

Elements articuladors de les obres de Schönberg

De la bellesa a la coherència

Aina Vega i Rofes*

Universitat EADA Business School

ainavegar@gmail.com

Resum: Arnold Schönberg eixampla els límits del sistema tonal fins a tensar-los, de manera que, des de la primeria del 1900, les seves obres ja s'estructuren internament entorn d'un nucli articulador que ja no és la tònica, sinó certs elements motívics que el conduiran a les sèries dodecatòniques. Fins a les avantguardes històriques, l'art perseguia la bellesa, però en l'època de la lletjor cal trobar elements cohesionadors del discurs: Schönberg explica com la seva cerca de la bellesa es veu desplaçada per un interès articulador que és la coherència, que té com a condició necessària la comprensibilitat.

Paraules clau: Schönberg, bellesa, coherència, comprensibilitat, dodecatonisme.

Articulating elements of Schönberg's works

Abstract: Arnold Schönberg stretches the limits of the tonal system to a point of tension, so that, from the early 1900s, his works are already internally structured around a core that is no longer the tonic, but rather certain motivic elements that will lead him to twelve-tone serialism. Until the historical avant-gardes, art pursued beauty, but in the era of ugliness, one must find cohesive elements of discourse: Schönberg explains how his pursuit of beauty is displaced by an articulating interest that is coherence, which has comprehensibility as a necessary condition.

Keywords: Schönberg, beauty, coherence, comprehensibility, twelve-tone technique.

* Aina Vega i Rofes és llicenciada en Humanitats i doctora en Filosofia de la Música per la Universitat Pompeu Fabra, amb una tesi sobre Arnold Schönberg, a banda de tenir estudis avançats de filosofia (UB) i música. És màster en Gestió Cultural per la Rome Business School, ha cursat el Programa en Alta Direcció en Sostenibilitat a EADA Business School i és Multiplicadora B – B Corp. Ha publicat més de mil cinc-cents articles i ha escrit *Melodies de l'ànima (en quatre estacions)* (2020). ORCID: ID 0009-0008-0725-3090.

«Je suis l'Empire à la fin de la décadence»,¹ havia exclamat Verlaine vers el 1860. Arnold Schönberg va néixer en aquesta època, en què el decadentisme bevia del vitalisme i l'irracionalisme ètic de Nietzsche, amb les múltiples traduccions estètiques que va tenir, entre les quals l'expressionisme alemany probablement en va ser la més fidel. Quan, en un moment tan tardà com el 1933, Schönberg diu que no pot haver-hi art per a tothom, perquè si és per a tothom ja no és art (Schönberg, 1939, p. 124), encara projecta l'ombra de l'*Übermensch* del seu passat expressionista, el personatge egocèntric, apartat als cims solitaris de les muntanyes i que, prop del cel que ha quedat buit, dicta les seves lleis més enllà del bé i del mal, del bell i del lleig.

Vers el 1900, la categoria estètica de la bellesa ha quedat obsoleta. Ara la bellesa en l'art no és un fi en si mateix i, fins i tot, podem parlar d'una estètica de la lletjor. A *Storia de la bruttezza*, Umberto Eco defineix l'avantguarda artística com el triomf de la lletjor i recorda que, en el seu assaig sobre Joyce, Carl Gustav Jung afirma que allò que avui es percep com a lleig, demà pot ser apreciat com a refinament estètic (Eco, 2007). De fet, la música de Schönberg serà el precedent de l'«art degenerat» que el nazisme condemnarà a l'exili, el serialisme integral, de les músiques com la de Cage, que materialitza tant el so que l'apropa al soroll, i de les experiències que s'inicien amb la música concreta a París, amb Pierre Schaeffer i Pierre Henry.

