època. Des de Catalunya ho fa Jaume Pahissa (1880-1969), des d'Àustria hi treballa Josef Matthias Hauer (1883-1959) i des de Mèxic, Julián Carrillo (1875-1965).

Com Arnold Schönberg, Jaume Pahissa pensà un sistema tonal nou que anomenà «intertonal» o «de la dissonància pura», més ample que el clàssic i capaç de caminar després de Wagner (amb la influència orquestral de Richard Strauss).⁵ També Debussy va cercar noves escales constantment (amb un cert retorn a les escales pentatòniques dels grecs), tot i que la seva batalla va ser en la destrucció de la forma i del timbre treballant la matemàtica i la sonoritat, Scriabin va desplegar el seu *acord místic* o *acord de Prometeu*, Stravinsky (a qui se li sol reconèixer el paper renovador en l'àmbit del ritme i del timbre) va desenvolupar un llenguatge en què agafen molta importància les escales octofòniques (que naixen de la successió alternativa de segones majors i segones menors) i Janacek va fer un retorn al ritme del llenguatge humà i dels cants dels ocells que, conjuntament amb l'estudi de la música folklòrica, li va permetre generar un mètode de composició propi que ja és fructífer al primer moviment de la *Simfonieta* (1925).

⁴ No debades, el catedràtic d'antropologia de la Universitat de Notre Dame Agustín Fuentes ha escrit: «Los humanos no solo viven en un mundo profundamente simbólico y cargado de significado; lo crean» (Fuentes, 2017, p. 293).

⁵ S'ha de dir, però, que per a Pahissa el sistema de Schönberg no és vàlid ni ha estat ben desenvolupat (Pahissa, 1945 i 1980).

Per a nosaltres és important destacar la figura de Pahissa, ja que ell mateix diu que ha aconseguit allò mateix que volia Schönberg integrant les dues grans tradicions musicals d'Occident, la italiana i l'alemanya, en una nova música en què la melodia i l'harmonia estableixen un nou classicisme. I és que, si Itàlia és el centre de la Mediterrània i Alemanya és el centre d'Europa, Catalunya és el punt dolç entre Alemanya i Itàlia. Per tant, les dues grans tradicions (que culminen en el classicisme i en el romanticisme musicals) representen:

[...] la melodia lluminosa, l'harmonia profunda [...]. I per això, sempre parlant en termes generals, la música italiana tindria sentit més humà, l'alemanya més còsmic [...]. Aquestes distincions només es poden fer atenent als aspectes excel·lents de la creació. [...] I si els italians han sobresortit en el cant, va ser, però, a Itàlia on va néixer la música instrumental. [...] No obstant això, l'art instrumental va madurar i fructificar després, esplendorosament, a Alemanya [...]. Més, encara que els germànics, amb Bach, Haydn, Mozart i Beethoven, dominen el camp de la música de concert, van voler també entrar al de la música teatral. I van tenir un home de poderós geni, Richard Wagner. Però en les grans obres de teatre mana l'orquestra, el cant està al seu servei. [...] En canvi [...] Verdi dona tota la importància a la veu humana, al cant líric [...]. Verdi es va adonar de la debilitat de la part simfònica en la seva obra i va solucionar-ho, evidentment, influït per la força i el valor de l'obra wagneriana. [...] L'ideal, doncs, del teatre cantat seria la fusió del lirisme italià amb el simfonisme alemany. Jo crec haver-ho realitzat a les meves òperes [...]. La meua terra catalana està situada al mar Mediterrani [...]. I des de finals del segle passat Barcelona ha estat una de les ciutats més wagnerianes d'Europa. [...] Jo vaig néixer a la música tocant les melodies de Bellini i de Verdi, vaig créixer llegint les partitures de Wagner i vaig creure recolzant-m'hi per anar més enllà, mantenint la claredat i la noblesa de la melodia vocal (Pahissa, 1980, pp. 62-64).

