

perdido y súbitamente y percederamente encontrado; esta añoranza y anhelo se condensa en uno de los términos más románticos de todos: *Sehnsucht* (una especie de regreso al dolor). La *Sehnsucht* atraviesa de una manera ontológica o de una manera fenomenológica todos los compases de las obras románticas. Y el dolor es su gran aliado. Al conocimiento por el dolor, del dolor al conocimiento. Esta máxima romántica se corporaliza en el terreno armónico con la introducción de relaciones tonales remotas, con inicios desconcertantes y finales abiertos que nos conducen al extrañamiento, al misterio y a unos efectos totalmente nuevos que rompen paulatinamente las leyes de la composición tradicional, especialmente la clásica.

La experiencia de lo sublime, a partir de una música casi inmóvil, apela a la idea de infinito que, a su vez, nos propone viajar a la nostalgia del hogar que se abandona, para acceder a lo suprasensible con una pulsión visionaria de lo sublime, como nos pintan tan bien los paisajes de Caspar David Friedrich. La percepción de lo invisible a través de lo visible se logra con una transformación de la naturaleza del alma que lo ve todo como símbolo de una realidad subjetiva que no existe realmente, que se evapora ante la constatación de una ilusión que no perece.

La frontera entre el mundo real y el mundo poético se presenta de manera muy difuminada entre los románticos que creen en la necesidad, y especialmente

Wagner, de construir una melodía infinita, con constantes transiciones, cadencias ininterrumpidas y tramas continuas para llegar a captar el instante epifánico que se reafirma, muchas veces, con el uso del pedal hipnótico y mágico.

La mejor mirada de lo invisible nos la procura la noche, quietud contemplativa, casa de la intimidad de lo humano, que junto con la luna acompaña al caminante al encuentro de lo trascendente. La luna guía muchas de las obras musicales del Romanticismo y muchas otras que ya no serán románticas como *Clair de Lune*, de Debussy, o *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, y la noche santificará ese mundo imaginado y deseado. Con ello, constatamos algo que Casablanca no dice de manera explícita pero que se intuye a lo largo de toda su obra: que el camino romántico ya ha sido trazado para siempre.

Magda Polo Pujadas
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu

Arnold Schönberg und Roberto Gerhard: Briefwechsel

Kritische Ausgabe von Paloma Ortiz-de-Urbina



PETER LANG

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA (ed.)

*Arnold Schönberg und Roberto
Gerhard: Briefwechsel*

Berna, Peter Lang, 2019

Más allá de las lagunas historiográficas todavía existentes, podemos hablar de una recepción precaria de la obra de Arnold Schönberg y la estética de la Escuela de Viena en nuestro entorno cultural y musical, fragmentada además en dos etapas. Una primera a partir de los años veinte, que se interrumpió con la Guerra Civil, y una segunda -que no mantiene grandes continuidades con la primera- a partir de los años cincuenta, intermitente, heterogénea y mediatizada por un contexto diferente, en unas *segundas vanguardias* que en muchos aspectos eran las *primeras*. Todo esto otorga aún más relevancia a la edición de esta correspon-

dencia entre el compositor vienés y su único discípulo español, Roberto Gerhard, a quienes unió una estrecha relación de amistad, como se pone de manifiesto en estas cartas. De hecho, Gerhard es una figura excepcional en este sentido. Su inclusión más tarde en el Grupo de *Compositores independientes de Cataluña* (CIC) no responde a razones musicales, desde las que difícilmente podríamos vincularlo a otros miembros como Manel Blancafort o Baltasar Samper. A diferencia de jóvenes que veían en París el foco de modernidad mientras identificaban las estéticas germanas con el posromanticismo, Gerhard entró en contacto con una literatura musical que le comenzó a distanciar, antes de estudiar con Schönberg, de la estética imperante en nuestras fronteras.

Paloma Ortiz-de-Urbina —con una trayectoria académica marcada por el interés tanto en el diálogo cultural hispano-alemán como en las intersecciones de música y literatura— ofrece un trabajo meticuloso y tremendamente útil para la investigación musicológica, fruto de una laboriosa tarea que ha tenido que hacer frente a la desorganización y dispersión de las fuentes. Estas son principalmente en alemán (66 de las 82) y se reparten entre Viena, Cambridge, Berlín, Valls y Washington. Por otra parte, resulta tan esclarecedora como sugestiva la división en cuatro etapas que Ortiz-de-Urbina establece, y que otorga al intercambio epistolar una orientación narrativa. La primera (1923-1924), breve y

marcada por el inicio de la relación entre maestro y discípulo. La correspondencia entre ambos comienza el 21 de octubre de 1923 con una célebre carta de Gerhard desde Valls en la que solicita al maestro vienés que lo admita como discípulo. El texto, una verdadera confesión como afirma Ortiz-de-Urbina, es un documento iluminador tanto para conocer la primera formación del compositor catalán, como para trazar una panorámica del contexto en el que se desarrolló. En ella podemos leer, por ejemplo, acerca del autodidactismo gerhardiano y el balance del magisterio de Felip Pedrell en materia de composición.

La correspondencia se interrumpe durante el magisterio de Schönberg hasta 1930, con un telegrama enviado por Gerhard desde Barcelona (p. 53) para «felicitarle por el gran éxito en Fráncfort» (seguramente, como indica la editora, el estreno de *Von heute auf morgen*). Son la segunda (1930-1933) y la tercera parte (1934-1951) las de mayor extensión. En el caso de la segunda, destaca en primer lugar la estancia del compositor vienés en Barcelona desde finales de 1931 buscando un clima más seco, en la que se encuentra la carta de bienvenida de Gerhard y dieciséis personalidades más de la música catalana (p. 65). Una carta que nos habla de la gran capacidad de Gerhard para involucrar (e involucrarse en) la vida musical de su país, a pesar del desprecio que recibió su obra por parte de

amplios sectores anquilosados, contra los mismos que se escribió poco antes el *Manifest Groc*, y también puntualmente presentes entre las firmas.

A partir de 1932, el contenido de la correspondencia comienza a aportar detalles muy significativos en materia musical, como es el caso de las motivaciones y el proceso creativo de la cantata *L'alta naixença del Rei en Jaume* (1932) con texto de Josep Carner —«el más dotado de nuestros poetas» (*unserem begabtesten Dichter*)— que describe el compositor de Valls (p. 95). Por otra parte podemos leer, en la última fase de esta etapa, un intercambio en el que se mezcla la mediación de Gerhard entre Schönberg y Casals para que este último estrenara el *Concierto para violonchelo y orquesta* del primero en Barcelona, y el desesperado ruego del maestro vienés desde París en el verano de 1933, ante su situación y la de su hijo, aún en Berlín que asistía al ascenso imparable del Tercer Reich (pp. 139 y 140). Poco antes, en febrero del mismo año y en carta dirigida a Casals y Gerhard desde Berlín, Schönberg ofrece detalles interesantes acerca del esforzado proceso de composición de su *Concierto para violonchelo* en diálogo creativo con el *Concierto para clave* de G. M. Monn. La extensa respuesta de Gerhard cinco días más tarde (pp. 105-112) es sin duda uno de los documentos más valiosos, donde Gerhard no solo muestra su entusiasmo por un posible estreno

en Barcelona a cargo de Casals, sino que también ofrece una mirada crítica muy informada acerca del lugar de la música en el contexto nacional.

La tercera, con un mayor reposo desde los dos exilios —el de Schönberg en Los Angeles y el de Gerhard en Cambridge— es la de mayor envidia musical y la que nos aporta más huellas creativas de ambos. Más allá de aspectos como el respeto que Gerhard sigue profesando a la figura de Schönberg como maestro en 1949 (p. 184), especial atención merece la carta que Gerhard envía el 16 de diciembre de 1950 (p. 200). Un texto que Ortiz-de-Urbina ya había analizado años atrás en un artículo para el *Journal of the Society of Musicology in Ireland*, donde Gerhard expone observaciones muy perspicaces acerca del tratamiento de la serie dodecafónica, y que se antoja imprescindible para estudiar no sólo la evolución de su producción musical, sino también el pensamiento estético del compositor de Valls y su recepción del pensamiento schoenberguiano en el contexto del siglo xx.

En esta misma etapa se encuentran otros documentos de interés histórico. Tal es el caso de una crónica de la situación en el exilio de músicos como Conchita Badia o Manuel de Falla a finales de 1944 (p. 175). En la misma, Gerhard aporta detalles de las represalias sufridas por su único discípulo, Joaquim Homs. Sería él precisamente uno de los que trabajaría por la difusión de la

obra de su maestro, pero también quien procuraría, en un contexto difícil, dar continuidad al espíritu de ADLAN (*Amics de l'Art Nou*) en muchas ocasiones mencionado por Gerhard, en el discurrir del posterior *Club 49* y en *Música Oberta* (la figura de Carlos F. Maristany, muy presente en esta correspondencia, fue importante en la actividad musical de ambas iniciativas).

En noviembre de 1933, al enterarse que Boston sería el destino inmediato de Schönberg, Gerhard preguntaba apenado a su maestro: «¿Cuándo volveremos a verle?». En efecto, como recuerda en una emotiva carta dirigida a Gertrud en octubre de 1951 (p. 208), sería en junio de 1933, en el Hotel Regina de París, la última vez. La última carta entre ambos data del 11 de abril de 1951, tres meses antes de la muerte de Schönberg. Pero en este volumen se incluye una breve correspondencia que se prolonga catorce años más e involucra a las viudas Gertrud Kolisch y Leopoldine Poldi Feichtegger, mujeres de Schönberg y Gerhard respectivamente. En el cuarto y último bloque (1951-1965) ambas cobran mayor protagonismo y se pone de manifiesto su importancia en la relación entre ambos, ya desde la primera carta de condolencia que Poldi escribe a Gertrud, una semana después de la muerte de su marido.

El volumen, que cuenta con notas aclaratorias y una prolija introducción, se completa con una selección bibliográfica muy

práctica. En suma, una necesaria y afortunada edición crítica de la correspondencia Gerhard-Schönberg que aporta nuevos datos y corrige los existentes. Y que se edita, además, a las puertas de lo que debía ser el *año Gerhard*, en el cincuentenario de su muerte en Cambridge. Tal vez nuestro mundo musical no ha estado a la altura y ha vuelto a olvidar lo que nos recuerda Hartmut Krones en las primeras líneas del prólogo: que esta es su tierra natal (especialmente Cataluña). Sirvan publicaciones como esta para reivindicar su figura y el impacto de Schönberg en la estética musical española y catalana, aún en vías de reconstruirse.

Diego Civilotti García
civilotti@gmail.com

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeixin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