Aquestes revolucions musicals posen de manifest que, quan els cànons de *bellesa* perden la seva estabilitat, emergeix la importància de dos conceptes clau: la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) i la *coherència* (*Zusammenhang*), que mantenen viva la creació de l'artista. Ambdues nocions són intrínseques a l'obra d'art, ja que res que no sigui comprensible ni coherent no es pot considerar obra d'un artista. Però en el moment que la *bellesa* ja no és la referència per avaluar la qualitat d'una obra d'art, cal analitzar la relació entre la bellesa i la *comprensibilitat*, la *bellesa* i la *coherència*, i la *comprensibilitat* i la *coherència*.

Encara que la bellesa s'apreciï amb els sentits, no podem percebre quelcom bell si no ens és intel·ligible, segons Schönberg, que explica amb un exemple que la comprensibilitat és intrínseca a la bellesa: «It is a great mistake to believe that the object of form is beauty [...]. The principal function of form is understanding. [...] Though the object of form is not beauty, by providing comprehensibility, from produces beauty. An apple tree does not exist in order to give

apples, but it produces them nevertheless» (Schönberg, 1939, p. 380).

De totes les arts, la música és la que demana més atenció per part de l'espectador. És un art dilatat en el temps i segueix un discurs, per això cal que sigui entès, ja que si el missatge no es codifica, no és plaent per a l'oient: «Form in the arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility. The relaxation which satisfied listener experiences when he can follow an idea, its development, and the reasons for such development is closely related, psychologically speaking, to a feeling of beauty» (Schönberg, 1941, p. 215). En efecte, per tal que una obra d'art acompleixi la seva funció i plagui al públic, cal que sigui entesa. Quan la bellesa ja no és condició necessària, podem trobar en la música tot un reguitzell d'aspectes tècnics que fan l'obra intel·ligible i que ens doten de suficients elements de judici per valorar l'obra d'art: «Form in music serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic —none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to organization which makes the presentation of the musical idea intelligible» (Schönberg, 1947, p. 399). I definitivament: «The real purpose of musical construction is not beauty, but intelligibility» (Schönberg, 1967, p. 25, nota al peu).

Des del nostre punt de vista, amb una lectura atenta de les obres de Schönberg ens adonarem que allò que es manifesta com a element vertebrador de les pàgines musicals i teòriques de Schönberg ja no és la bellesa, com hem anat esbossant, sinó el concepte de comprensibilitat i, lligat a aquest, el de coherència. La bellesa es veu desplaçada pel concepte de coherència en un moment artístic en què allò imperant és l'autoexpressió de l'artista.

Coherència i comprensibilitat

Llegint les pàgines de Schönberg se'ns fa palès que els conceptes de *coherència* (*Zusammenhang*) i *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) estan lligats intrínsecament: «The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*» (Schönberg, 1967, p. 1). Sense coherència no hi ha comprensibilitat, però la coherència no garanteix la comprensibilitat. Si bé la coherència és l'element articulador de les obres de Schönberg, almenys des de l'eixamplament dels cànons de la tonalitat, el que busca finalment l'artista és la comprensió: «Form in Music serves for Comprehensibility».² La

¹ És el primer vers del poema «Langueur», de *Jadis et Naguère*, citat a Praz, Mario (1930, p. 381).

² Carta a William S. Schlam, 203, ASC_1945.06.26_ID: 4169. També a: Schönberg, 1958, p. 235.

comprensibilitat depèn de tres factors: 1) la capacitat de l'artista per presentar la idea, 2) les habilitats de l'interpret per transmetre-la i 3) la capacitat de l'oient per copsar i entendre la idea transmesa en l'acte d'escolta.

L'obra és un organisme que vol emetre un missatge comprensible, diria Schönberg. I aquest organisme té una forma basada en la coherència i la comprensibilitat. La coherència és, alhora, un camí i un fi, ja que per a l'aprehensió de la totalitat l'oient ha de reconstruir el procés creatiu a partir de la comprensió de les parts. El compositor pot garantir la coherència d'una obra, però la comprensibilitat depèn del subjecte.