Això vol dir que les quatre òperes de Jaume Pahissa i el seu sistema musical basat en la dissonància és el que necessitem una vegada assolits els cims aconseguits pel classicisme i pel romanticisme (amb unes obres insuperables) per continuar avançant. Un sistema que és heraclí i pitagòric a parts iguals i que estableix un nou mapa de les tensions harmòniques. Un sistema intertonal amb el qual Pahissa va escriure les simfonies *Nit de somnis* (1921), *Monodia* (1925) i *Suite intertonal* (1926). Un nou sistema per a una nova bellesa i per a una nova emoció: per a la contemporaneïtat, com va ben defensar el seu amic i company de projectes Francesc Pujols i Morgades (1882-1962) (Cuscó, 2018a)

De Picasso i Schönberg

Des de la perspectiva del llenguatge musical, cal tenir en compte que en la natura hi ha un procés propi de la termodinàmica no lineal (com el que es dona en els sistemes vius d'alta complexitat estudiats per Prigogine) que implica la creació d'un nou sentit temporal. Una transfiguració de la sageta del temps a través de la consciència lingüística. Rossend Llates i Serrat (1899-1973) ho explica bé en l'article que el 1925 dedica a Schönberg:

La tendència general de l'art contemporani potser no es manifesta enlloc tan enèrgicament com a la música, que també potser és la branca de l'art més adequada per encarnar aquella concepció. [...] Arnold Schoenberg, que avui per primera vegada dona una audició de les seves obres més característiques en la meritíssima Associació de Música de Càmera, és un dels capdavanters del moviment modern [...]. Cerca produir la major eficàcia amb el *minimum* de massa musical; extreu, com un bon químic, alcaloide de la música. [...] L'art d'Arnold Schoenberg us passa l'ànima [...] fi com un raig de llum i fort com l'acer. [...] Aquest art és una reacció necessària contra un estovament i una inflació completament intolerables i malalts (Llates, 1925).

El procés comença el 1899, però no culmina fins al 1923. El serialisme naix com a necessitat d'estructura en el procés de la música tonal que es va diluint a través de la politonal i de l'atonal. L'important de la sèrie, doncs, no rau en el seu ús, sinó en la sistematització que suposa. En l'estructura (ordre) que genera. En ser una resposta a la llibertat expressionista de l'atonalitat. No debades, per a Schönberg no es tracta d'un nou sistema, sinó d'un sistema més ampli, de la mateixa manera que la teoria de la relativitat d'Einstein no anul·la, sinó que reesitua, la física euclidiana.

Hi ha una necessitat d'expressió que naix de la força dramàtica del *Tristany i Isolda*, on la manera en què s'usa el denominat acord de Tristany i l'ús d'acords de sèptima disminuïda fan que la música sembli un flux constant, que hi hagi una manca de consistència perquè passa de tonalitat a tonalitat i tendeix a flotar. En conseqüència, podem parlar d'un doble origen del serialisme: *Tristany i Isolda* i *La nit transfigurada*. I usem el terme origen des de la perspectiva de l'*arché* grega. És a dir, com a *arché*, vol dir «origen», però també «ordre». Per tant: que allò que és primer també és allò que ordena i, sobretot, que l'origen no deixa mai de començar. Cal escoltar aquestes dues obres amb atenció.

Per tenir imatges del que estem explicant i que implica una transformació del llenguatge musical en el context d'un canvi de la nostra visió científica del

món i de l'univers i del sentiment religiós de l'artista, podem remetre'ns a tres obres de Picasso. La figura del Pierrot és il·luminadora en aquest sentit i relliga Picasso i Schönberg. Primer, pel parallelisme. Segon, per l'ús que ambdós fan d'aquest personatge. Sobre el parallelisme, tenim un primer Pierrot de Picasso l'any 1900 a *Pierrot i ballarina*, en tenim un altre de l'any 1918 (que és un pallaso que s'acaba de treure la màscara i mostra la tristesa que hi ha darrere l'espectacle de les imatges) i, finalment, tenim *Pierrot i arlequí* del 1920, que ja és una obra cubista (i que té la seva continuïtat en el *Pierrot i arlequí* del 1969). Entre els tres hi ha un camí de l'expressionisme al cubisme. Aquest camí de transfiguració de la forma artística, des de l'obscur Pierrot blau fins al cubista, és el mateix que trobem en Schönberg des de *La nit transfigurada* (1902) i el *Pierrot Lunaire* (1912), escrit a partir dels poemes d'Albert Guiraud, i la teorització del dodecafonisme i la creació de la primera obra plenament dodecafònica entre els anys 1921 i 1923.

Pierrot és el *clown* de la cara blanca nascut a l'antiga pantomima italiana i rellegit des de la segona meitat del segle XIX per diverses disciplines artístiques. El còmic amaga, rere la cara pintada, els sofriments i la solitud de l'artista sensible, a qui ja només queda la Lluna com a amant. Al seu *Pierrot Lunaire*, Schönberg genera imatges violentes i dolces. Un caràcter tràgic. Un punt d'inflexió des de l'expressionisme, una lluita entre emoció i raó. Un pas més en la lluita que acompanya Schönberg des dels primers passos com a compositor, quan la pràctica i la composició per a violí s'entrellacen i coevolucionen, com diu ell mateix l'any 1936. Aquesta idea i manera de fer segueix vigent en el pas de la tonalitat al dodecafonisme, passant per l'atonalisme. És un procés d'eixamplament d'horitzons i de trencament de jerarquies preestabertes. Per tant, hem de tenir en compte, com diu Schönberg l'any 1949, que per a ell el seu sistema és un «method of composing with twelve tones!». És a dir, que cal posar l'èmfasi en el «composing»: a donar un sentit transitiu al mètode.

També és un procés de vida. De nova vida per a la música. La forma ha de fer possible dir més coses. No debades, al *Pierrot Lunaire* (com entre els anys 1945 i 1946 Picasso havia fet a la sèrie de litografies *Toro*) hi ha un redescobriments de la veu humana. Es passa a una nova manera de cantar més primitiva i vital. A un cantar-recitar que va més enllà de la impostació de la veu. L'aplicació del *glissando* a la veu li atorga noves possibilitats i la fa més punyent. En paraules de Jaume Pahissa: «El *glissando* té molt, si no d'udol animal, almenys de gemec humà. [...] Surt de l'art per entrar a la vida mateixa. [...] Cau en manifestacions que recor-

den l'expressió realista, gairebé fisiològica, del dolor, del plaer» (Pahissa, 1951, p. 186).

La nit transfigurada va estar força present en els cercles musicals de la Barcelona del primer terç del segle xx. L'any 1932 la va interpretar l'Orquestra Pau Casals sota la batuta de Schönberg al Palau de la Música Catalana; i va ser el vallenc Robert Gerhard qui la va programar i comentar dins la darrera sessió de Discòfils Associació Pro-Música el juny de l'any 1935.

Es tractava de fer un pas més en la tradició musical, de la qual mai no se sentí deslligat. Ans al contrari, diu que els seus primers mestres són Bach i Mozart i que en segon lloc hi ha Beethoven, Brahms i Wagner. Que la seva originalitat prové d'imitar el millor que ha trobat en ells. Aquesta també és la visió que en tenia el músic català Robert Gerhard, per a qui «Arnold Schönberg és una d'aquelles rares personalitats que apareixen de tard en tard en el curs de la història com encarregades d'anunciar i prefigurar en llur obra un canvi radical, una mutació profunda en la manera de pensar i de sentir de tota una època» (Homs, 1991, p. 207). És el mateix Schönberg qui l'any 1947 diu que per a ell l'art musical porta dins seu un sentit profètic (o una forma superior de vida) envers la qual camina la humanitat. Que hi ha esforç que cal fer en pro de la humanitat i de l'humanisme.

Picasso i Schönberg són un repte nou i un revulsiu dins l'art contemporani. Així ho llegim l'any 1928 a la revista *Vida Lleidatana*: «Quan llegim Chesterton, com quan observem un quadre de Dalí o sentim música de Schönberg pensem: "Quina delícia deu ésser entendre aquests problemes!". Decididament ens cal tornar a començar per aprendre de lletra. El món artístic cada dia ens ho imposa més brutalment» (Guifré, 1928, p. 10). I això ho escrivien des de Lleida el mateix any que a Barcelona l'Associació Da Camera va programar per al mes d'abril un Festival Schönberg (en el qual es va anunciar la presència del compositor).

Schönberg i Catalunya

Al primer terç del segle xx hi ha un fort impuls de la cultura musical en tots els seus àmbits: investigació, interpretació, educació i composició. I Schönberg hi és. L'any 1918 el musicòleg Josep Subirà (1882-1980) fa al Palau de la Música Catalana la conferència «Les transformacions orgàniques de la música» i l'any 1922 publica el llibre *Arnold Schönberg y «La noche de la transfiguración»*. L'any 1924 publica el seu estudi sobre Bach, Beethoven i Wagner; l'any 1925, el llibre que dedica a Richard Strauss, i l'any 1964, un article sobre Schönberg a la *Revista de Ideas Estéticas*.

A la dècada del 1920 Schönberg irromp en el món musical català de la mà de l'Associació de Música Da

Camera. El 1925 s'anuncien audicions de les seves obres i es defensa la seva important aportació a la música occidental:

[...] el dia 29 [d'octubre] oferirà la nota sensacional i atrevidíssima de donar-nos a conèixer un dels més interessants compositors «d'avant-garde», amb un programa exclusivament de primeres audicions: ens referim a Arnold Schönberg, el formidable compositor austríac, les obres del qual seran tan discutides i discutibles com es vulgui, però tenen indubtablement una força i una influència molt accentuades en la producció contemporània, sobretot entre els joves compositors del centre d'Europa. El clou del Festival Schönberg serà l'audició del melodrama *Pierrot Lunaire* [obra que va dirigir el mateix Schönberg].⁶

En aquells moments es diu que el *Pierrot Lunaire* que s'interpretarà al Palau de la Música és l'obra culminant de Schönberg i que és un fet excepcional, ja que anteriorment només l'orquestra Pau Casals havia interpretat *La nit transfigurada*.⁷ Francesc Lliurat va fer una crítica d'aquesta primera audició del *Pierrot Lunaire*⁸ i en va destacar la interpretació i la direcció de Schönberg, els efectes sonors de l'obra (que adjectiva com a «admirables») i que és una obra sincera i allunyada de qualsevol efectisme; però posa en dubte si a vegades qui mana és el mètode o l'expressivitat.

A la Catalunya de la dècada del 1930 la música va viure un moment molt interessant, del qual, com hem vist, Schönberg fou copartícip: 1) perquè va viure a Barcelona entre l'octubre del 1931 i la primavera del 1932 (moment en què va nèixer la seva filla, a qui va posar Núria de nom, i en què va treballar en l'òpera *Moses und Aron*); 2) pel seu mestratge sobre el vallenc Robert Gerhard i Ottenwaelder (1896-1970), qui va ser alumne de Granados, Marshall, Pedrell i Schönberg, l'any 1930 va formar part de l'agrupació Amics de l'Art Nou (amb Joan Miró, Frederic Mompou, Josep Lluís Sert i Joan Prats) i l'any 1931 va ser un dels fundadors del grup Compositors Independents de Catalunya (amb Mompou, Grau, Gibert Camins, Toldrà, Blancafort, Samper i Lamote de Grignon); i 3) per l'adscripció de Joaquim Homs (via Robert Gerhard) a l'escola de Schönberg.

També cal tenir en compte que el 1932 l'Orquestra Pau Casals interpreta, sota la direcció de Schönberg,

⁶ La primera nota va ser publicada a *La Veu de Catalunya*, xxxv, 9004, p. 10, i la segona informació apareix el dia 23 d'abril a *La Veu de Catalunya*, xxxv, 9006, p. 10.

⁷ *La Veu de Catalunya*, xxxv, 9011, p. 3.

⁸ *La Veu de Catalunya*, xxxv, 9014, p. 4.

La nit transfigurada i alguns dels seus *lieder*, i que a les Audicions Íntimes de l'Associació Da Camera del 1936 es programa la sessió «Música moderna de Viena», en què s'interpreten cançons i el *Quartet en re menor* de Schönberg, per exemple.

Amb tot, no és or tot el que lluu i sembla que l'estada de Schönberg a Barcelona no va anar tal com Gerhard havia previst. De fet, el músic català va intentar que Schönberg pogués donar un curs de música que fou fallit. En paraules de Farran i Mayoral, «Ja sabeu la indiferència beòcia que ha envoltat la seva estada a la nostra ciutat. Penseu només el que hauria estat la presència d'un home així a París, a Londres, a Nova York!» (Farran i Mayoral, 1932a, p. 3). No debades, l'any 1931 Farran i Mayoral ja havia defensat que l'obra de Schönberg era una continuació d'allò que havia nascut a la Grècia antiga: un nou classicisme (Cuscó, 2022, pp. 28-29, i Farran i Mayoral, 1931 i 1932b).

Després de la Guerra Civil Schönberg desapareix del panorama musical català. Amb tot, en parlen els filòsofs Francesc Pujols i Eugeni d'Ors, el periodista Andreu Avel·lí Artís, el compositor Xavier Montsalvatge i el crític musical Josep Palau (que el 1951 en va fer la necrològica), i el curs 1953-1954 se li dedica un cicle sencer als concerts que es feien a la Casa Bartomeu. L'experiència no va ser fàcil. Ni els intèrprets ni els músics estaven acostumats a aquella música. I trobar les partitures també va ser molt difícil. En l'opuscle que s'edita es diu que Schönberg és la baula entre la música moderna i la música contemporània (i fins i tot la iniciació de la música del futur). Se senten orgullosos d'haver pogut posar sobre l'escenari obres que no s'havien escoltat mai a Barcelona, ja que calia fer sentir la música contemporània que fins a aquell moment hom no podia escoltar en directe a la capital catalana (només a través de la ràdio o de discs i de les sessions per a discòfils organitzades pel Club 49).

Al llarg del curs, a banda de les obres de Schönberg es van escoltar obres dels seus contemporanis (com Hindemith), dels seus alumnes (Berg i Webern) i de compositors catalans contemporanis (com Mompou, Montsalvatge i Valls).

És el compositor Josep Soler (que es va cartejar amb la vídua de Schönberg) qui uns pocs anys després torna a parlar amb rigor de Schönberg des de les pàgines de *Serra d'Or* (Soler, 2016). Josep Soler, com a compositor adscrit a les pautes de la Segona Escola de Viena i molt identificat amb els postulats estètics, ètics i religiosos de Schönberg, n'analitza amb cura l'obra i la significació.

Per acabar, direm que va ser Xavier Montsalvatge qui el 1966 va dedicar tot un article a parlar de la Segona Escola de Viena a les pàgines de *Destino*. En

aquest article Montsalvatge esmenta, per exemple, Boulez com a defensor de Schönberg i Hindemith com a veu crítica de Schönberg. Les paraules de Hindemith que usa són: «La idea del dodecafonisme em sembla encara més teòrica que totes les pedanteries dels professors d'harmonia tradicionalistes» (Montsalvatge, 1966, p. 71). I clou el text dient que Schönberg i els seus deixebles no es van veure com uns revolucionaris, sinó com uns continuadors de la tradició, portant-la més enllà dels seus límits per fer-la evolucionar, transformant-la.

Retorn a Orfeu

Per tancar la nostra exposició us recomanem que visualitzeu tres noves obres d'art. En primer lloc, el quadre de Jacques-Louis David sobre la coronació de Napoleó (situat entre el 1804 i el 1807), que és una clara imatge del triomf del llenguatge tonal que es va anar construint des del Renaixement. En segon lloc, un quadre fet un centenar d'anys després: el *Quadrat negre sobre fons blanc* de Malevitx, del 1915, que seria el pas de la «cerebralització» de l'art per eixamplar-ne els horitzons. Finalment, el *Pierrot i Arlequí* de Picaso, del 1969, el qual expressa que, un cop establert el sistema dodecafònic, el procés artístic segueix viu, com bé va dir Schönberg, i es continua transformant (com ha mostrat Josep Soler amb el procés evolutiu de la seva obra des de i dins de l'expressionisme alemany). Queda clar o explícit a través de la música i de la pintura que el fet de trencar límits intel·lectuals (i lingüístics) és una part indissociable de la capacitat creativa humana i d'una característica mental excepcional que s'anomena «cerca de novetats» (Bueno, 2019). El cervell i l'autoconsciència necessiten l'esforç creatiu de les arts per mantenir-se vius perquè en els humans la cultura i el cervell coevolucionen i es retroalimenten. Per això és tan important la idea transitiva que Schönberg dona al seu mètode de composició per trencar les jerarquies de la tonalitat. Només així es rejuveneixen el llenguatge artístic, el cervell i la nostra mirada sobre la realitat (individual, col·lectiva, cultural i natural). Sempre, sabent que al futur no hi arribarem mai perquè quan el que abans era futur esdevé present, de seguida es transforma en passat. La memòria i el temps, com digué Heràclit, són moviment; com la música, la música nascuda d'Orfeu. I Orfeu és, segons conta el vell mite fundacional, qui ens ensenya que ell mateix és *rheo*. És a dir, «jo flueixo». El que passa en el cas dels humans és que el nostre cervell, la nostra consciència i la nostra cultura són nusos temporals en què el passat, el present i el futur formen part de la mateixa realitat i conviuen. Per tant, la consciència dins el cervell i el compositor dins la tradició

musical poden circular lliurement endavant i endarrere. A més, aquest camí és, al mateix temps, en la consciència i en el llenguatge i transforma la nostra mirada i la nostra manera de viure, i l'estructura del nostre cervell i l'estructura de les formes de l'art.

Bibliografia

- Austin, William W. 1984. *La música en el siglo xx*. 2 vols. Barcelona: Taurus.
- Berenguer, José. 1974. *Introducción a la música electroacústica*. València: Fernando Torres.
- Bueno, David. 2019. *Trenca-t'hi el cap. La cultura com a motor de la re-evolució cerebral*. Barcelona: Destino.
- Castellucci, Romeo. 2016. «En el desierto». Dins: *Moses und Aron*. Madrid: Teatro Real.
- Colomer, Edmon. 2019. *La pesta, de Robert Gerhard. Art i compromís social*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- Cuscó, Joan. 2018a. *Filosofia, art i creativitat. Francesc Pujols, Jaume Pahissa i Antoni Gaudí*. Beau Bassin: Editorial Acadèmica Española.
- 2018b. *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació*. Beau Bassin: Publicia.
- 2019. *Claude Debussy, el perfum de l'aigua*. Vilafranca del Penedès: Scialare.
- 2022. *Entre Orfeu i Plató. Filosofia i música en la cultura catalana contemporània*. Sabadell: Enoanda.
- Eilenberger, Wolfram. 2019. *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía 1919-1929*. Barcelona: Taurus.
- Evan Bonds, Mark. 2014. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.
- Farran i Mayoral, Josep. 1931. «No superació sinó continuació». *La Veu de Catalunya*, xli, 11.847, p. 4.
- 1932a. «Sis cançons catalanes». *La Veu de Catalunya*, xlii, 11.286, p. 3.
- 1932b. «Sis cançons catalanes». *La Veu de Catalunya*, xlii, 11.287, p. 7.
- Fuentes, Agustín. 2017. *La chispa creativa. Cómo la imaginación nos hizo humanos*. Barcelona: Ariel.
- Furtwängler, Wilhelm. 2011. *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.
- Gerhard, Robert i Homs, Joaquim. 2015. *Robert Gerhard, Joaquim Homs. Correspondència*, eds. R. Ribé i P. Homs. Valls: Cossetània.
- Guifré. 1928. «Llambregades». *Vida Lleidetana*, III, 54, p. 10.
- Homs, Joaquim. 1991. *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Llates, Rossend. 1925. «Arnold Schoenberg». *La Publicitat*, XLII, 15.946, p. 1.
- Mann, Thomas. 1986. *Richard Wagner y la música*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Marco, Tomás. 2015. *Escuchar la música de los siglos xx y xxi*. Madrid: Fundación BBVA.
- Montsalvatge, Xavier. 1966. «La Escuela de Viena, vértice neurálgico de la música contemporánea». *Destino*, xxix, 1529, pp. 71-73.
- Oliveras, Camil. 1934. «Richard Strauss». *La Música. Publicació Setmanal Il·lustrada*, I, 4, pp. 6-7.
- 1934. «Richard Strauss». *La Música. Publicació Setmanal Il·lustrada*, I, 9, pp. 6-7.
- Pahissa, Jaume. 1945. *Los grandes problemas de la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- 1951. *Espíritu y cuerpo de la música*. Buenos Aires: Hachette.
- 1955. *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Hachette.
- 1980. *La música y el hombre*. Barcelona: EDB.
- Pizà, Antoni. 2012. *La dansa de l'arquitecte*. Palma: Ensiola.
- Prigogine, Ilya i Stengers, Isabelle. 1994. *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Pons, Jordi. 2006. *Arnold Schoenberg, ética, estética y religión*. Barcelona: Acantilado.
- 2016. «El éxodo de Schönberg». Dins: *Moses und Aron*. Madrid: Teatro Real.
- Proust, Marcel. 2018. *Los placeres y los días*. Madrid: Alianza.
- Rosen, Charles. 2014. *Schoenberg*. Barcelona: Acantilado.
- Soler, Josep. 1970. «Robert Gerhard ha muerto». *Diario de Barcelona*, CLXXIX, 12, p. 28.
- 2016. *Música i espiritualitat*, ed. Joan Cuscó. Vilafranca del Penedès: Scialare.