Schönberg s'afanya a explicitar que per tal que quelcom sigui coherent ha d'haver-hi cert element de repetició que ens permeti retenir elements a la memòria i lligar les idees, perquè la condició de possibilitat de la comprensibilitat passa perquè es puguin reconèixer les parts del material sonor, ja que, segons Schönberg, «Verstehen ist Erkennen der Ähnlichkeit» («entendre és reconèixer allò que és igual») (Schönberg, 1984, pp. 10-11). Per tant, encara s'hi suma un altre element —la memòria—, per recordar els elements reconeguts: Schönberg distingeix entre *merken*, «recordar», i *erkennen*, «reconèixer», de manera que el compositor sosté que no podem entendre allò els components del qual no podem recordar.

De fet, la coherència va més enllà de la comprensibilitat, ja que els límits de la comprensibilitat són més estrets que els de la coherència (Schönberg, 1984, pp. 8-9). Els qui estan més habituats a escoltar música tindran més mecanismes que els vinguin de l'inconscient per comprendre l'art. Efectivament, «the ear of the modern musician has gradually acquired the capacity to comprehend the most remote harmonies as coherent elements of a tonality» (Schönberg, 1967, p. 100).

La coherència desplaça la bellesa

Als «Gedanke Manuscripts» [77] trobem com ha de presentar-se la idea, en un esquema on hi ha esmentats, entre altres conceptes fonamentals en Schönberg, els termes *coherència* (*coherence*) i *bellesa* (*beauty*) (Schönberg, 1995, p. 96 [77]):

The presentation of the musical idea is contingent upon:

- the laws of logic, of coherence, and of comprehensibility.
- The aesthetic demands of diversity, change, richness and profundity, beauty (?)
- the «human» requeriments of ethics, ???

(beauty), feeling, suggestibility, (persuasiveness), unusualness, and novelty (originality).

Això ens indica que, en la ment de Schönberg, aquests conceptes estan relacionats d'alguna manera, malgrat que l'autor té dubtes de si introduir la bellesa a l'esquema o no. Per tant, aquesta suspensió de la bellesa (el fet de posar-la entre parèntesis i amb interrogants) és un indicatiu que va desapareixent del conjunt d'elements indispensables que cal tenir en compte quan es crea una obra d'art. A més, a la tercera part de «Zusammenhang» apareix una frase inconclusa que relaciona la coherència amb la bellesa: «Verhältnis des Zusammenhangs zum Schönheits-Begriff» («La relació entre la coherència i el concepte de bellesa») (Schönberg, 1984, p. 6); un enunciat fallit, ja que no queda desenvolupat, però que resulta per si mateix revelador.

En un altre punt, de tots els conceptes desplegats abans, Schönberg es queda només amb el de coherència, quan diu que «the presentation of ideas is based on the laws of musical coherence» (Schönberg, 1995, p. 112 [56], VIII). Una composició coherent es configura entorn d'un motiu bàsic, una premissa que ja es donava en la tradició: «Coherence in classical compositions is based [...] on the unifying qualities of such structural factors as rhythms, motifs, phrases, and the constant reference of all melodic and harmonic features to the centre of gravitation —the tonic. Renouncement of the unifying power of the tonic still leaves all the other factors in operation» (Schönberg, 1949, p. 87). Quan ja no podem subordinar-nos a un centre tonal, l'obra ha d'estar elaborada a partir d'altres elements que li atorguin unitat i coherència. I per tal que hi hagi coherència, com més elements canviïn, més difícil li serà al cervell d'establir connexions: «The more the characteristics of the motive are altered and the more unfamiliar the newly introduced Gestalten, the more difficult it will be to grasp the coherence, and hence the idea» (Schönberg, 1995, p. 113 [56], seccions XI i XII).

La professora Severine Neff ens recorda que «the twelve-tone method confirmed his belief that the coherence in any piece of music (tonal or atonal, twelve-tone or not) is the expression of a single musical idea» (Schönberg, 1984, p. LII), i apunta la idea que en totes les composicions de Schönberg hi ha present la preocupació per la coherència, una qüestió que s'accentua cap a la segona dècada del segle xx. Com diria Adorno, el que constitueix el «sentit» de la música, inclosa la lliure atonalitat, és la coherència; Schönberg va arribar a definir directament la teoria compositiva com a teoria de la coherència musical (Adorno, 2003, p. 114).

La teoria que fonamenta el dodecatonisme havia de ser explicada en un tractat sobre la coherència que, finalment, no es va escriure. Tanmateix, molts n'han

teoritzat, entre ells Anton Webern, que arriba al moll de l'os: «Com és que s'ha obtingut un grau tan avançat de *coherència* en la música dodecatònica? Perquè en les sèries que es troben en el curs de la composició no es repeteix cap to, fins que tots els altres han fet aparició. Aquesta regla s'ha anat imposant gradualment per ella mateixa» (Webern, 1982, p. 77). De fet, continuant amb Webern, «Podria dir-se que des que es fa música, la majoria dels grans artistes s'adreça a fer cada vegada més clara aquesta *coherència*. Tot el que ha estat creat deriva d'això; per la meua banda crec que en el nostre temps s'ha trobat un grau més elevat de *coherència* i precisament en el tan combatut mètode de composició que Schoenberg ha anomenat “composició amb dotze tons relacionats entre ells”». Webern seguirà Schönberg per remarcar la importància de la qüestió. Schönberg, en una carta que escriu l'any 1926, considera el dodecatonisme com l'exponent de la coherència compositiva: «This seems the most attractive feature of the method of composing with 12 tones: that, from the very beginning, to a certain degree, coherence is assured. In no other method such an advantage is offered».³

Schönberg remarca el fet que la coherència es pot donar quan dos elements tenen quelcom en comú, i, de fet, en diferents punts de *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre*, hi llegim que en la coherència hi ha un element clau que és la repetició. Ara bé, la repetició de part del fenomen pròpiament repetit. És a dir, per tal que hi hagi coherència entre dos elements, aquests han de tenir quelcom en comú; si no, el resultat queda inconnex. La coherència es dona quan les parts que es connecten són preeminents.

I el concepte essencial de «Musical Idea» sobre el qual reflexiona Schönberg al llarg de tots els seus escrits es basa també en coherències, perquè és la manera com s'articula la idea internament, però també la forma en què es presenta. Totes les obres d'art que han sortit feliçment a la llum tenen coherència interna, però en Schönberg la peculiaritat és que posa en relleu la seva importància per primera vegada en l'àmbit de la teoria musical, com a concepte nuclear.

Les idees musicals poden ser coherents de moltes maneres, segons l'autor: a través del contingut musical (successió de tons, ritme, harmonia, identitat en l'articulació, relacionades amb una tercera idea), a través de «contingut espiritual» relacionat amb les

emocions (expressió, caràcter, el text, imatges del conscient o de l'inconscient) o a través d'aspectes formals. Totes aquestes coherències tenen lloc si hi ha repetició, contrast, variació o desenvolupament. Segons el compositor, a l'*entwickelnde Variation* (*variació desenvolupant*) aquest procediment compositiu tan important al llarg de tota la trajectòria del compositor és fonamental perquè en la música la intel·ligibilitat sembla impossible sense repetició: «Schoenberg's method of developing variation lies at the center of his theory of coherence because it ideally suits his belief in the artwork as an organic form» (Schönberg, 1984, p. LXVIII). En aquest sentit, la repetició permet que l'oïda es vagi acostumant als canvis i, per aconseguir-ho, «the coherence of motive-forms should be emphasized» (Schönberg, 1967, p. 20). Les cèl·lules de la variació desenvolupant són els motius, que han de mantenir la coherència amb el tot. Així ho entén Schönberg: «Musical art [...] consists of producing large and small images, which cohere by means of this motive, which in their individual contents likewise cohere with it, and which are assembled so that the logic of the total image is as apparent as that of its single parts and of their combination. This logic rests on the meaningful and purposeful exploitation of musical coherences» (Schönberg, 1995, p. 119 [113]). Els ritmes i intervals que formen els motius es combinen per crear elements més complexos, amb la premissa que han de ser coherents entre ells.

En l'evolució creativa d'Arnold Schönberg es desplega, cada cop més estretament, la *coherència interna* de les obres. I, de fet, la preocupació per la coherència fa que en Schönberg hi hagi una connexió entre la vida i l'obra, tal com ell mateix va reconèixer: «Alles was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir» ('tot el que he escrit té una aparença interior semblant a mi mateix').⁴

L'imperi de la decadència de Verlaine queda ja molt lluny quan Schönberg comença a teoritzar sobre la bellesa i la coherència. Com demostren les fonts primàries, és a partir de la dècada dels anys vint del segle passat que Schönberg inicia les seves reflexions, moment en el qual hi ha l'eclosió del «mètode de dotze tons». Les conclusions són clares: si la cerca de la bellesa havia estat l'element articulador de les obres d'art fins *circa* el 1900, l'explosió artística que suposaren les avantguardes històriques, que fan trontollar el cànon, necessita elements interns sòlids per convertir l'energia creativa en art. Schönberg resol aquesta

³ Carta a Mr. Stegmann, de la Universitat de Stellenbosch, a Sud-àfrica, 233, ASC_1949.01.26, ID: 4881. També a: Schönberg, 1958, p. 267.

⁴ Carta a Alban Berg, 117, 1930.08.09_ ID: 1931. També a: Schönberg, 1958, p. 143.

qüestió argumentant que allò que converteix la seva música en consistent és la coherència interna de les obres, la relació que s'estableix entre els seus elements, que afavoreixen la comprensibilitat. Això es pot extrapolar a qualsevol creador. I, és més, en la vida creativa cal que les obres tinguin coherència interna, que siguin coherents amb la trajectòria de l'artista, i cal que hi hagi també una coherència amb l'*ethos* artístic del creador. Sense que es donin els tres nivells a la vegada, és difícil parlar d'un artista que doni llum a obres d'art amb valor significatiu. I Schönberg no només n'és conscient, sinó que ho teoritza i és capaç de traçar un pont entre la bellesa com a element articulador i la coherència de manera brillant, visionària i reveladora. Perquè és un creador excepcional i, a la vegada, té tal capacitat de reflexió que sap disposar en els seus textos les claus interpretatives de la seva obra. Només cal llegir-ne les partitures i els textos, encara que de vegades sigui entre línies.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 2003. *Filosofia de la nueva música (Obra completa, 12)*. Madrid: Akal.
- Eco, Umberto. 2007. *Storia de la bruttezza*. Milà: Bompiani [2011. *Historia de la fealdad*, trad. Maria Pons Irazábal. Barcelona: Debolsillo].
- Praz, Mario. 1930. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milà: Sansoni [1933. *The Romantic Agony*. Londres: Oxford University Press / Humphrey Milford].
- Schönberg, Arnold. 1939. «New Music, outmoded music, style and idea». Dins: 1975. *Style and idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trad. Leo Black, ed. Leonard Stein. Los Angeles, California: Belmont Music Publishers.
- 1941. «Composition with twelve tones (1)». Dins: 1975. *Style and idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trad. Leo Black, ed. Leonard Stein. Los Angeles, California: Belmont Music Publishers.
- 1947. «Brahms the progressive». Dins: 1975. *Style and idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trad. Leo Black, ed. Leonard Stein. Los Angeles, California: Belmont Music Publishers.
- 1949. «My evolution». Dins: 1975. *Style and idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trad. Leo Black, ed. Leonard Stein. Los Angeles, California: Belmont Music Publishers.
- 1958. *Ausgewählte Briefe*, ed. Erwin Stein. Mainz: Schott's Söhne.
- 1967. *Fundamentals of musical composition*, eds. Gerald Strang i Leonard Stein. Londres: Faber and Faber.
- 1984. *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form | Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ed. Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press.
- 1995. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation | Musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*, ed. i trad. P. Carpenter i S. Neff. Nova York: Indiana University Press, 11 de juny de 1934.
- Webern, Anton. 1982. «El camí cap a la composició dodecàtonica». Dins: *El camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch.