

# L'Ethos Artístic en Arnold Schönberg i el diàleg amb Adrian Leverkühn

Aina Vega i Rofes

---

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Fernando Pérez-Borbujo Álvarez

Departament d'Humanitats





*Als meus pares i el meu germà*



## Agraïments

La genealogia de la tesi es troba en les classes de solfeig amb el meu mestre Alfons Guiu –a qui he d’agrair, a més, l’ajuda en aspectes tècnics del treball-, ja fa quinze anys, quan em va explicar què era una sèrie dodecafònica. El meu primer interès pel compositor vienès va ser merament intel·lectual, però quan vaig començar a escoltar la seva música em va obrir tot un món que vaig tenir clar que voldria explorar. M’enfrontava a una música complexa que, com recordava Eugenio Trías, requereix esforç i perseverança per captar-ne la bellesa. Precisament això em va atreure poderosament, amb aquella força -gairebé eròtica- que pot tenir l’inconegut i que t’atrapa a mesura que vas desllorigant la seva essència. El geni sempre va massa de pressa, i avesar-se a escoltar la seva de música requereix entrenament, aprenentatge i reflexió.

En acabar la Llicenciatura en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra, estava decidida a seguir el camí intel·lectual i vaig obtenir el DEA per l’Institut Universitari de Cultura amb el treball *Les afinitats de pensament entre el primer Schönberg (1898-1908) i la filosofia de Schopenhauer*, que va ser un prolegòmen decisiu per poder assolir el repte de configurar una tesi doctoral com la que teniu a les mans. Després de lectures ingents i d’escoltar molta música de la Segona Escola de Viena, vaig sentir que era indispensable entrar en contacte amb els orígens del compositor i vaig decidir d’anar a viure un any a Viena per millorar el meu alemany i investigar a l’Arnold Schönberg Center, que ja havia visitat diverses vegades. Estar en contacte, diàriament, amb el llegat del compositor, va ser un impuls decisiu i, en tornar, amb el cap ple d’idees fresques, vaig posar-me a escriure. És de justícia que doni les gràcies a tot l’equip del Centre, començant pel seu director, Christian Meyer, però, molt especialment, a Therese Muxeneder, l’arxivista que sempre té una resposta pels nombrosos dubtes que se’m generaven i a Bernhard Sieber, que em va facilitar molt l’aspecte logístic. El Centre no només m’ha donat material físic, sinó que també vaig poder gaudir d’una música excel·lent i de seminaris com “Die Wiener Schule”, amb el professor Gernot Gruber de l’Institut Arnold Schönberg de la Universität für Musik und Darstellende Kunst. També vull donar les gràcies a Susana Zapke, que ha estat al cas del meu procés intel·lectual des del principi de la tesina. Però, sobretot, qui va fer possible que em sentís com a casa foren els meus companys Theresa, Sylwia, Alina, Milan i Alen. Part d’aquesta tesi és

possible gràcies al seu caliu. En la meva estada vienesa també vaig conèixer els tres fills de Schönberg i Gertrud, la seva segona esposa: Ronald, Larry i Nuria. Amb la darrera vam establir un contacte especial que em va dur a la Giudecca veneciana a finals de maig de 2013, on vaig visitar l'Archivio Luigi Nono i tingué l'oportunitat d'entrevistar-me extensament amb ella, a la qual agraeixo el temps que m'ha dedicat.

A casa sempre he tingut els ànims del meu tutor Fernando Pérez-Borbujo, que m'ha donat força, m'ha servit de guia i ha organitzat les meves idees per convertir-les en un cos intel·ligible, encara que cal remarcar la influència que va exercir en mi el meu primer tutor, l'enyorat Eugenio Trías, que em va fer adonar de la importància d'algunes de les obres de Schönberg. I res no hauria estat igual sense la Gemma, la Maria Rosa, el Pere, la Carme i l'Araceli, amics que sempre han cregut en les meves migrades capacitats.

Tanmateix, aquesta tesi no hagués vist la llum sense el suport i la comprensió incondicional de la meva família. El meu germà Pol m'ha aixecat quan em sentia perduda enmig de llibres i idees inconnexes i la meva mare Laura ha tingut la paciència de veure'm asseguda treballant, esforçant-me al màxim per assolir el meu objectiu, i m'ha donat l'escalfor i els ànims que necessitava. Però aquesta tesi no hauria estat possible sense el suport incondicional del meu pare Xavier, que ha revisat al meu costat cadascuna de les pàgines del treball amb absoluta fidelitat i entusiasme, i ha estat el meu interlocutor, amb qui he compartit totes les idees que estan impreses i les que s'han quedat pel camí. Sense la seva perseverança i amor no seria on sóc.

Flix, juny de 2015







## Resum

Per establir la configuració del geni schönberguà posarem les bases de la seva ètica a partir del judaisme i el protestantisme i situarem l'estadi "ètic-pre-estètic" com a l'impuls de la seva necessitat creadora, per centrar-nos, posteriorment, en l'estudi de la seva estètica seguint els conceptes de Nova Música, Bellesa, Lletjor, Comprensibilitat i Coherència, per tal de fer una anàlisi del desenvolupament de l'obra del compositor. Amb aquesta base podrem encarar l'estudi del geni, el veritable objectiu d'aquesta tesi, i extraurem dotze categories explicatives de la personalitat de Schönberg a partir dels seus textos. Finalment, establim un diàleg amb l'Adrian Leverkühn de Thomas Mann i avaluarem què hi ha de Schönberg en el personatge de Mann -tenint en compte que el que nosaltres volem intentar des de filosofia ell ho va fer en el terreny de la literatura- tot contraposant les categories schönberguianes a les de Mann, bo i observant que en Leverkühn hi ha més trets a contemplar.

PARAULES CLAU: judaisme, protestantisme, estat "ètic-pre-estètic", Nova Música, Coherència, geni, Adrian Leverkühn.

## Zusammenfassung

Zur Bestimmung des schönbergischen Geniebegriffs sollen zunächst – ausgehend vom Judentum und Protestantismus – die Grundpfeiler seiner Ethik dargelegt werden, wobei das ethisch-vorästhetische Stadium als Impuls seines schöpferischen Bedürfnisses angesehen wird. Anschließend konzentriert sich die vorliegende Arbeit – anhand der Konzepte Neue Musik, Schönheit, Hässlichkeit, Faßlichkeit und Kohärenz – auf die Untersuchung der Ästhetik, um dann eine Analyse der Entwicklung seines kompositorischen Werkes vorzunehmen. Auf Grundlage der besagten Pfeiler soll anschließend der Geniebegriff – der eigentliche Gegenstand der Dissertation – untersucht werden. Hierfür werden anhand der schönbergischen Texte zwölf erläuternde Kategorien seiner Persönlichkeit herausgearbeitet. In einer abschließenden Gegenüberstellung mit Adrian Leverkühn, der Hauptfigur des Doktor Faustus von Thomas Mann, soll gezeigt werden, wie viel Schönberg in der menschlichen Figur wirklich vorhanden ist. Dabei soll jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die vorliegende Arbeit eine philosophische Herangehensweise verfolgt, wohingegen Mann sich auf literarischem Terrain bewegte. Unter Berücksichtigung, dass es bei Leverkühn noch andere Wesenszüge zu beobachten gilt, werden schließlich die schönbergischen Kategorien mit den menschlichen verglichen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Judentum, Protestantismus, „ethisch-vorästhetisches“ Stadium, Neue Musik, Zusammenhang, Genie, Adrian Leverkühn.



## Índex

Agraïments .....	5
Resum .....	9
Zusammenfassung .....	9
Pròleg .....	13
Capítol 1. Les implicacions de l'ètica jueva i de la protestant en Schönberg 25	
1.1. Schönberg i el judaisme .....	25
1.2. Schönberg i el protestantisme .....	50
1.3. De la Haskalah a l'Avantguarda .....	75
1.4. L'estat "ètic-pre-estètic" .....	93
Capítol 2. De la bellesa a la coherència.....	109
2.1. La "Nova Música" .....	109
2.2. Estil i Idea .....	129
2.3. Bellesa, lletjor i comprensibilitat .....	137
2.4. La coherència desplaça la bellesa .....	161
2.5. Desenvolupament de l'obra schönberguiana .....	169
2.5.1. Rastres de bellesa .....	172
2.5.2. L'expulsió de la bellesa .....	186
2.5.3. Emancipació de la dissonància .....	192
2.5.4. Miniatures i atonalitat .....	198
2.5.5. La paraula cohesionadora i l'expressionisme .....	210
2.5.6. Assegurant referents.....	232
2.5.7. En coherència amb els temps .....	240
2.5.8. La coherència màxima: el dodecafonisme .....	242
2.5.9. Consolidació .....	252
2.5.10. La bellesa "entra per la finestra" .....	261
2.5.11. Dotze tons lírics .....	269
Capítol 3. El geni en Schönberg.....	275
3.1. Introducció .....	275
3.2. Geni i talent.....	288
3.3. Les categories del geni en Schönberg.....	292
3.3.1. Autoexpressió .....	292
3.3.2. Inspiració.....	300
3.3.3 Innatisme .....	305
3.3.4. Relació amb les regles .....	308

3.3.5. Excepcionalitat .....	321
3.3.6. Solitud.....	326
3.3.7. Individualisme .....	332
3.3.8. Autenticitat .....	336
3.3.9. El nou.....	341
3.3.10. Lideratge .....	351
3.3.11. Futur.....	356
3.3.12. Profetisme .....	362
3.4. Conclusions .....	368
Capítol 4. Les categories schönberguianes del geni en diàleg amb Leverkühn .....	375
4.1. Schönberg i Leverkühn .....	375
4.2. El geni leverkühnià.....	410
4.2.1. Categories coincidents.....	411
4.2.1.1. Autoexpressió .....	411
4.2.1.2. Inspiració .....	412
4.2.1.3. Innatisme.....	415
4.2.1.4. Relació amb les regles .....	416
4.2.1.5. Excepcionalitat.....	423
4.2.1.6. Solitud .....	424
4.2.1.7. Individualisme .....	425
4.2.1.8. Autenticitat.....	427
4.2.1.9. El nou .....	428
4.2.1.10. Profetisme .....	429
4.2.2. Categories exclusives de Leverkühn .....	432
4.2.2.1. Demoníac .....	433
4.2.2.2. Malaltia .....	439
4.2.2.3. Cerebral.....	445
4.2.2.4. Inhumanitat .....	448
4.2.2.5. Ironia.....	450
4.2.2.6. Ingenuïtat .....	455
4.2.2.7. La visió i l'oïda .....	460
4.3. Discussió ètico-estètica .....	463
Conclusions .....	487
Schlussfolgerungen.....	501
Taula de figures .....	519
Abreviatures .....	521
Bibliografia.....	523

## Pròleg

Schönberg fou una personalitat polièdrica i genial. Desenvolupant principalment la seva tasca com a compositor, també va ser pintor, tractadista, inventor i pensador. Fill d'una família jueva, es va convertir al protestantisme el 1898, però retornaria al judaisme el 1933 a París, i pertanyia, alhora, a la catòlica Viena Habsbúrbica i a la Il·lustració jueva -la *Haskalah*- introduïda pel filòsof jueu Moses Mendelssohn.

En aquest estudi treballarem el concepte de geni en Arnold Schönberg, tot contextualitzant-lo en la història de la filosofia, per extreure'n diferents categories pròpies de Schönberg, seguint l'exemple de Kant. Finalment, dialogarem amb el protagonista del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, donat que el que el nostre propòsit és acostar-nos des de la filosofia de la música a allò que l'autor ens ho ha ofert en forma de literatura. Però si el concepte de geni pot semblar anacrònic, podem parlar d'*ethos artístic*, amb la qual cosa estudiarem primer el vessant ètic i posteriorment els trets fonamentals de l'estètica de Schönberg, com a prolegòmen a l'estudi de la seva personalitat genial. Ens basarem, sobretot, en els textos del propi compositor, que ha deixat testimoni de moltes reflexions sobre la naturalesa del geni, potser lligades a alguna mena d'autoconsciència que en tenia, cosa que avala que nosaltres fem aquest terme.

Arnold Schönberg neix el 13 de setembre de 1874 al número cinc de l'Obere Donauerstrasse, en el Segon Districte de Viena o Leopoldstadt, que aplegava la majoria dels jueus nouvinguts. Al llarg de la seva vida, però, passarà llargues estances a diferents ciutats com Berlín, Barcelona, Boston o, finalment, Los Angeles, on morí el 13 de Juliol 1951. En aquest sentit representa, d'alguna manera, la figura del Jueu Errant. És força significatiu situar, tant la seva família paterna com la materna, en el context històric de mitjans del segle XIX, en un moment en què els jueus es veuen obligats a abandonar Bohèmia a causa de l'ambient hostil a què estaven sotmesos. El seu pare, Samuel Schönberg, era d'una família jueva eslovaca que emigrà a Viena, on es casà amb Pauline Nachod, nascuda en el si d'una família jueva de Praga. Samuel era aficionat a la música, i Pauline era professora de piano i el seu gust per la música el transmeteren als seus fills Arnold, Ottilie i Heinrich Samuel. A vuit anys, el petit Arnold començà a fer les seves primeres composicions, i s'inicià en la tècnica del violí, la viola i posteriorment el violoncel, tocant en diferents agrupacions musicals de cambra.

Mentre el jove Schönberg estudiava música de forma autodidacta, la Monarquia Dual de Franz Josef governava un Imperi políglota, exemplar pel respecte a les seves diversitats culturals però d'una sensibilitat antisemita *in*

*crescendo*. Personalitats vieneses com Karl Kraus, Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Robert Musil, Stefan Zweig, Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Otto Weininger o Gustav Klimt i el mateix Arnold Schönberg es veieren abocades a abandonar el Llibre a mesura que anaven ascendint d'estatus social i/o cultural, al mateix temps que es convertiren en veritables metecs, en ciutadans nouvinguts que, als ulls dels altres vienesos, no tenien plens drets de ciutadania però, alhora –i per això mateix-, posseïen una capacitat de distanciament crític envers la societat que els acollia. Schnitzler, a la seva autobiografia *Jugend in Wien* de 1968, relata les dificultats d'integració dels jueus a la Universitat en un ambient catòlic conservador. Empès per aquest clima hostil i influenciat pel seu amic Walter Pieau, Arnold Schönberg es converteix al protestantisme el 1898, però això no significa que aquests jueus reconvertis perdin la seva condició de jueus: a la dècada dels trenta es treuran la màscara sense complexos, en la mateixa mesura que l'antisemitisme latent es fa explícit, cada cop més tràgicament. Schönberg es reconverteix al judaisme el 1933 - aquest cop a París, amb el testimoniatge de Marc Chagall-, just abans d'haver d'abandonar el vell continent per l'arribada de Hitler al poder.

És en aquest moment crític de desarrelament i d'utopia (literalment, de no-lloc, tal com ens recorden Heidegger i Arendt), entre 1880 i 1925, quan els jueus, que són els més il·lustrats (perquè, de fet, la seva pàtria és el Llibre) i que han viscut l'impacte de la *Haskalah*, es troben en situació de crear. Així, s'estableixen com l'elit intel·lectual que revolucionarà l'art i la cultura europees.

Schönberg ha estat un dels compositors més controvertits del segle vint, no només com a creador del dodecafonisme, sinó també per la seva evolució, tant musical com personal. Musicalment, es desenvolupa en tres etapes diferenciades: la tonalitat, la lliure atonalitat i el “mètode de *composició* amb dotze tons”; personalment, és un jueu reconvergit en protestant que retornarà al judaisme, casat dos cops, amb estat de salut sempre fràgil, i de caràcter fort i difícil, unes circumstàncies que fan complicat de definir-lo amb poques paraules. Sovint se l'ha titllat de revolucionari, per les seves innovacions musicals allunyades, encara ara, de la comprensió del públic –només cal pensar en l'*Skandalkonzert* de la Musikvereinsaal del 13 de març de 1913-; però, al mateix temps, hi ha qui el considera reaccionari perquè no comparteix amb els seus contemporanis un veritable esperit transgressor. En aquesta línia, Willi Reich el descriu com a *Revolucionari Conservador*. D'altra banda, també se l'ha acusat d'expressionista irracional pel fet d'haver abandonat la tonalitat, víctima d'un cansament estètic de més de cinquanta anys, i de lliurar-se a un “Estat d'excepció”<sup>1</sup> on la creació ve guiada més per l'oïda –o el cor<sup>2</sup>-, que pel cap.

<sup>1</sup> “Qu'est-ce qu'une série de douze sons?”, dins a DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg*, Contrechamps Editions, Genève, 1997, p. 126.

I, finalment, un cop establert l'“Estat de Dret” amb el dodecafonisme, se'l considerarà massa cerebral. D'altra banda, fou també un *nabí* incomprès que, a través d'obres com *Jakobsleiter* (1916-1917) i *Moses und Aaron* (1926-32), manifestà una espiritualitat sempre present en la seva vida, encara que la seva consciència jueva es desplegarà en el temps de forma directament proporcional a l'ascens de l'antisemitisme.

Enmig d'aquesta multiplicitat d'apel·latius –recordem: revolucionari, reaccionari, revolucionari conservador, expressionista irracional, cerebral, profeta- que ens ofereixen un Schönberg polièdric, el compositor vienès sempre seguí la mateixa màxima a l'hora de crear: les seves obres sorgeixen d'una “necessitat interior”. L'art brota de la ment de Schönberg com a conseqüència de l'expressió del seu ésser més íntim. Així es defineix el seu *ethos artístic*, que ni és intencionadament revolucionari ni s'adapta a les convencions per tal d'atreure al públic i assolir la comprensió a qualsevol preu, malgrat que sabem que les crítiques l'afectaven, sovint, més del que hagués volgut. Admet que desenvolupa la tasca que “li toca fer”, irremeiablement, com l'Aquil·les homèric, que assumeix el seu destí heroïc i és conscient que la seva música no està a l'abast del públic més ampli, per això mira cap al futur pronosticant que “habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere”<sup>3</sup>.

Schönberg no deixa d'encaixar en la metàfora kantiana de l'home modern, com a “nan a espatlles de gegants”, essent els seus gegants Bach, Beethoven i Wagner<sup>4</sup>; sempre tindrà molt clars els seus orígens, tenint en compte que aprengué a compondre de manera autodidacta, analitzant directament les obres d'aquests compositors -encara que, més endavant, s'avesarà també a la música de contemporanis, com Richard Strauss i Ferruccio Busoni- i, fins i tot, a partir de consultar a les enciclopèdies les

<sup>2</sup> Ens referim a l'assaig “Heart and Brain in music” (1946), *SI*, pp. 53-79.

<sup>3</sup> Aquesta afirmació reveladora la va recollir el seu alumne Josef Rufer quan, el 1959 a Berlín, va catalogar totes les obres musicals, teòriques, poètiques i pictòriques de Schönberg. El compositor havia expressat aquest pensament en una conversa amb el seu alumne a finals de juliol de 1921, quan treballava en el preludi de la *Suite für Klavier* op. 25. *Vid.* RUFER, Josef, *Das Werk Arnold Schönbergs*, mit 10 Bildern und 25 Handschriften-Faksimiles, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1959, p. 26. En aquesta línia, Adolf Loos vaticinà: “Quizá deban pasar siglos antes de que las personas se maravillen al ver con qué se rompieron la cabeza los contemporáneos de Arnold Schönberg”, LOOS, Adolf, *Escritos II. 1919-1933*, Biblioteca de Arquitectura, 2, El Croquis, Madrid, 1993, p. 222.

<sup>4</sup> Així ho expressa metafòricament a: “Meine Vorgesetzten”. “Beim Militär (1916): »Im Civilberuf habe ich keine vorgesetzten. Die sind alle Schon tot” (Beethoven, Bach, Wagner etc.)«, aforisme, ASC T50\_09\_9 (manuscrit) i ASC T50\_08\_15 (facsimil). En aquesta tesi utilitzarem les sigles ASC per denominar l'Arnold Schönberg Center de Viena.

característiques de les formes musicals que volia dur a la pràctica<sup>5</sup>. A vuit anys ja composava peces com de les que tocava amb el seu professor de violí, a l'estil de Viotti o Pleyel, fins que va conèixer un company que tocava la viola, i aleshores va començar a compondre duets per a aquests dos instruments. La composició, doncs, va ser un aprenentatge paral·lel al de l'instrument, amb les naturals limitacions, i així, les obres que composà fins als disset anys es consideren imitacions de la música amb la qual estava avesat, com la de les bandes militars que podia sentir en concerts gratuïts al carrer. La primera partitura que es conserva del compositor es remunta a 1893, quan encara és empleat de banca. Es tracta d'un *Lied, In hellen Träumen*, sobre un poema homònim d'Alfred Gold.

Schönberg és un *self-made man* en tots els sentits, ja que ha de tirar endavant la família quan se li mor el pare als quinze anys, per després passar dificultats econòmiques a causa de la seva dedicació a la música, havent de mantenir dos fills, Gertrude i Georg, i la seva dona Mathilde. Les seves pràctiques autodidactes, basades en la imitació, obtindran els seus fruits a partir de *Verklärte Nacht*, quan el compositor comença a parlar amb veu pròpia i arriba a la conclusió que, en definitiva, tota obra d'art ha d'aportar alguna cosa nova a la humanitat, perquè *Art significa Art Nou*, i per tant, tota música és *música nova*<sup>6</sup>. Totes aquestes consideracions es tradueixen en el terreny pictòric, ja que mai no va rebre cap mena de formació i, a banda de dedicar-se a la música i la pintura, fou també autor d'assajos musicals i obres monumentals com l'*Harmonielehre* i, sobretot, esdevingué un gran mestre que anà creant escola. Alban Berg i Anton Webern, els seus deixebles predilectes, completaran el trio de la Segona Escola de Viena.

Com a capital imperial, la Viena de *fin-de-siècle* allotjava la Monarquia Habsbúrbica, que valorava l'art i els artistes com una part molt important de la seva tasca de govern. Personalitats del món artístic com Gustav Klimt van treballar al servei de la Monarquia decorant els edificis de la Ringstrasse, l'avinguda que envolta el centre neuràlgic de la ciutat i que es dota dels edificis públics més importants, cadascun construït amb l'estil arquitectònic que correspon més al seu caràcter: hi trobem el Parlament, la Universitat, el Burgtheater, el Kunsthistorisches, el Hofburg, i la Hofoper (actualment Staatsoper). Però la ciutat imperial mostrava i, al mateix temps, amagava, dues cares oposades. D'una banda, resplendia aquesta Viena de la Ringstrasse, la dels valsos, els cafès, els salons i l'alta cultura, on els artistes, que formaven part d'una elit social cohesionada, compartien el mateix

---

<sup>5</sup> A "Preface to the Four String Quartets", 1936, Schönberg mateix explica que a la "Meyer's Konversations Lexikon" va buscar la lletra 'S' de Sonata i per a compondre el primer temps d'un quartet de corda. "Program notes to a private recording", dins a *SP*, p. 71.

<sup>6</sup> Schönberg escriu: "*Because: Art means New Art*", "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", 1946, *SI*, p. 115.



eslògan decimonònic amb bona part de l'Europa central: “Wissen macht frei”, el *coneixement* ens fa lliures. El lema de la Secessió també apel·larà a la llibertat, al crit de “Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit”, que Schönberg compartia profundament, amb la convicció que calia revisar i actualitzar els materials artístics, ja que “a new art is not to be measured by the laws of the old”<sup>7</sup>. Però, d'altra banda, aquesta llibertat és un aparador: la *Nuda Veritas* de Gustav Klimt, el símbol de la jove verge sostenint el mirall de l'art a l'home modern, ens situa davant del motiu del somni, present en la literatura i l'art de l'època, i que tracta Sigmund Freud a *Traumdeutung*. Ens trobem davant d'una societat reprimida i angoixada, on els instints són sublimats a través de l'art. Karl Kraus, a *Die letzten Tage der Menschheit*, ens dona més indicis de com és aquesta altra Viena fosca, la de les derrotes militars, els habitatges lúgubres i la pobresa, de forma que, tot plegat conflueix en un Apocalipsi Joiós en el qual l'elit balla al ritme dels valsos de Johann Strauss, mentre l'Imperi Austro-Hongarès es va enfonsant<sup>8</sup>.

En l'esperit vienès hi ha imprès un refinament i un gust per les arts únic a Europa. La *Kultur* és l'essència de la vida aristocràtica, que es caracteritza per un anhel de síntesi i interrelació entre les arts, i els representants de les diferents disciplines conformen una elit que comparteix temps, espai i inquietuds a la Viena finisecular. Segons Schorske, els artistes no estan alienats de la seva classe, sinó amb la seva classe<sup>9</sup> i, en aquest sentit, és revelador el testimoniatge de Bruno Walter, que posa de relleu la importància dels cafès en el desenvolupament de l'art i la cultura de la Viena resplendent<sup>10</sup>. Els cafès es convertiren en punts de trobada privilegiats, on intel·lectuals, literats, filòsofs i artistes es relacionaven en petits cercles (*Kreisen*) al voltant de les personalitats dominants –Kraus, Freud, Loos, Klimt o Mahler, a tall d'exemple- que, al seu torn, fomentaven un flux de relacions orgàniques entre els diferents cercles, de manera que possibilitaren la creació d'una societat cultural oberta i convenientment oxigenada i, així, la cultura vienesa defuig l'especialització perquè els artífex de l'alta cultura estan en diàleg constant. És per això que un moviment artístic de caràcter tan interdisciplinari com la Secessió (*Sezession* o *Sezessionsstil*) es desenvolupa amb molta força a la ciutat imperial, encara més que en els seus equivalents artístics de la resta d'Europa. L'art de la Secessió és sobri i té la voluntat de crear una *Kunstvolke* que expressi la universalitat de l'Imperi i reuneixi les

<sup>7</sup> “About music criticism”, 1909, *SI*, p. 192.

<sup>8</sup> El terme “Apocalipsi joiós” fou encunyat en un article de la revista *Critique* de París el 1975. Més tard, es popularitzarà arrel d'una exposició al centre Georges Pompidou de París de l'any 1985. *Vid.* JAMEAUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Fayard, París, 2002, pp. 27-36.

<sup>9</sup> SCHORSKE, Charles, *Vienne Fin de Siècle, Politique et Culture*, Éditions du Seuil, Seuil, 1983, p. 93.

<sup>10</sup> WALTER, Bruno, *Theme and Variatons*, Knopf, Londres, 1947, p. 140-150.

característiques de les diferents nacionalitats que hi formen part. Per als artistes de la Secessió com Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Maria Olbrich o Otto Wagner, l'art és el refugi de les tensions de la vida moderna<sup>11</sup>.

Arnold Schönberg es relacionava amb l'elit intel·lectual al Cafè Griensteidl –popularment conegut com a Cafè Megalomania<sup>12</sup>-, d'on sorgí la *Jung Wien* de Peter Altenberg, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr i Hugo von Hofmannsthal<sup>13</sup>. Aquest grup de joves poetes situà Viena en la modernitat literària amb un llenguatge que cercava l'autenticitat com a font d'evasió, amb obres que reflecteixen la difícil relació entre la política i la psicologia, la moral i l'erotisme, i personatges de personalitat complexa, molt propers als pacients del Doctor Freud. En aquest context Schönberg entra en contacte amb les figures que més l'influiran en aquesta època i que resultaran claus en els seus inicis en el món de la música: Oskar Adler, David Josef Bach i Alexander von Zemlinsky.

És en aquest ambient que Schönberg conviu amb tres religions: el judaisme, d'on ell provenia, el catolicisme, la religió de l'Estat, i el protestantisme, opció que va escollir com d'altres de la seva generació. Per això, en aquest treball, primer ens endinsarem en la condició jueva de Schönberg i estudiarem la complexitat de la naturalesa del jueu. Schönberg ho és, primer per origen i, després, al 1933, també per elecció. Amb l'auge de l'antisemitisme, molts jueus que havien oblidat la seva condició van reprendre'n la consciència. Tanmateix, el seu pas pel protestantisme tindrà importants conseqüències ètiques i estètiques, com veurem.

Per endinsar-nos en el terreny estètic tractarem primer el concepte de “Nova Música”, així com anirem a la medul·la del pensament schönberguà amb els conceptes d'Estil i Idea, Bellesa, Lletjor, Comprensibilitat i Coherència i, des d'aquesta base analitzarem el recorregut del compositor, des dels seus inicis compositius amb veu pròpia, amb *Verklärte Nacht*, en el seu progressiu camí cap a l'atonalitat, amb la *Kammersymphonie* i el *Segon Quartet*, fins arribar a les màximes quotes d'expressionisme amb *Erwartung*

---

<sup>11</sup> Per a Schönberg, la Modernitat és la “Dansa de la Mort dels Principis”. Schorske recull aquesta expressió arrel de “Totentanz der Prinzipien”, moviment de la Simfonia inacabada de Schönberg, que donà lloc a l'oratori també inacabat *Jakobsleiter*, SCHORSKE, Charles, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>12</sup> Karl Kraus inspira *Die demolierte Literatur* (1897), el seu primer pamflet literari exitós, en aquest cafè.

<sup>13</sup> Mario Erdheim afirma que: “Hofmannsthal war der brillianteste Exponent des »Jung Wien«, einer Gruppe von Intellektuellen, zu der auch Schnitzler gehörte. Sie trafen sich in demselben Kaffee »Griensteidl« (...) in dem auch jene Gruppe zusammenkam, die aus dem Pernertsdorfer-Zirkel über den »Leseverein« zur Sozialdemokratie genommen war: V. Adler, Friedjung, Pernertsdorfer und andere.”, ERDHEIM, Mario, “Freud, das Unbewußte und die Wiener Décadence (II)”, MITSCHERLICH, Alexander (Hg), *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 11, 35. Jahrgang, Klett-Cotta, Stuttgart, November 1981.

o *Pierrot Lunaire*, moment en què també es dedica a la pintura. Durant la Gran Guerra, se li despertarà, a l'ensens, un encès pangermanisme i una creixent espiritualitat que es plasmarà a *Die Jakobsleiter*, banc de proves per al „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”, que es mostrarà per primer cop al “Walz” Op. 23 No. 5. A partir d'aquest moment, Schönberg consolidarà la seva carrera amb aquest mètode que serà adoptat per Berg i Webern fins a culminar la seva creació amb el *Moses und Aron*, òpera que restà inacabada. En la seva etapa americana, Schönberg serà molt prolífic, tot i que la majoria de les seves obres seran encàrrecs, amb la qual cosa no podrà dedicar-se a acabar els seus *torsos*. Cap al final de la seva vida demostrarà que el dodecafonisme no és incompatible amb les reminiscències tonals i, a més, crearà obres en el marc simbòlic del judaisme, com a mostra de suport a la comunitat en la qual va néixer. Només a partir d'entendre la seva música podrem centrar-nos en la seva genialitat.

Per a establir les categories del geni en Schönberg, cal tenir en compte l'origen del terme. És a cavall entre la Il·lustració i el Romanticisme, amb Diderot i Kant, quan es basteix la teoria del geni modern i, sens dubte, “Geni” és, bàsicament, un concepte romàntic sorgit d'una nova lectura de la tradició grecollatina que van fer poetes romàntics com Shelley, Keats o Hölderlin. En efecte, el Daimon socràtic de l'*Apologia* platònica és un esperit de naturalesa divina que l'acompanya i l'orienta. Al *Convit*, Plató diu que el daimon és un ésser misteriós, un mitjancer entre el món diví i l'humà, que fa arribar els sacrificis i les pregàries dels homes fins als déus.

El platonisme estètic havia d'entrococar directament amb els romàntics a través de Shelley, no només per les seves traduccions dels diàlegs platònics, sinó pel seu assaig *Defence of poetry*, escrit el 1821 i publicat pòstumament el 1840. El poeta, afirma, entra en contacte directe amb el món de les idees a través de la seva imaginació; no només n'imita els reflexos, sinó que amb els seus versos mostra la veritable bellesa, eterna, en si i perfecta. Tanmateix, havia estat Kant qui, a finals del segle XVIII, havia proposat una sòlida teoria filosòfica del geni, després de les temptatives de Shaftesbury i, sobretot, de Diderot. A la *Kritik der Urteilskraft* (1790), postula que ha de tenir les següents característiques: l'originalitat, l'exemplaritat, la no consciència de les regles i el fet de ser el mitjà de la natura per assolir la bellesa. Quant a originalitat, és un talent que consisteix a produir allò pel qual no es pot donar cap regla determinada. L'exemplaritat implica que haurà de servir de model per als altres, no per a ser imitat, sinó per “desvetllar-los el sentiment de llur pròpia originalitat i provocar-los a exercir llur pròpia independència”.

Sobre la seva no consciència de les regles, diu Kant que “er selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat”<sup>14</sup>. És en tant que natura que ell dóna la regla; és per això

<sup>14</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek, 507, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009, p 194.

que el creador d'un producte es deu al seu propi geni, sense saber com es troben en ell les idees que s'hi produeixen, sense el poder per trobar-les quan ell vol, o sense la capacitat per comunicar-les, per tal que el puguin imitar i crear escola. Finalment, el geni és el mitjà que té la Natura per assolir la bellesa artística.

A la *Kritik der Urteilskraft* (1790)<sup>15</sup>, trobem una síntesi de l'estètica il·luminista anglesa, francesa i alemanya del segle XVIII i ens ofereix una definició del geni: »Genie, von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originalen Ideen herührten, abgeleitet ist«<sup>16</sup>. El geni és l'esperit peculiar de cadascú, el caràcter que li ve donat des del seu naixement, com el *daimon* socràtic, la mateixa veu que guiava i protegia el Sòcrates de l'*Apologia*, la força interior que el fa diferent, original. Però el filòsof de Königsberg va més enllà amb la definició i, al §46, escriu: »Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütslage, durch welche de Natur der Kunst die Regel gibt«<sup>17</sup>. Aquí apareixen les següents paraules clau: *Talent-Naturgabe* (talent natural), *Vermögen* (facultat), *Regel* (regla), *Natur* (Natura), *Gemütslage* (estat d'ànim); per tant: el geni és un talent innat que prescriu les regles artístiques que els altres seguiran, que posseeix una força misteriosa, mitjançant (*durch*) la qual la Naturalesa pot dictar la regla de l'art. En aquest sentit, el geni és una mena de mèdiu entre els dos mons, entre la Naturalesa i l'Esperit.

Cal preguntar-se si, en Kant, els judicis sobre la bellesa són a priori, i si poden aspirar a la universalitat i a la necessitat. La resposta és afirmativa i, per justificar-la, Kant crea un nou instrument lògic i psicològic: el judici estètic, que té una quantitat estètica d'universalitat i una necessitat subjectiva. No s'ha de confondre amb les idees estètiques, en què l'ànima (*Geist*) hi pren un paper fonamental, ja que és la seva capacitat d'exposició. Una idea estètica és aquella representació de la imaginació que incita al pensament, però sense que hi hagi cap concepte que li sigui adequat ni cap llenguatge que la pugui expressar del tot, per fer-la comprensible. És una representació de la imaginació (*Einbildungskraft*, facultat de conèixer productiva) i ultrapassa els límits de l'experiència.

El geni no és fruit de l'educació. Ningú no pot aprendre a ser geni, perquè és una condició innata; només podem aprendre a ser uns bons executors de les regles que, prèviament, el geni ha establert amb la total llibertat. Però aquest no és l'artista vertader. L'artista vertader, el posterior geni romàntic inspirat, té quelcom de supraracional que li impedeix de

<sup>15</sup> Ens referirem a les obres en la llengua original o en català.

<sup>16</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p. 194.

<sup>17</sup> *Ibid.*, B181, p. 193.

conèixer per què i com una obra d'art ha estat creada. En aquest sentit parlem de la inconsciència en el geni, que no s'ha de confondre amb l'autoconsciència de posseir unes aptituds especials per a l'art i el convenciment que el gran artista que té alguna cosa per mostrar a la humanitat. El pensador alemany situa el geni en una «feliç relació» no pas de la imaginació i de la raó, sinó de la imaginació i l'enteniment<sup>18</sup>, perquè l'enteniment posa en relació les intuïcions i porta a terme les síntesis, per constituir el coneixement ordenat en donar forma a les intuïcions sensibles. Contràriament a la raó, que proporciona els principis de coneixement a priori. Si l'enteniment és la «facultat de les regles», l'activitat per mitjà de la qual s'ordenen les dades de la sensibilitat per categories, la raó és la «facultat dels principis», l'activitat que unifica els coneixements de l'enteniment de les idees<sup>19</sup>.

L'any 1800 el jove Schelling publica *System des tranzendentalen Idealismus*, on proposa una filosofia transcendental que parteix del sentit kantiana de l'expressió. Si per a Kant, la filosofia transcendental afirma que les condicions de possibilitat de conèixer l'objecte són també les possibilitats de ser de l'objecte (és a dir, que el subjecte construeix l'objecte en l'acte de conèixer), per a Schelling la clau de la seva filosofia és «*vom Subjektiven, als vom Ersten und Absoluten, auszugehen, und das Objektive aus ihm entstehen zu lassen*»<sup>20</sup>. Aquesta primacia de la subjectivitat sobre l'objectivitat té com a instrument la «intuïció transcendental» o facultat de copsar i produir, al mateix temps, els actes de l'esperit, on el Jo és el seu objecte i la consciència de si com a principi suprem. Amb aquest punt de partença, es proposa trencar la fredor i l'encarcament d'una natura-màquina, de la natura concebuda, des de Descartes, com a mecanisme en moviment, per transfigurar-la en l'àmbit del misteri i de la vida oculta, de la irrupció de forces obscures i vibracions, per on s'allibera lentament la consciència, l'esperit.

Si la filosofia és el coneixement de la realitat última i del sentit profund de les coses, si és una incursió en la veritable substància d'allò que és, només l'Art ens permetrà anar més enllà de la intel·ligència que percep l'objecte com a tal, les coses com a simples coses. Només la intuïció estètica ens permet percebre en les coses, tal com es presenten, l'Absolut. Només l'art assoleix la unitat del subjecte i l'objecte, perquè l'artista, el creador, actua com un inspirat, sense plena consciència de la seva pròpia obra: el geni de Schelling entronca clarament amb la tradició socràtico-platònica. El Jo i el No-Jo es troben en una unitat inefable, en una identificació del finit i l'infinit que es produeix en la consciència de l'artista. Aquest és un dels llocs centrals

<sup>18</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, Llibres a l'abanst, Edicions 62, Barcelona, 1984, p. 132.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> SCHELLING, Friedrich, *System des tranzendenten Idealismus*, Hg. Michael Holzinger, Holzinger Verlag, Berlín, 2014, «Einleitung», § 1, «Begriff der Transzendental-Philosophie», p. 10.

del Romanticisme alemany: només el poeta és capaç de sentir l'Absolut en les coses, perquè per al poeta el món no és allò que apareix a la gent, sinó una cosa diferent: un símbol de l'Absolut inefable, que no es pot percebre ni expressar, que només pot ser intuït inefablement, perquè en ell no es poden distingir el subjecte i l'objecte, i tot intent de representar-lo és inútil. Schelling arriba a les fronteres del misticisme: no podem copsar la veritat a través del concepte i de la raó, només ho podem fer per la intuïció i el sentiment, perquè la filosofia ja no pot ser més lògica, ha de ser art.

La darrera part del *System des tranzendentalen Idealismus* es dedica a la filosofia de l'art, a partir de la identitat del conscient i del no conscient en el Jo i la consciència d'aquesta identitat. L'art és alhora producte de la llibertat de l'home i de la necessitat de la naturalesa expressada a través de l'acció humana. Els artistes són empesos involuntàriament a la producció de les seves obres per satisfer un impuls de la seva naturalesa, diu Schelling, sota la influència d'una força que el separa dels altres homes i que l'obliga a expressar coses que ell mateix no acaba d'entendre i el sentit de les quals és infinit, "unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist"<sup>21</sup>. Perquè "das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit"<sup>22</sup>.

I, tot seguit, les paraules més radicals que es poden escriure sobre el sentiment estètic i que presagien la filosofia de Schopenhauer, que "die Kunst ist die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte"<sup>23</sup>.

Amb la seva terminologia d'arrel kantiana, situa l'art com a finalitat de l'esperit. "La visió originària i natural" és una expressió platònica. Cal recordar que el terme platònic *idea*, derivat del verb *ideîn*, "veure", significa "visió". L'art i el seu creador, el geni, ens retornen al vell sentiment de la contemplació del que és etern, a la divinitat, la reminiscència i l'experiència religiosa. Si el naixement de la filosofia és l'afirmació de la tensió irresoluble entre l'infinit i el finit, entre la idea eterna i abstracta i la realitat travessada per l'esdevenir i la mort, només la intuïció estètica podrà objectivar i fer present als homes l'experiència inefable de la bellesa, com a objectivació de la subjectivitat.

La figura que dota de més dignitat la música és Arthur Schopenhauer, el creador d'un sistema filosòfic on la música s'erigeix com a instrument redemptor de la humanitat, en relació al qual es desenvolupa el concepte de geni. El pensament de Schopenhauer s'exposa bàsicament *Die*

---

<sup>21</sup> *Íbid.*, p. 215.

<sup>22</sup> *Íbid.*, p. 217.

<sup>23</sup> *Íbid.*, p. 215.

*Welt als Wille und Vorstellung* (1818), un títol que resumeix ja l'essència del seu pensament: el filòsof fa l'esforç d'explicar el Món (*Welt*) des de la íntima dualitat entre la Representació (*Vorstellung*), i la Voluntat (*Wille*).

Schopenhauer reflexiona sobre la música en moltes parts de *Die Welt*, però se centra totalment en la música al paràgraf 52 del primer volum i en el Suplement 39, on podem trobar la “Zur Metaphysik der Musik”. Al llarg d'aquestes pàgines, Schopenhauer teixeix un discurs per justificar la idea segons la qual la música no és el reflex de les idees, sinó la presència de la Voluntat. Amb la seva singularitat, la música es distingeix de les altres arts perquè desafia la lògica de la representació, ja que no parla de les ombres, sinó de l'Ésser en si mateix.

En coherència amb l'especial consideració que Schopenhauer atribueix a la música, les seves reflexions situen el compositor com l'únic artista que expressa l'essència més íntima del món. El músic té la capacitat – podem dir, potser, irracional- de transformar el material sonor en l'únic llenguatge que és capaç de transmetre l'Absolut. Schopenhauer és el primer modern que es pren seriosament la música a nivell filosòfic i considera que és un llenguatge universal que es comporta en relació als conceptes, com ho fan els conceptes en relació a les coses.

A “Zur Metaphysik der Musik” podem trobar una correspondència entre les quatre veus (baix, tenor, contralt, soprano) o els graus fonamentals (tònica, tercera, cinquena, vuitena) amb els regnes mineral, vegetal, animal i humà. Aquest segon acostament a la música, complementari de les reflexions del primer volum de *Die Welt*, pren un caire més tècnic: aspectes musicals com el ritme, la melodia i l'harmonia es tracten amb més rigorositat, com si hagués fet “un veritable curs d'harmonia per escriure'l”. Hem de tenir en compte l'esforç que Schopenhauer fa per donar un substrat filosòfic als conceptes de “dissonància” i “consonància”, en referència amb la seva suposada base racional (consonància) o irracional (dissonància).

La música pren una dimensió còsmica. No està limitada per la *physis* i, per tant, es manifesta a un nivell simbòlic. A les *Berliner Vorlesungen*, llegim que la música és un llenguatge universal (§52, *Die Welt*), la comprensió del qual és innata, i aquesta és una afirmació que encaixa amb un conegut aforisme de Haydn: “Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt”. Considerem que el propòsit filosòfic de Schopenhauer és eminentment artístic-musical, no només pel contingut, que concedeix una gran importància a l'art, sinó també pel to poètic de la seva escriptura.

Schönberg serà receptor de tota aquesta tradició, fonamentalment, a través de Schopenhauer, de qui és lector assidu a partir de 1909 i de qui ja té nocions als primers anys del segle vint, per osmosi amb l'ambient del càfè Griensteidl, perquè Viena és una ciutat on Schopenhauer hi té molt impacte. De manera conscient o no, Schönberg desenvoluparà tota una teoria sobre el

geni, la part medul·lar de la qual es troba en l'article sobre Gustav Mahler, escrit el 1911, just després de la mort del compositor.

Hem de tenir en compte que la nostra tesi té una vocació humanista, transversal, amb la qual cosa no ens trobarem amb anàlisis merament musicològiques ni ens centrarem només en la part musical d'una figura com la de Schönberg. La nostra pretensió és apropar-nos a la figura del compositor per copsar tota la seva complexitat: des d'un punt de vista ètic, estudiant les dues tradicions religioses que l'influïren, així com l'impacte de la *Haskalah* en els jueus de la seva generació, per preguntar-nos quines són les característiques de Schönberg, considerat com a geni i, finalment, el confrontarem amb Adrian Leverkühn.



## Capítol 1. Les implicacions de l'ètica jueva i de la protestant en Schönberg

Arnold Schönberg va néixer el 1874 en el si d'una comunitat jueva i hi va morir el 1951 i, entremig, va abraçar el protestantisme. L'opció de deixar el judaisme per fer-se cristià no era estranya en la Viena *fin-de-siècle*, quan es van sovintejar les conversions dels jueus al cristianisme, com a conseqüència de la seva voluntat d'assimilació. Però la decisió de Schönberg va ser minoritària, comparada amb l'augment que es va produir en la nòmina del catolicisme. De fet, es va convertir al protestantisme, una minoria religiosa cristiana a Àustria, amb la qual cosa no només trencava amb els seus orígens jueus, sinó també amb la tradició catòlica barroca de l'Àustria dels Habsburg, a causa de la seva identificació amb l'austeritat del protestantisme, amb la seva ètica del deure i de la professió.

Com féu Otto Weiniger, que segueix el puritanisme d'Emmanuel Kant que, recordem-ho, era un pietista que s'havia laïcitzat, amb un rigorisme que encara plana sobre l'imperatiu categòric, Schönberg i altres jueus van desestimar el catolicisme en favor del protestantisme, encara que no sabem del cert les raons per les quals va prendre la decisió i només en podem especular, tenint en compte el context en què es va esdevenir la conversió. Un fet clar és que entre 1860 i 1870 i fins i tot pels volts de 1880 els jueus de l'Imperi austro-hongarès volen assolir la condició d'austriacs plenament. Però els jueus eren com estrangers a Viena. Alguns, com Schönberg, van esdevenir doblement estrangers, entre els jueus i entre els catòlics. Schönberg era un *Auswanderer* per partida doble, perquè havia renegat del judaisme dels seus orígens i havia rebutjat el catolicisme del país on va néixer.

### 1.1. Schönberg i el judaisme

El juny de 1921, Schönberg va anar a Mattsee, prop de Salzburg, a passar les vacances amb la seva família, la seva dona Mathilde, que moriria l'any 1923, i els seus dos primers fills, Georg i Gertrud. En aquell *resort* va rebre una carta anònima que li comunicava que els jueus no hi eren

benvinguts. Aquest episodi el va explicar als seus amics més pròxims, Alban Berg, Wassily Kandinsky o Alma Mahler, en un context en què Schönberg havia refusat de formar part del projecte de la Bauhaus, justament, per les connotacions antisemites que, segons l'avisava Alma Mahler, envoltaven el grup<sup>1</sup>. Els esdeveniments de Mattsee l'afecten doblement perquè, si bé Schönberg és jueu –reconvertit al protestantisme–, ell se sent profundament austrogermànic.

En una carta del 26 de juliol de 1921, Schönberg escriu a Alma Mahler en referència a aquest incident: “Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahr lang am Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!”<sup>2</sup>. Els aris alemanys l’han perseguit, a ell, que està contribuïnt a l’hegemonia musical germànica. Schönberg continua: “Nur können wir niemand zur häuslichen Arbeit finden. Es lebe die Demokratie: niemand will arbeiten; also müssen wir es tun”<sup>3</sup>. En el context posterior a la Primera Guerra Mundial i amb l’establiment d’una República a Àustria, Schönberg, que mostrava nostàlgia envers la monarquia, com tants d’altres austríacs, carrega contra els gentils i contra el nou sistema, insinuant que la democràcia havia dut a la desídia i la desocupació i que “ells” –entenem, els jueus– havien de treballar per compensar la ganduleria dels “altres”. Com veurem més endavant, es pren aquesta tasca musical com un deure ineludible, com un destí irrevocable que li ha estat assignada.

Un any abans, el 1920, Schönberg havia començat a treballar en l’obra *Der biblische Weg*, que reprendria el 1926 i 1927. La gènesi de l’obra, inacabada, es troba en el pamflet *Pro Zion!*, en què Schönberg col·labora amb Rudolf Seiden, un text en el qual hi prengueren part diferents personalitats tant jueves com gentils, especialment de les esferes polítiques i religioses. Paradoxalment, Schönberg aparegué com a “intel·lectual no jueu”, cosa que ens aclareix el clima mental en què es movia en aquell temps. El *Tendenzstück* (obra política) que és *Der biblische Weg*, es basa en el text següent, “Stellung zum Zionismus”, del 12 de març de 1924, que manifesta que l’experiència demostra que “la paraula d’un home” no és suficient per protegir un país. En la vida dels pobles, la guerra és, o bé una aliança, o bé

---

<sup>1</sup> “Alma erzählt ihn von einem antisemitisch eingestellten Teil der Professorschaft, zu dem angeblich auch Kandinsky gehöre“, MAHLER, Alma, SCHÖNBEG, Arnold, *Der Briefwechsel*, Herausgegeben von Haide Tenner, Residenz Verlag, Wien, 2012, p. 195.

<sup>2</sup> Citarem les cartes de Schönberg amb la nomenclatura següent, en referència als arxius de l’Arnold Schönberg Center de Viena, el número de catàleg, la data i l’identificador: ASC\_1921.07.26\_ID: 6079, MAHLER, Alma, SCHÖNBEG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 181.

<sup>3</sup> *Íbidem*.

una arma. Els contractes només es compleixen quan la violència és rebutjada en forma de llei dins dels estrets límits de l'estat:

“Jeder Vertrag setzt stillschweigend eine Macht, welche ihn schützt, voraus. Es kann dies auch die Moral oder eines »Speeres Spitze« sein. Aber die Erfahrung lehrt dass im allgemeinen solidere Garantien überall dort nötig sind, wo nicht »eines Mannes Wort« genügt. Im Leben der Völker ist diese höhere Macht entweder ein Bündnis oder die Waffe, der Krieg. Es entscheidet also über die Erfüllung der Vertragspflichten das Recht nur dort, wo die Gewalt in der Form des Rechtes in enge Grenzen gewiesen ist: innerhalb des Staates”<sup>4</sup>.

Amb les paraules de bona voluntat no n’hi ha prou per protegir els jueus de Palestina contra els seus enemics. Cal la força de les armes per protegir el seu imperi i garantir la seva independència. I, preveient profèticament les dificultats de la creació i el desenvolupament de l’Estat d’Israel, afirma que cal estar preparats per a la defensa dels colons.

“Man kann nicht glauben, dass sich eine ausreichende Zeit hindurch eine Macht finden kann, welche den Willen, das Interesse und das Vermögen hat, die Juden in Palästina gegen die vielen sie einschliessenden Feinde zu schützen. Und dass von einem dauernden Schutz nicht die Rede sein kann beweist die Geschichte eben der Juden am besten: Nur solange siegreiche Kriege ihr Reich geschützt haben, konnten sie ihre Unabhängigkeit bewahren. Ein bedeutender Zeitraum ausgiebigen Schutzes aber wäre nötig, um die von allen Seiten bewachten Kolonisten in die Lage zu versetzen, sich xx zur Abwehr und zum Angriff zu rüsten”<sup>5</sup>.

La restauració d'un regne jueu només podia succeir com, en general, ocorre al llarg la història: no per de la força de la paraula o de la moral, sinó per les armes: “Die Wiederaufrichtung eines jüdischen Reiches könnte nur so geschehen, wie die ähnlichen Dinge in der Geschichte immer entstanden sind: nicht durch das Wort und die Moral, sondern durch erfolgreiche Waffen und glückliche Interessenvereinigung”<sup>6</sup>. Però, a banda de la força militar, caldrà mantenir potència econòmica, en confluència amb els grans interessos internacionals: “In this industrialized and militarized state, the Jewish nation, stereotyped by Schoenberg as a «nation of combat ready-warriors», in other words, into a «healthy and strong nation»”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Stellung zum Zionismus*, 1924.03.12\_ASC\_T02.05.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> MÓRDICZ, Klára, *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and utopianism in twentieth-century music*, University California press, California, 2008, p. 228.

Pels volts de 1920, la biblioteca de Schönberg no conté pràcticament cap llibre referent a política jueva, ni tan sols comptava amb l'obra de l'artífex del sionisme polític, el vienès Theodor Herzl. Això, certament, li provocà una llacuna sobre la situació jueva a l'època, però l'experiència de Mattsee significarà, en gran mesura, el gèrmen per replantejar-se què significa ser jueu.

Els seus pares Samuel Schönberg i Pauline Nachod eren jueus que s'havien establert a la Leopoldstadt, el segon districte de Viena, que aplegava els jueus vinguts de la resta de l'Imperi que els emparava. Samuel era d'origen eslovac i Pauline procedia de Praga. Cap al segon terç del segle XIX, la immigració cap a Viena de jueus de la resta de l'Imperi Austro-Hongarès, la majoria dels quals –un 70%– es concentrava a la zona de Galítsia, fou molt corrent, tal com testimonia Wiliam Johnston. A *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938* (1972), explica que els jueus de Bohèmia eren els que més van patir la persecució, atrapats emmig de l'hostilitat entre txecs i alemanys<sup>8</sup>: “Los judíos de Bohemia en particular tendieron a sublimar su destino con algún tipo de visión de la eternidad”<sup>9</sup>, escriu Johnston, tot remarcant una de les funcions fonamentals de la religió, la de considerar el dolor terrenal *sub specie aeternitatis*, com una anècdota temporal que es diluirà en el mar de l'eternitat.

En efecte, Pauline i Samuel Schönberg, com les famílies de Sigmund Freud i de Gustav Mahler, es trobaven entre aquells que, des de 1848 (el *Vörmärz*) s'havien instal·lat a Viena procedents de Bohèmia, Moràvia, Eslovàquia i Hongria, empesos pels moviments nacionalistes txecs i magiars, que no compartien els sentiments germànics mentre que els jueus d'aquelles zones se sentien pròxims al pangermanisme dels Habsburg.

Podríem dir que el camí espiritual que va seguir Schönberg és tangencial, pel fet que no va abraçar el catolicisme, la religió de l'Estat, sinó que, el 1898, va convertir-se protestantisme. El 24 de juliol de 1933, després de l'ascensió del nazisme i, abans d'iniciar el seu exili als Estats Units on hi romandria fins la seva mort, retornava a la comunitat jueva a la Union Libérale Israélite, a la sinagoga més liberal de París, amb el testimoni del pintor jueudo-rus Marc Chagall. Si bé personalitats com Gustav Mahler, Hugo von Hofmannstahl, Hans Kelsen i, durant un temps, Karl Kraus es convertiren el catolicisme per qüestions eminentment polítiques, d'altres, com el propi Schönberg, Viktor Adler, Otto Weininger o Karl Wittgenstein

---

<sup>8</sup> JOHNSTON, William M., *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*, KRK Pensamiento, Oviedo, 2009, p. 110. Per a una visió més detallada, *Vid.* el capítol “La preeminencia intelectual judía: sus raíces en la tradición tribal y el rechazo por parte de los gentiles” dins a l'*Op. Cit.*, pp. 102-115.

<sup>9</sup> *Íbidem.*

s'adheriren al protestantisme com ja ho havia fet Edmund Husserl.

La naturalesa del jueu és complexa, amb el pes mil·lenari de la seva història i amb l'omnipresència del Llibre, en relació al qual haurà de definir-se, inevitablement. En el cas de Schönberg, la complexitat encara és major perquè si hi ha jueus que ho són per elecció, d'altres ho són simplement per naixement, i aquestes són les dues vies possibles. Schönberg ho és, primer per origen i, després, al 1933, també per elecció. Amb l'auge de l'antisemitisme, molts jueus que havien oblidat la seva naturalesa van reprendre'n la consciència, tal com, per exemple, etzibava Sigmund Freud a George Sylvester Viereck el 1926: "My language is German, my culture, my attainments are German. I considered myself German intellectually, until I noticed the growth of anti-Semitic prejudice in Germany and German Austria. Since that time, I prefer to call myself a Jew"<sup>10</sup>. Robert S. Wistrich apunta que l'antisemitisme racial vienès va significar una reflexió sobre la pròpia dignitat en Freud, com en tants altres casos, entre els quals destaca Arthur Schnitzler, que relata la seva experiència a l'autobiografia *Jugend in Wien*, de 1920<sup>11</sup>.

El primer brot antisemita que va afectar la generació que abasta Freud i Schönberg va donar-se cap a la dècada de 1880, sobretot a la universitat, on el jueus no podien accedir a les places d'acadèmics i es veien abocats a la vida de lliurepensadors. El racisme va ser significatiu entre els estudiants, que veien com una amenaça l'auge de jueus a la universitat. De fet, el nombre d'estudiants jueus va baixar, per aquest motiu, entre 1880 i 1910. A Viena, cap a 1910, els jueus representaven un percentatge elevat de les professions liberals, amb un altíssim 70% dels advocats, els metges, els dentistes i els professionals científics. Cal destacar la presència jueva en els mitjans de comunicació com la *Neue Freie Presse* o el *Wiener Tagblatt*, ja que el periodisme era una via de sortida professional en el món de les humanitats, donada la seva exclusió de l'ensenyament universitari. Karl Lueger, que fou alcalde de la capital austríaca entre 1897 i 1910 i que fou manifestament antisemita, afirmà:

“En Viena hay tantos judíos como granos de arena al borde del mar; donde quiera que sea, no hay más que judíos; si usted va al teatro, no hay más que judíos; si pasea por la Ringstrasse, no hay más que judíos; si entra en el Stadtpark, no hay más que judíos; si va al concierto, no hay más que judíos; si Ud. va al baile, no hay más que judíos; si va a la universidad, nada más que judíos; no

---

<sup>10</sup> WISTRICH, Robert S., *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford University Press, New York, 1989, p. 558.

<sup>11</sup> *Vid.*, SCHNITZLER, Arthur, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Taschenbuch, München, 1996.

gritamos *fuera, fuera, fuera*, pero nos rebelamos contra el hecho de que todos los cristianos estén oprimidos y que, en lugar del viejo Imperio cristiano de Austria, se establezca un nuevo reino de Palestina”<sup>12</sup>.

No hi ha dubte que la demagògia antisemita va donar dividents electorals al polític vienès. El cert és que l’omnipresència jueva fou un element que arriba a molestar amplis sectors de la Viena conservadora de fi de segle i, en aquest sentit, Lueger no pot ser més explícit. Els jueus monopolitzen la cultura, perquè tenen una preparació humanística que, en molts casos, és elitista, un fet que no ens ha de sorprendre perquè, segles enrere, mentre els cristians eren essencialment analfabets i els estava privat el contacte directe amb la Bíblia, els jueus coneixien el Llibre de primera mà, l’estudiaven i l’interpretaven, fins al punt que la ciència hermenèutica és, essencialment, un llegat jueu. La cultura dels jueus, dels apàtrides, dels sense-terra, s’arrela a l’escriptura i el llibre és intrínsec a la seva tradició.

En efecte, l’índex d’alfabetització entre els jueus és molt superior al d’altres religions, com el cristianisme, perquè la seva fe implica la lectura individual de la *Torah*. És fàcilment constatable que els països catòlics, en canvi, presenten índexs d’alfabetització molt més baixos, perquè el missatge que es vol transmetre als devots és unívoc, dictat des del Vaticà i transmès a través de les parròquies. I, on no pot arribar la paraula, hi haurà d’arribar l’art, per això diem que les esglésies romàniques són “Bíblies en imatges”, perquè volen inculcar una determinada lectura de la Bíblia que ha estat filtrada des de les altes esferes religioses. La bigarrada riquesa expressiva dels capitells romànics, amb el seu *horror vacui*, introdueix l’espectador en un univers simbòlic que servia per refermar el contingut dels sermons, mentre que el Pòrtic de la Glòria de Sant Jaume de Compostela, la portalada de Santa Maria de Ripoll o el timpà de Sant Pere de Moissac marcaven l’accés a un espai sagrat, limitat per referències apocalíptiques, amb la presència terrible del Crist en el Judici Final, segons l’Apocalipsi de Sant Joan, IV, 1-11.

En oposició a aquest recurs doctrinal, la religió jueva és iconoclasta. Els jueus han de llegir la *Torah* de ben joves i l’escisió entre el catolicisme i el protestantisme es deu, precisament, a aquest contacte directe que Martí Luter volia tenir amb el Llibre Sagrat, després del seu viatge a Roma de

---

<sup>12</sup> Citat per LE RIDER, Jacques, *Le cas Otto Weininger. Racines de l’antifeminisme et de l’antisémitisme*, Presses Universitaires de France, París, 1982, p. 215, dins de: TRAVERSO, Enzo, *Los Judíos y alemania. Ensayos sobre la “simbiosis judío-alemana”*, Pre-Textos, València, 2005, p. 84. “Hep, hep, hep” (Heyrosolima està perduda) era l’eslògan dels programs alemanys de 1819. Vid. paròdia del discurs la novel·la de BETTAUER, Hugo, *La ville sans juifs*, Balland, París, 1983, p. 19-21.

1511, on experimentà la banalitat i la hipocresia de la jerarquia catòlica, que es dedicava a vendre indulgències per capitalitzar la construcció de la Basílica de Sant Pere. L'art, que havia estat al servei de la religió, s'havia convertit en el seu amo i senyor. Calia, per tant, retornar a les fonts.

Però els jueus comparteixen molt més que una religió. Si analitzem amb profunditat la condició jueva, trobem que la religió no és l'element configurador màxim de la identitat, sinó que allò vertaderament important en el judaisme és la comunitat, el fet de formar part d'un poble, més enllà d'adherir-se a una fe. Abraham Geiger afirmava que la llei de Déu és essencialment ètica, no pas ritual, ja que es configura en les accions que els integrants d'una comunitat executen<sup>13</sup>. Donat que el naixement és fonamental per al judaisme, la família és també molt important, com el fet de mantenir una relació estreta amb el passat del seu poble. Tots els jueus comparteixen, en un o altre grau, la creença que Moisès els va alliberar de l'esclavitud egípcia, que han experimentat el sagrat al Mont Sinaí i han rebut el do de la *Torah*. Aquest convenciment el comparteixen tant els practicants com aquells qui no desenvolupen la seva fe, el sentit de la seva història, l'origen comú, i un passat i un destí compartits que sovint els fan sentir, com en el cas de Mahler, triplement "homeless": "As a native of Bohemia in Austria, as an Austrian among Germans, and as a Jew throughout the world"<sup>14</sup>.

El poble jueu està marcat per la diàspora (en grec, "expandir la llavor"), per la condemna a la dispersió, després de la destrucció del temple de Salomó per Titus, l'any 70, com a resposta a la insurrecció dels jueus contra Roma. Aquesta condició apàtrida va donar lloc a la llegenda del Jueu Errant, que apareix al segle XIII i està present arreu d'Europa, des de Lisboa a Varsòvia. El mite explica que Ahasvérus es va negar a donar aigua a Jesús, quan anava camí de la crucifixió i, així, quedà condemnat a vagarejar per la Terra fins a la *parousia*, el retorn de Crist. La literatura europea recull diverses versions del mite, algunes del nivell de qualitat de Chamisso, Andersen o Apollinaire. Entre 1844 i 1845, Eugène Sue en va publicar la versió més coneguda, *Le juif errant*, una de les poques visions positives d'aquesta figura, que tingué un gran èxit popular, pel caràcter fulletinesc de l'obra i els expressius gravats de Gustave Doré. El mite del Jueu Errant, de naturalesa antisemita, sorgeix del fet objectiu de l'errància dels jueus, una comunitat amb serioses dificultats per arrelar-se en una Europa cristiana hostil, per la qual cosa, tot sovint, s'han de dedicar al comerç ambulat o al préstec de diners, que eren activitats prohibides durant l'Edat Mitjana per als cristians, que podien posar en perill la salvació eterna<sup>15</sup>. La figura de Joseph

<sup>13</sup> DE LANGE, Nicholas, *El judaísmo*, Serie Religiones y mitos, Akal Universitaria, Madrid, 2011, p. 80.

<sup>14</sup> MAHLER, Alma, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt, 1980, p. 129, citat a: WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 628.

<sup>15</sup> Vid. PIRENNE, Henri, *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid,

Roth n'és una bona encarnació. Nascut a Galítzia, és un jueu desarrelat, sense lligams, vivint tota la seva vida en habitacions d'hotel, en una eterna provisionalitat que el va inspirar a escriure un assaig, probablement definitiu sobre el mite, *Juden auf Wanderschaft* (1927):

“Joseph Roth encarnaba el arquetipo del intelectual judío desarraigado o, si se prefiere, parecía ilustrar la teoría de Karl Mannheim de la *intelligentsia* «sin ataduras». En su caso podría interpretarse esta fórmula al pie de la letra: salvo un brevísimo periodo en 1922, después de su matrimonio con Friedricke Reichler durante el que vivió en Berlín en un piso normal, Roth pasó toda su vida en habitaciones de hotel. Esto no era casualidad sino una elección muy clara que él reivindicaba al calificarse de *Hotelbürger* u *Hotelpatriot*”<sup>16</sup>.

Cal recordar que el propi Schönberg té alguna cosa de Jueu Errant, atès que va viatjar molt al llarg de la seva vida i va residir en diverses ciutats com Viena –amb diferents domicilis-, Berlín, Mödling, Barcelona, París, Boston, Nova York i Los Angeles.

La diàspora fa que sigui molt difícil de calcular quants jueus existeixen, ja que es troben repartits pel món. De tota manera, l’“*halàjica*”, llei tradicional per comptabilitzar els jueus o Estat Halajic (*Medinat ha-Halakha*) es refereix a una hipotètica comunitat a la Terra d'Israel en què els jueus s'han d'adherir a les lleis de la Torà i els no jueus tenen l'estatus de *ger toshav*, el gentil que viu a la Terra d'Israel i ha de seguir les set lleis de Noè (les prohibicions d'idolatria, assassinat, robatori, sexualitat immoral, blasfèmia, de menjar carn d'un animal que encara està viu, i d'innovar en les tradicions). La població jueva, a més, és essencialment urbana. A l'Edat Mitjana, els jueus se situaven als calls i desenvolupaven tot un seguit de tasques relacionades bàsicament amb els diners, ja que no els eren permeses activitats de manipulació d'aliments o robes, per exemple, perquè se'ls considerava impurs. A *Les Juifs et la vie économique* (1912), Werner

---

1972, pp. 16-25 i 82-84. Sobre els prejudicis eclesiàstics contra el comerç, Pirenne escriu: “Para la Iglesia la vida comercial hacía peligrar la salvación del alma. El comerciante, dice un texto atribuido a San Jerónimo, difícilmente puede agrandar a Dios. Los canonistas consideran el comercio como una forma de usura. Condenan la búsqueda de beneficios, a la que confunden con la avaricia. Su doctrina del justo precio pretendía imponer a la vida económica una renuncia y, para decirlo todo, un ascetismo incompatible con el desarrollo natural de ésta. Todo tipo de especulación les parecía un pecado”, PIRENNE, Henri, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>16</sup> TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit.*, p. 159.



Sombart concebia el capitalisme modern com una expressió de la racionalitat econòmica intrínsecament lligada als jueus<sup>17</sup>.

En hebreu, la paraula exili –*galut* o *golà*- fa referència, naturalment, a l'*Eretz Yisroel* (la Terra d'Israel), la independència del qual s'esdevingué el 1948, amb la formació de l'Estat d'Israel, un fenomen polític i cultural que Schönberg va viure de prop, com veurem més endavant. Hi ha dos termes que s'hi relacionen de forma molt significativa: *aliyà* i el *yeridà*. Anar a viure a Israel és *aliyà* (ascens), terme reservat antigament per al viatge a Jerusalem, mentre que emigrar d'Israel és *yeridà* (descens), amb clares connotacions negatives. La situació del jueu en les societats modernes provoca unes tensions importants entre les necessitats de l'individu i l'obediència a unes regles de l'Estat, perquè tot jueu ha de sotmetre's a la *Torah*, la llei mosaica que emana del Pentateuc i la tradició oral, al mateix temps que a la llei dels gentils.

La *Torah*, en efecte, no diu que la Paraula de Déu (*harut*) fos gravada a les taules de pedra, sinó que la llibertat (*herut*) estava en les taules de pedra (Èxode 32:6). Nicholas de Lange apunta que l'obediència a la llei és la vertadera llibertat i allò que la majoria de la gent pren per llibertat és, en realitat, una espècie d'esclavitud<sup>18</sup>, un pensament que pot entrar en col·lisió amb les estructures d'estat dels països que acullen els jueus. La tensió entre *individualitat* i *col·lectivitat* en els jueus es neutralitza a la sinagoga. Sinagoga, etimològicament, del grec *syn* (ajuntar) i *agein* (guiar, conduir) i, per tant, *synagein* significa unir, congregar en assemblea. El terme hebreu per a sinagoga és *Bet Kneset* (casa de l'assemblea)<sup>19</sup>. Es pot utilitzar el terme tant per denotar la comunitat com per a l'edifici i, atès que el judaisme no reconeix cap autoritat espiritual humana suprema ni cap organització general, cadascuna de les sinagogues és autònoma.

És a finals del segle XIX quan es manifesten les dues grans pressions que han de suportar els jueus: d'una banda, l'antisemitisme i, de l'altra, la necessitat d'adaptar-se al nou país. L'antisemitisme modern comença amb força cap al 1880, fruit del naixement del concepte pseudocientífic de raça, que associava els jueus a una certa inferioritat genètica i que, el 1882, es manifesta en el pamflet *Autoemanzipation*, de Leon Pinsker (1821-1891). Era

<sup>17</sup> Vid. SOMBART, Werner, *Les Juifs et la vie économique*, Payot, París, 1923.

<sup>18</sup> DE LANGE, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>19</sup> Els deures que s'inculquen a un jueu són: la santedat (*kedushá*, Èxode 19:5-6), l'obediència (Gènesi 22:18), la rectitud (*tsedeká*, actualment almoïna, Èxode 22:21; Levític 19:9-18; Deuteronomi 16:20, 24:10-15), la fe (*emuná*; Habacuc 2:4. El patriarca Abraham és el model de fe, Gènesi 15:6), el temor (temor de Déu com a principi del coneixement, Proverbis 1:7, Eclesiastés, 12:13-14), l'amor (Levític 19:18), l'adveniment del Messies, arreglar el món (*Tikún*) i fer la pau (*shalom aleijem*, la pau estigui amb tu).

una primera fita de la profusa literatura que, posteriorment, mostraria el fenomen de rebuig als jueus, una forma irracional i patològica d'odi de les masses que s'accentuà amb els moviments d'emancipació política del segle dinou, combinats amb les grans migracions provocades pels pogroms de l'Europa de l'Est.

Els primers objectius dels antisemites van ser, justament, aquells que s'havien assimilat a la nova cultura i havien esdevingut una certa elit. Un parell de casos significatius són els de l'oficial de l'exèrcit francès Alfred Dreyfus (1859-1935), que ens ocuparà més avall, i el del periodista austríac Theodor Herzl (1860-1904), que va esdevenir el pare del sionisme polític. Theodor Herzl escriu el 1896, a *Der Judenstaat*: “In vain are we loyal patriots, even superloyal in some places; in vain do we make the same sacrifices of blood and poverty as our fellow citizens; in vain do we strive to increase the fame of our native lands in the arts and sciences or their wealth by trade and commerce”<sup>20</sup>. Aquestes paraules posen de manifest la situació de marginalitat en què es trobaven els jueus, fins i tot en les seves pàtries: “In our native lands, where we have lived for centuries we are still decried as aliens [Fremdlinge]; often by those whose ancestors had not yet arrived at a time when jewish sighs had long been heard in the country. Who the alien is, that is something decided by the majority; it is a matter of power [*eine Machtfrage*] like everything else in the relations between nations”<sup>21</sup>. Stefan Zweig recull que, segons Herzl, els jueus han de deixar les seves llars de la Ringstrasse, els seus negocis i oficines i emigrar a Palestina, per tal d'establir una nova nació<sup>22</sup>.

El paper que ocupa el pensament jueu en la filosofia occidental és clau, especialment des de la *Haskalah* o Il·lustració jueva, iniciada per Moses Mendelssohn<sup>23</sup>. Hi ha tres figures fonamentals que són anteriors: Filó d'Alexandria, Maimònides i Spinoza.

Filó d'Alexandria, que visqué a la primera meitat del segle I, va començar a escriure sobre filosofia a conseqüència de l'encontre entre el judaisme de base bíblica i el pensament grec basat, sobretot, en Plató, però també amb Aristòtil i els estoics. En molts dels seus textos intenta reconciliar ambdós pensaments interpretant la Bíblia com si es tractés d'un text sobre platonisme. Filó va intentar emprar la filosofia grega per justificar la veritat de la religió jueva, tot rebutjant aquells aspectes del pensament clàssic que no es podien harmonitzar amb el judaisme. El seu pensament va tenir una gran

---

<sup>20</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 441.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> ZWEIG, Stefan, “König der Juden”, a HERZL, Theodor, *A memorial*, ed. WEISGAL, Meyer W., New York, 1929, dins de WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 446.

<sup>23</sup> *Vid.*, SEIDLER, Victor J., *Jewish Philosophy and Western Culture: A Modern Introduction*, I. B., Tauris, London, 2007.

influència en la filosofia medieval.

Maimònides (Mosche ben Maimon), nascut a Còrdova 1135 i mort a El Caire el 1204, és una encarnació del Jueu Errant, atès que va haver de fugir d'Al-Àndalus per la intolerància dels almohades i va ensenyar medicina i filosofia a diverses ciutats magribines, fins arribar a Egipte. La seva obra magna fou *La guia de perplexos* (1190) que parteix d'un cert aristotelisme i explica que dels atributs de Déu poca cosa se'n pot dir amb certesa, a causa de la seva absoluta alteritat i per la incapacitat de les nostres ments d'aprehendre de la seva naturalesa. Podem descriure la seva activitat per analogia amb el comportament humà, però no la seva essència. Quan diem que la seva acció és bona, ho diem com a símil d'un comportament que hauria pogut tenir una persona. D'altra banda, quan diem que és U, estem dient, simplement, que estem excloent el contrari. Aquest és el principi de la teologia negativa. El principi que va inspirar la seva filosofia era, bàsicament, el mateix que el de l'escolàstica: que no hi pot haver contradiccions entre la veritat revelada per Déu i les descobertes científiques i filosòfiques de la raó humana.

Un lector atent de Maimònides va ser el gran filòsof de la modernitat jueva –i europea-, Baruch Spinoza (1632-1677), nascut a Amsterdam de família sefardita. La seva formació inicial es basà en el *Talmud Torah*, però al 1656 va ser expulsat de la comunitat, després d'entrar en contacte amb la filosofia de Descartes<sup>24</sup>. En realitat, és un cartesià més coherent que el propi Descartes, atès que considera que el problema del dualisme de substàncies es resol fàcilment, amb la simple aplicació de la definició tomista i cartesiana de substància: “Allò que és en si i es concep per a si, que no necessita de cap altra realitat per a ser ni per a ser conegut”. En sentit estricte, només pot haver-hi una substància, Déu: la substància infinita i infinitament complexa, amb infinits atributs, entre els quals hi ha l'extensió i el pensament que, segons Descartes, constitueixen la naturalesa humana. La influència de l'*Ethica more geometrico demonstrata* sobre el pensament modern és aclaparadora. Publicada pòstumament el 1677, va aconseguir la difícil

---

<sup>24</sup> El seu *Herem* o expulsió de la sinagoga va tenir una fórmula terrible: “Expulsamos, maldecimos y separamos a Baruch de Espinosa, con el consentimiento de Dios bendito y con el de toda esta comunidad; delante de estos libros de la ley, que contienen trescientos-trece preceptos; la excomunión que Josué lanzó sobre Jericó, la maldición que Elías profirió contra los niños y todas las maldiciones escritas en el libro de la ley; que sea maldito de día, y maldito de noche; maldito cuando se acueste y cuando se levante; maldito cuando salga y cuando entre; que Dios no lo perdone; que suc ólera y su furor se inflamen contra este hombre y traigan sobre él todas las maldiciones escritas en el libro de la Ley; que Dios borre su nombre del cielo y lo separe de todas las tribus de Israel, etc.”, dins de PEÑA, Vidal (ed), *Introducción: Baruch de Espinosa, Ética demostrada según el orden geométrico*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 15-16.

unanimitat entre els cristians i els jueus sobre el seu autor: que calia silenciar-lo, a causa del perillós panteisme que proclamava. En afirmar que Déu és tot i tot és Déu, eliminava la distància abismal entre el creador i les criatures, el principi de transcendència que és fonamental tant per al cristianisme com per al judaisme.

Les interpretacions que s'han fet sobre l'*Ethica* són tan diverses que van des de l'ateisme sistemàtic fins a l'idealisme, passant pel panteisme fervorós, el racionalisme absolut, el misticisme i el materialisme. D'altra banda, amb la seva obra de 1670, el *Tractatus Teologicus-Politicus* (que inspiraria el títol del *Tractatus* de Wittgenstein), ofereix una visió racionalista, pre-il·lustrada de la filosofia política moderna, des d'una perspectiva liberal-democràtica, oposada a l'estatalisme de Hobbes.

La llibertat d'esperit que mostra Spinoza, la seva apassionada recerca de la veritat, malgrat haver-se d'enfrontar a tiris i troians, el seu esperit crític contra el fanatisme religiós, el fan un precedent dels *philosophes* de la Il·lustració francesa i, fins i tot, de la *Haskalah* o Il·lustració jueva.

El fundador de la *Haskalah*, Moses Mendelssohn (1729-1786), s'erigeix com el gran filòsof del judaisme modern. Afirmar que el judaisme no té dogmes que no siguin accessibles al raonament de qualsevol humà i que l'única herència distintiva, de procedència divina, era la seva llei. A la segona part de *Jerusalem* (1783), Mendelssohn fa un retrat de la dependència jueva respecte el poder polític del cristianisme, tot argumentant que la naturalesa dels manaments i les ordenances es basen en l'acceptació de la veritat històrica de la revelació sinaítica. El conveni nacional jueu té la força de la llei positiva. Recuperant el llenguatge de Maimònides, Mendelssohn proclama que les veritats històriques de la Bíblia no poden ser acceptades d'altra manera que a partir de la fe:

“Its «laws, precepts, commandments, and rules of life» were «imposed upon the nation and all their descendants as an unalterable duty and obligation» by the individual authority of God, in his capacity as «Liberator, Founder, and Leader, as King and Head» of the Jewish people. In the absence of rabbinic authority «efeoffed» by the «mother church» to reinforce people to keep the commandments without true belief, there would be no room for half-hearted commitments”<sup>25</sup>.

La dicotomia entre raó universal i llei particularista revela la dicotomia entre el Mendelssohn il·lustrat, promotor de la *Haskalah* jueva, i el Mendelssohn jueu tradicional, que determina la filosofia jueva el segle XIX. D'una banda, Salomon Formstecher, Ludwig Steinheim i Samuel Hirsch es

<sup>25</sup> LITVAK, Olga, *Haskalah. The Romantic Movement in Judaism*, Key Words in Jewish Studies, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2012, p. 112.

dedicaren al tema de la religió de la raó, descrivint el judaisme en termes que manllevaren de la filosofia alemanya contemporània i, de l'altra, els partidaris de la “legislació divina”, com Samuel David Luzzatto, Samson Raphael Hirsch, Elia Benamozegh o Moriz Lazarus, que se centraren en l'àmbit de la pràctica.

Hermann Cohen (1842-1918), per la seva banda, fou un filòsof idealista jueu alemany en el qual Déu és la idea que sosté l'estructura de la seva filosofia de l'ètica. En els darrers anys va escriure sobre “el Déu de la fe” i la seva obra més importat fou *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919). Fou el fundador de l'escola neokantiana de Marburg i el seu afany fou demostrar la compatibilitat de la cultura jueva amb l'alemanya. En la seva primera etapa, defensa que Déu és la idea que sosté l'estructura de la seva filosofia de l'ètica, però més endavant escriu sobre el Déu de la fe. Proclamà que el judaisme era la religió vertadera i en el seu llibre *Die Religion* acaba el projecte iniciat per Mendelssohn. Les tesis que defensa sobre Déu es basen en el “principi de correlació”: no es pot pensar de forma apropiada Déu sense l'home i, de la mateixa manera, no es pot pensar adequadament l'home sense Déu. Conseqüentment, malgrat l'enorme abisme que els separa, Déu i l'home estan interrelacionats. Cohen va servir d'inspiració per a Leo Baeck (1873-1956), Franz Rosenzweig (1886-1929) i Martin Buber (1878-1965) i tots tres, amb una mirada apologètica, intenten demostrar que el judaisme no és el monstre que hom pensa que és<sup>26</sup>.

A *Das Wesen des Judentums* (1960), Leo Baeck (1873-1956) afirma, seguint Mendelssohn, que el judaisme no té dogmes i, per tant, no té ortodòxia, en el sentit estricte del terme. En el judaisme són els manaments allò que expressen la funció de l'home: fer el bé és allò que fonamenta el saber. El deure de l'home amb l'home precedeix la cerca i la indagació i no és un acte de possessió, de manera que els Manaments són una llei moral, partint de la base que entendre que les pròpies necessitats i les dels altres esdevé el punt de suport per a arribar a comprendre Déu i a tenir-hi relació. En efecte, segons Baeck, el tret característic del judaisme és la relació de l'home amb Déu, un ésser incognoscible, que ha estat el seu creador. El filòsof insisteix en la incognoscitat de Déu i dóna molta importància a seva unió amb l'Omnipresent, perquè Déu és allò que dóna significat i valor continuat a la conducta moral de l'home. Aquesta concepció és afí a la de Hermann Cohen, però Baeck va més enllà i li atorga una aura de misteri donat, presumiblement, pel fet que era rabí i predicador, mentre que Cohen era catedràtic de filosofia.

La figura més coneguda d'aquest judaisme filosòfic és Martin Buber (1878-1965), deixeble de Wilhelm Dilthey (1833-1911) i de Franz

---

<sup>26</sup> *Vid.*, SEIDLER, Victor J., *Op. Cit.*

Rosenzweig (1886-1929), autor de *Der Stern der Erlösung*, de 1921, una obra escrita en una prosa entre científica i mística i que tracta de l'encontre amb Déu en tres moments, anomenats creació, revelació i redempció, i en tots tres es recorre al llenguatge perquè Déu es dirigeix a l'home amb paraules d'amor. Buber defensa que cada jueu està lligat al passat antic d'Israel i representa un corrent del sionisme cultural influenciat per la Il·lustració, en què els conceptes de *Bildung* (educació), *Blut* (sang) i *Volk* (poble) són essencials. El filòsof va veure en cada jueu individual un lligam orgànic amb la cadena de generacions passades que converteix el poble jueu en una unitat supra-individual, de manera que és considerat un dels creadors de "sionisme cultural" (*Kultursionismus*), que es basava en la idea de la renovació cultural de la judeïtat, un moviment que s'expressava en la revista *Der Jude*.

El pensador, que defineix els jueus com a "comunitat de sang, el més profund i poderós del substracte de l'ànima"<sup>27</sup>, escrigué *Jo i Tu* (1923), obra de gran interès en el seu temps, en què l'expressió "jo i tu" des de la perspectiva de Cohen, que considerava que el Jo ètic ha de comprometre's en l'acció, i aquest Jo no existeix sense un Tu. Buber afirma que si qui parla diu "Tu", també està dient "Jo", i no es tracta de dues existències independents, sinó d'una relació recíproca. Darrera de cada "Tu" individual hi ha un Tu etern al qual anomenem Déu. El text bíblic clau en la descripció de Buber és el relat del primer encontre entre Déu i Moisès davant de l'esbarzer en flames, quan Déu es presenta com el Déu dels seus pares i encomana a Moisès la tasca de treure a tots els israelites d'Egipte. Quan els israelites preguntin quin nom rep Déu, li haurà de dir: *ehye asher ehye* (jo sóc el que sóc) i, a partir d'aquesta experiència mosaica, Buber proposa el concepte filosòfic "Ser-com-a-tal", amb connotacions existencialistes, com a resultat del seu diàleg intel·lectual amb Heidegger.

Dos dels fundadors de l'Escola de Frankfurt, Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, van escriure conjuntament *Dialektik der Aufklärung*, un text fonamental que va ser publicat el 1947, encara que havia estat escrit durant la Segona Guerra Mundial, i que va tenir plena vigència filosòfica fins als anys vuitanta, en ser considerat un dels actes fundacionals del pensament postmodernista. Els autors proposaren una connexió dialèctica entre el racionalisme de la Il·lustració i la deshumanització de l'individu en els règims totalitaris moderns. La Il·lustració, recorda Adorno, adorava la capacitat de resoldre problemes a partir de la raó, fins a uns límits que arribaven a la idolatria. El positivisme científic, tal com havia vaticinat August Comte, no només va desplaçar la teologia com a explicació objectiva del funcionament del món, sinó que també va penetrar en l'àmbit polític i moral per omplir el buit que havia deixat la religió, el dogma més opressiu de

<sup>27</sup> POPPEL, Stephen, *Zionism in Germany 1879-1933. The shaping of a Jewish Identity*, JPSA, 1977, p. 127-130, dins de TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit.*, p. 99.

la humanitat. Sense cap oposició i sense conèixer cap Déu més elevat que ella mateixa, que havia estat divinitzada per la Revolució Francesa, la racionalitat va esdevenir una justificació suficient per a tot, inclòs l'extermini. A més, pel fet que la raó estava basada en universals (era, literalment, integrada en l'estructura de l'univers), no donava valor als particulars i, en aquest sentit, aportava una coartada per a la dominació colonial occidental i per a l'extinció dels petits pobles en nom de l'eficiència tecnològica i de la de productivitat: “Throughout the «age of Enlightenment», the Western civilizing project, initiated by the rapacious colonialism of the ancient Greeks, who were the founders, threatened to subject a swallow up the indigenous cultures of its satellites”<sup>28</sup>. Horkheimer i Adorno descriuen provocativament l'*Odissea* d'Homer, l'origen del cànon occidental, com la història d'un viatger estranger i un rei emmascarat que repta i venç els personatges que es troba en el seu camí de retorn a Ítaca. És el prototip de l'heroi burgès “il·lustrat”, que vagareja pel món amb mirada displicent, més enllà de tot el bé i de tot el mal que no siguin els que ell estableix.

La dialèctica de Horkheimer i Adorno no invita a rebutjar els mètodes científics moderns, ni predica un retorn a una antiga i falsa edat de la innocència en la fe. Per contra, els autors remarquen l'efecte de la contingència i la importància del domini de si mateix contra el poder reductiu de l'abstracció i a favor d'una major sensibilitat per als camins en què el racionalisme allibera i alhora empresona l'individu. Però per al jueu modern, la connexió provocativa entre l'emancipació de la raó i la darrera forma de sotmetiment –el camp de concentració- té una forta ressonància: “The history of «Jewish Enlightenment» has often been written as if in the shadow of Auschwitz”<sup>29</sup>. Hannah Arendt, propera intel·lectualment a l'Escola de Frankfurt, va veure la tragèdia dels jueus germànics en el si de l'universalisme de la Il·lustració per part dels jueus germànics seculars, un intent erroni de dialogar que ella i altres pensadors jueus alemanys situaren a la *Haskalah*.

En tots aquests pensadors hi ha una idea subjacent de Max Weber, la que es refereix als jueus com a poble “pària” (*Pariavolk*), però rebutgen la seva connotació negativa, en considerar-los com a representants d'un capitalisme aventurer o un “capitalisme paria” improductiu i orientat a l'especulació, desprovist de l'*ethos* racional purità capaç d'adaptar-se a l'empresa industrial moderna. En escrits posteriors, el concepte de “pària” s'aplicarà a la condició dels jueus de la diàspora a l'Antiguitat i l'Edat Mitjana, perquè, sociològicament, els jueus són un poble hoste (*Gastvolk*) que viu en un entorn estrany del qual està separat ritualment, formal o

---

<sup>28</sup> LITVAK, Olga, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 72.

efectiva<sup>30</sup>.

La tensió entre l'ètnia jueva i els gentils, amb el recurrent motiu simbòlic del “poble elegit”, es va estendre entre aquells jueus completament assimilats i els que preservaven el particularisme ètnic. Segons la terminologia que ofereix Enzo Traverso, els jueus assimilats són els *parvenus* i els que mantenen la seva identitat jueva intacta són els *pàries*. El *parvenu* rebutja la seva identitat, la seva tradició i la seva història amb la il·lusió de ser admès en el si de les classes dominants gentils. Renunciarà a l'orgull i l'esperit de revolta del paria per a conèixer les humiliacions i el menyspreu que aquells que de classe benestant reserva a aquells que no pertanyen al seu llinatge. La condició de *parvenus* era la dels jueus que havien rebutjat el seu poble sense haver-se fet cristians, d'aquesta manera havien perdut “lo que constituía su humanidad, y no vivían más que como individuos «egoístas incapaces de solidaridad»”<sup>31</sup>. Producte de l'assimilació, el *parvenu* sofria, s'avergonyia del seu passat i la seva tragèdia s'originava en la impossibilitat de fugir de la seva raça.

A *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922), Max Weber enumera les característiques dels jueus pàries, que es poden resumir de la següent manera: no tenen ciutadania; viuen en els intersticis de les nacions; la seva separació respecte a altres pobles és de caire ritual; es tracta de població majoritàriament urbana; posseeixen una “doble moral”, una d'interna en la seva comunitat i una altra que regula les relacions amb el món exterior, fet que els permetia adoptar un rol d'intermediaris i manifesten una tendència clara a l'endogàmia. Allò que els unifica és el concepte de “casta”, que es distingeix de que tenen els hindús perquè estan immersos en societats que no coneixen aquest sistema.

Arnold Schönberg no tenia coneixença d'aquests fonaments filosòfics quan, des de 1915, va sentir el despertar de la seva judeïtat. De les obres del corpus schönberguà de clara ascendència jueva, destaquen *Die Jakobsleiter*, *Vier Stücke für gemischen Chor* op. 27, *Der biblische Weg*, un projecte per una “Simfonia Jueva”, *Moses und Aron*, *Kol nidre*, *Survivor from Warsaw*, *Dreimal Tausend Jahre* i *De Profundis*.

La *Jakobsleiter* és un oratori que Schönberg va començar el 18 de gener de 1915 i que restà inacabat, tot i que l'obra va ser reconstruïda pel seu alumne Winfred Zillig (1905-1963), després de la mort del compositor. Malgrat que sovint se'n parla com una obra que simbolitza l'apropament de Schönberg al judaisme, l'*Escala de Jacob* no està concebuda com una obra jueva, sinó que expressa un misticisme cristiano-budista<sup>32</sup>. L'única possible referència al Judaisme és el rol central de “l'Escollit”, però més aviat des

<sup>30</sup> WEBER, Max, *Le judaïsme antique*, Plon, París, 1970, p. 19, dins de TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>32</sup> MÓRICZ, Klara, *Op. Cit.*, p. 232.



d'una concepció més propera al geni romàntic -al qual ens dedicarem en els següents capítols- que a un esperit bíblic.

L'oratori és molt conegut per les primeres línies, pronunciades per l'Àngel Gabriel »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts«, ja sigui “cap a la dreta, cap a l'esquerra, amunt o avall”, un ha d'avançar. El consens entre els teòrics és clar: aquesta frase és una declaració d'intencions de la “composició amb dotze tons”, perquè Schönberg compara aquest sistema amb el cel de Swedenborg, que reinventa a partir del *Serafita* de Balzac, de 1835. El cel i l'infern de Swedenborg no són, pròpiament, llocs, tot i que les ànimes dels morts que les habiten els conceben situats a l'espai. Les portes del cel i de l'infern es troben obertes per a tothom, perquè el mort es troba en el seu camí uns desconeguts (àngels i dimonis), que conversen amb ell a la regió dels esperits, entre els dos mons, i és ell qui ha d'escollir si tria la companyia de l'àngel o del dimoni i si entrarà al cel o a l'infern. Per tant, no és Déu qui decideix el seu destí, sinó ell mateix, en exercici de la seva llibertat.

La figura de *Serafita* de Balzac apareix com una dona per als homes i com un home per a les dones. Encarna el vell mite de l'andrògin, una síntesi de totes les potències masculines i femenines, en un procés de purificació i posterior angelització que acaba assolint una existència eterna per expressar la totalitat i la unitat: “The utopian project of eliminating tension through the removal of sexual difference and of creating a centralized space found their equivalent in Schoenberg's musical thought”<sup>33</sup>. Altres personatges de la *Jakobsleiter* són: el “que ha estat cridat”, un formalista a qui només li interessa la bellesa, al qual Gabriel denuncia com a adorador d'idols; el personatge del “rebel” que es debat entre el Déu dels instints i el Déu dels Manaments i al qual Gabriel li critica la seva actitud vacil·lant i el prevé de l'estat de calma i de grandesa de Déu; quant a “el lluitador”, que arrossega una fosca culpa d'una anterior encarnació, que ha d'expiar per mitjà de la renúncia, fet que ens connecta amb la idea schopenhaueriana de “la manca de dolor a través de la renúncia”, però lamenta el fet que Gabriel no li pugui dir què està bé i què no, perquè és incapaç d'abolir la culpa.

En contrast, Gabriel presenta la figura de “L'escollit”, que té característiques schönberguianes, segons unes anotacions de Berg, i presenta parentiu amb tota la humanitat “which is the ‘theme’, he himself being a ‘variation’”<sup>34</sup>: caracteritzat de manera igual, anhela la claredat, que el porta a una fita desconeguda a través del camí per on pren la “forma”, deixant de banda la seva feina, que anomena “paraula”. Gabriel, en la seva rèplica, s'adreça als del seu voltant dient que ha d'aportar coses a la humanitat: “He must bring forth, so long as he is impure; bring forth, from within himself!

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> REICH, Willi, *Schoenberg. A critical biography*, Longman Group Limited, London, 1971, p. 100.

When it has passed, it no longer moves him”<sup>35</sup>. La seva responsabilitat és la de dur una “imatge del futur”.

Aleshores apareix un monjo, acusant-se a si mateix de no haver-se cregut un home just en gràcia de Déu. Sempre ha pensat que Déu li demanaria sacrificis i ara té por que aquests sacrificis hagin estat en va, no coneix la felicitat a la qual ha renunciat i, com que és covard, no s’ha exposat a la temptació. Gabriel li explica que està situat en un estadi superior al “que ha estat cridat” i li assegura una nova encarnació, com a profeta i com a màrtir. L’àngel utilitza l’expressió “for sins are punishments that cleanse”<sup>36</sup> (Strindberg). És llavors quan apareix el “moribund” que, segons Swedenborg<sup>37</sup>, és l’estadi anterior a l’àngel, que mira enrere en les seves encarnacions i descriu la felicitat de quan somiava. Quan la seva ànima es va extingint, també ho fa la seva veu. Aleshores, un cor llunyà de dones de veus agudes anuncia que el mort ha assolit la condició d’ànima pura. Quan els altres continuen queixant-se, Gabriel els adverteix que han de deixar de fer-ho perquè, així, estaran més prop de Déu i el seu ego serà dissolt.

La segona part comença amb un llarg parlament de Gabriel, que prepara les ànimes per a la transformació. N’hi ha de noves, en un estat superior de l’evolució, que apareixen soles, i després en grups. En el mateix ordre parlen amb els dimonis, els genis, les estrelles i els àngels. L’escollit observa al seu voltant i pregunta Déu si és un d’ells, i Déu respon de forma ambivalent. L’escollit es confessa i Déu li carrega la culpa dels altres per elevar-se. El darrer parlament de Gabriel versa sobre la idea de culpa i culmina amb una glorificació del qui prega.

El 1925, Schönberg escriu «Du sollst nicht, du musst», la segona obra dels *Vier Stücke für gemischen Chor* op. 27, obra conceptualment molt relacionada amb *Die Jakobsleiter* i *Moses und Aron*. Els biògrafs coincideixen a dir que aquesta peça amb text schönberguà és un punt important del progressiu camí de retorn cap al judaisme. És, encara, una barreja eclèctica de les idees de Balzac, Strindberg i l’antroposofia, i tracta de la prohibició jueva de les imatges com a certesa teològica: les imatges limiten l’essència divina, il·limitada i inimaginable. Una imatge concreta pot rebre un nom que la restringeix, en canvi, cal que el pietós cregui en l’esperit sense mediació, sense sentiments i de forma desinteressada. És contra allò que lluita Moses en el moment culminant de l’òpera, l’escena del Vedell d’or. En el text, Schönberg apel·la directament al devot, parlant-li de tu, “du”, i finalment l’anomena l’“escollit” que ha de romandre, com l’“escollit” de *Die*

---

<sup>35</sup> *Íbidem*.

<sup>36</sup> *Íbidem*.

<sup>37</sup> *Vid.*, ZAPKE, Susana, “Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule”, dins a Catàleg de l’exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*. Herausgegeben von Christian Meyer, Arnold Schoenberg Center, Wien, 2008.

*Jakobsleiter*, que no és altre que Schönberg. Sembla, doncs, que aquest text sigui autoreferencial.

Posteriorment a aquest oratori, Schönberg escriurà més obres de caràcter religiós. Una n'és el *Moses und Aron*, la seva única òpera –perquè la resta d'obres que s'hi podrien considerar són monodrames, oratoris o *Zeitopern*–, a més, escrita amb el mètode dodecafònic. Amb llibret del mateix compositor, fet usual a partir de la segona dècada del segle XX, l'òpera està distribuïda en tres actes, tot i que només els dos primers estan musicats. *Der biblische Weg* es pot considerar un prolegòmen a aquesta obra, que tracta la relació entre Moses i Aron, entre la llei divina i la idolatria, i entre Déu i el poble, relació mediada per la figura, lingüísticament tosca, de Moses. Mentre Aron és un personatge líric, Moses balboteja en un recitatiu que marca els límits entre la possibilitat i la impossibilitat del llenguatge, com molt bé il·lustra el final del segon acte amb “Oh Wort, du Wort, das mir fehlt!”. Es poden establir fàcilment paral·lelismes entre aquesta manca de paraula i la filosofia del primer Wittgenstein, tal i com apuntarem en el següent capítol. A més, André Neher es pregunta “faut-il préciser que le dialogue entre Dieu et l'homme n'est pas nécessairement sonore? La voix de Dieu, c'est parfois le silence. Et la voix de l'homme aussi. Le dialogue prophétique est inscrit dans le paysage du silence autant que dans celui de la parole. Parole et silence sont l'envers et le revers d'une seule et même réalité”<sup>38</sup>.

*Der biblische Weg* està protagonitzat per Max Aruns, personatge que no assoleix el seu objectiu “a causa del treball negatiu de les imperfeccions que són pròpies de la condició humana”<sup>39</sup>. Kerling i Mórdicz coincideixen a considerar ambdues obres de caràcter utòpic<sup>40</sup>. Tinguem en compte que el *libretto* del *Moses und Aron* segueix, a grans trets, la traducció alemanya de la Bíblia de Martí Luter i, cal tenir-ho en compte, Schönberg es va convertir al protestantisme de jove, el 1898. Moses presenta una certesa que no es troba en el relat bíblic, proclama que Déu és omnipresent, únic, inimaginable. Aron és qui parla i imagina, mentre que Moses té problemes de comunicació amb els homes, perquè la màxima comunicació la té amb Déu, “un, infinit, imperceptible, inconcebible”. En Moisès, com en tota revelació profètica té lloc l'encontre entre l'humà i el superhumà, el natural i el supranatural. L'home hebreu és conscient de ser, davant del diví, enfront l'alteritat, però això no resulta ser una ruptura, sinó l'acompliment de la seva condició. La

<sup>38</sup> NEHER, André, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004, p. 11.

<sup>39</sup> KERLING, «O Wort, du Wort, das mir fehlt», p. 183-190, dins de: SCHÖNBERG, Arnold, *Moisés i Aaron*, Edició i traducció de Lluís Duch amb la col·laboració de Josep Barcons, Edició bilingüe, Sagrats i clàssics, 7, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2012. p. 60.

<sup>40</sup> MÓRDICZ, Klára, “Utopias/Dystopias. Arnold Schoenberg's Spiritual Judaism” pp. 203-335, dins de: *Op. Cit.*

revelació, que implica la manifestació espontània del diví en l'humà, “leur paraissait concevable, et presque nécessaire, parce qu'elle répondait à certaines directions de leur pensée et à certaines implications de leur expérience. (...) La dialectique du divin et de l'humain refermait, pour eux aussi, un mystère”<sup>41</sup>.

La línia vocal de Moses és la presentació linial de la sèrie bàsica, les seves paraules prediquen la purificació del pensament, la transmissió de la idea, mentre que la veu cantada representa la corrupció. La tensió entre Moses i Aron queda ben exemplificada en aquestes paraules d'Alcoberro: “El jueu no és tan sols l'enemic de Crist, blasmat per la teologia capellanesca. És molt pitjor: és l'home que lluita per una idea desencarnada, per una abstracció inevitable que condueix al buit”<sup>42</sup>. Un buit icònic i lingüístic, que ni tan sols pot copsar la música; potser no és atzarós el fet que el tercer acte restés sense partitura.

Schönberg viu la religió des d'un punt de vista abstracte. No és un practicant, sinó que el seu acostament és espiritual, de manera que es va apropant a la llei mosaica, cap a la dècada dels vint, un procés que s'intensifica a la dels trenta: Mórdicz afirma que “by reducing Judaism to its «spiritual essence», Schoenberg seems to have attempted to assimilate the Mosaic faith (which focused on the law rather than on contemplation) to Christian concepts of spirituality”<sup>43</sup>. Aquesta intensificació espiritual el fa considerar el judaisme com la seva comunitat mare, com el retorn als orígens en el moment en què la raça jueva començava a patir els estralls més terribles de la llarga història de la seva persecució. Al darrera hi ha una militància, una consciència que el determina a pronunciar-se com a jueu i a defensar-ne la causa, una defensa que no només es plasma en les partitures i els seus llibrets, sinó que es fa palesa en els seus escrits teòrics i en la correspondència amb els seus amics i companys. Fins i tot, en una carta a Albert Einstein, Schönberg avisa del perill de la creu gammada: “Darin, in dem Hass gegen mich, sind Juden und die zuständigen Hakenkreuzler eines Sinnes”<sup>44</sup>.

Schönberg escriu amb pesar que s'havia adonat amb el temps que hi havia un nombre més elevat de cristians que de jueus entre els seus partidaris. D'altra banda, curiosament, músics cristians com Stravinsky, Bartok o Hindemith van esdevenir els seus competidors, perquè van trobar més acceptació entre els jueus que ell mateix. En una carta a Ödön Pátros, afirma que no hi pot fer res: “Ich kann Sie nicht aus Verpflichtung entlassen, diese Äusserung als obligatorisch hinzunehmen. Ich müsste mich zurückziehen,

<sup>41</sup> NEHER, André, *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>42</sup> ALCOBERRO, Ramon, “El jueu i la trista figura”, dins de la revista *Enrahonar: quaderns de filosofia*, 9, Barcelona, 1984, p. 75.

<sup>43</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>44</sup> Carta a Albert Einstein, ASC\_1.1.1924.01.01\_ID: 990.

wenn ich eine gegenteilige Erfahrung machen würde”<sup>45</sup>.

El 1937 va començar a compondre una “Simfonia Jueva”, el programa de la qual mostra que el compositor considerava mostrar explícitament les seves idees polítiques a través de la música. S’hi esdevé un diàleg entre l’”ells”, els gentils, i el “nosaltres”, els jueus. A més, Hans Nathan li va enviar sis melodies, per tal que ell en fes arranjaments per a “música jueva”. Schönberg volia saber si havien de servir a nivell educatiu, polític o artístic i, finalment, desestimà la feina en considerar que les melodies eren més poloneses o russes que jueves i, per tant, estaven mancades d’autenticitat.

Ja en la seva maduresa, el 1938, Schönberg escriu el seu *Kol nidre* op. 39 a partir d’una melodia basada en l’himne del *Yom Kippur*, “Yaaleh”. Fou la primera obra litúrgica de Schönberg i l’única completada. L’adequació a una composició litúrgica no fou fàcil per al compositor i les conviccions personals sobre el judaisme van fer-lo rebel·lar contra el text i la melodia del tradicional *Kol nidre*, de manera que l’obra presenta una de les marques distintives del compositor, amb la idea de “Poble escollit” i amb un Déu “Un, etern, invisible, incompreensible”. El compositor va modificar el text original per intentar donar una explicació didàctica de com hauria de ser comprès el *Kol nidre* i també va modificar la melodia tradicional perquè la considera monòtona a causa, en gran mesura, de l’ús de la tonalitat menor, a banda de considerar que tenia un “final insatisfactori”<sup>46</sup>. Poc després, al text “A Four-Point Program for Jewry”, que es podria considerar com un sol document, juntament amb “Notes on Kol Nidrey”<sup>47</sup>, estableix:

- I. “The fight against anti-Semitism must be stopped.
- II. A united Jewish party must be created.
- III. Unanimity in Jewry must be enforced with all means.
- IV. Ways must be prepared to obtain a place to erect an independent Jewish State”<sup>48</sup>.

Aquest programa demana la creació d’un Estat d’Israel que sigui una nació mare per a tots els jueus que fugen de l’antisemitisme. Schönberg no aconsegueix publicar el text als Estats Units i li envia a Thomas Mann, perquè l’ajudi a publicar-lo a Europa<sup>49</sup>, i aquest considera que és interessant

<sup>45</sup> Carta a Ödön Pártos ASC\_1951.06.15\_ID: 5823.

<sup>46</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 237, nota 90.

<sup>47</sup> ASC\_ T25.05.

<sup>48</sup> ASC\_ T15.02.

<sup>49</sup> Schönberg demana consell i ajuda a Mann per publicar el seu article: “Ich frage Sie nun um Rat: was kann ich tun? Oder können Sie mir helfen? Ich habe daran gedacht, ihn irgendwo in Europa zu placieren. Aber ich habe weder eine

que es vegi que un músic pot fer més coses més enllà de la música, però li suggereix de canviar el to, que considera massa radical<sup>50</sup>. És molt interessant de fer notar que Schönberg no va canviar ni una paraula de les que hi havia escrites al seu article, ja que afirmà que “ell no era l’únic que escrivia: la Veritat estava escrivint”<sup>51</sup>. Es tractava d’una revelació: la *Wahrheit* li apareix gràcies la tradicional *divina inspiratione*, que dicta a l’artista allò que està creant, tal i com veurem més avall. El rol que assumeix Schönberg al *Kol nidre* “is again that of the leader or of the rabbi who, acting like a priest, absolves the penitent Jews”<sup>52</sup>.

L’obra representa una síntesi de les idees religioses i polítiques de Schönberg, en un llenguatge musical que el propi compositor titlla de modern però no atonal, amb la seva marca d’estil pel que fa a la cultura jueva. Va presentar l’obra a Saminsky, rabí d’una sinagoga de Nova York i traductor del *Kol Nidre*, que criticà la seva versió i, potser és per això que Schönberg no va escriure més peces litúrgiques. Mórdicz considera que l’obstacle principal del compositor per realitzar les obres de contingut religiós “was not «false doctrines» such as liberalism, intellectualism, democracy, or socialism (...) but himself”<sup>53</sup>. Com els seus escrits demostren, no va poder mai assimilar-se completament a la tradició jueva, que resultava massa allunyada de la seva visió espiritual i abstracta. És per això que el “déu inconcebible” i el “poble escollit”, el principi del “líder del poble”, foren idees centrals en *Moses und Aron* i, per extensió, en tota la seva obra. Des del seu punt de vista, només seguint un líder mentalment fort, de conviccions inalterables, bo i acceptant la seva interpretació de la política, la religió i la música jueves podia esdevenir-se, finalment, la unitat jueva. El seu retorn a la tradició implicava assimilar la religió en consonància amb els seus preceptes estètics, i aquestes conviccions eren: la preferència de l’abstracció enfront a la pràctica, l’esperit enfront la matèria i de la idea enfront de la seva

---

Beziehung in England, noch in Frankreich oder der Schweiz. Können Sie selbst etwas dafür tun, oder mir sagen, wohin ich mich wenden soll? Ich glaube auch, dass ein empfehlendes Wort von Ihnen imstande wäre, den Aberglauben zu überwinden, dass ein Musiker nichts anderes denken kann (auch wenn er denken kann) als musikalisches”. Carta a Mann ASC\_ 1938.12.28\_ID: 3126.

<sup>50</sup> Mann li respon que hauria de rebaixar el to difamatori: “It is humanly only too understandable that Jewish periodicals cannot bring themselves to publish an article, in which the whole Jewish leadership is attacked with such radicalism and unbridled harshness of expression. In my opinion the defamatory and all to personal element in your article would have to be toned down before there can be any thought of submitting it further. I am returning the manuscript to you with many thanks and with the suggestion that you go over it once more with the practical implications of publishing in mind”. ASC\_ 1939.01.09\_ID: 14144.

<sup>51</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 247.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>53</sup> MÓRDICZ, *Op. Cit.*, p. 254.

representació. Quant als seus textos, “represent only excursions to utopia, experiments that applied musical conceptions to politics”<sup>54</sup>. I tal vegada, les seves peces inacabades demostren la seva incapacitat per solucionar els seus conflictes entre la idea i la seva representació: “The question of how “Jewish” these projects were could be answered only if one is willing to define what “Jewish” meant on such an idiosyncratic context”<sup>55</sup>.

*Survivor from Warsaw*, de 1947, significa la síntesi més interessant entre allò musical i allò extramusical en Schönberg. Centrada en el tema de l’holocaust, l’obra expressa musicalment l’angoixa, lllindant a l’expressionisme, que havia abraçat en obres com *Erwartung* op. 17. Vol expressar la necessitat de la unitat del poble jueu a través d’uns fets que es fa seus i que, segons afirma, “I saw it in my imagination”<sup>56</sup>. En el *Survivor*, les víctimes de la brutalitat esdevenen màrtirs, el sacrifici de les quals, servirà per construir una nació nova. En aquest sentit, està lluny del text *Pro Zion!* en què hi havia un component bel·ligerant, ja que cridava a les “armes victorioses” com a camí per reconduir un poble. Al respecte, Theodor W. Adorno considerarà que l’obra de Schönberg situava l’art de l’estètica del post-Holocaust, en contradicció amb ell mateix, que escrigué que “és símptoma de barbàrie escriure després d’Auschwitz”<sup>57</sup>. Però el *Survivor* apel·la la necessitat de redempció en un imaginari d’herois o màrtirs que acaben creant la nació jueva.

Al final de la seva vida, Schönberg escriurà l’op. 50 A, B i C, de contingut religiós. *Dreimal Tausend Jahre* és un poema líric de Dagobert D. Runes entitolat “Gottes Wiederkehr” (“El retorn de Déu”), clarament inspirat en la fundació de l’estat d’Israel tres mil anys enrere, en un text molt descriptiu que rememora el Temple de Jerusalem, el desert de Jordània i els jardins i els terrenys verds de la zona de les mares i, on des de les muntanyes, es pot sentir la remor de Déu. El tema estava a la ment de Schönberg a l’abril de 1949, quan va escriure l’obra inacabada *Israel Exists Again*.

*De Profundis* o *Psalm 130 for mixed chorus a cappella (six voices)* op. 50 B (1950) és una altra obra que cal tenir en compte a l’hora de parlar del Schönberg jueu, ja que el tema principal és la idea d’esforçar-se per arribar a Déu. La música expressa la força espiritual de les paraules. El Schönberg salmista, en realitat, representa la cerca de la seva pròpia veu al final de la seva vida. La darrera obra catalogada, el *Moderner Psalm* op. 50 C, tracta d’una pregària en què el músic lloa a Déu i demana a tots els pobles

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Carta a Kurt List, ASC\_1948.11.01\_ID: 4802.

<sup>57</sup> ADORNO, Theodor W., “Erziehung nach Auschwitz”, dins de ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Band 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II, Wissenschaftliche, Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, p. 674.

que també el lloïn. Però li pregunta a Déu quin significat té i quina autoritat té ell per pregar per un Déu únic, etern, omnipotent i omniscient, inimaginable, impredecible. No obstant els dubtes, continua preguntant perquè Déu és joiós i el prec li serveix de connexió amb Ell, que és la major felicitat.

L'evolució de Schönberg respecte al judaisme té la trajectòria del boomerang, perquè abandona la fe i després la recupera, oficialment, trenta-cinc anys més tard. La importància de la religió en els artistes i, especialment, en Schönberg, es podria resumir en aquestes paraules: "But art is the twin brother of mysticism, and we can therefore, throughout eighteen centuries, follow its evolution as it develops parallel to that of Jewish mysticism. Though the forms of works of art may change, their inspiration indeed remains the same"<sup>58</sup>. L'art jueu i la creença van de la mà, essent el judaisme una religió místico-profètica i, encara que cada obra d'art sigui diferent, l'impuls que les condueix és el mateix, la fe.

Des de la dècada dels vint, Schönberg sent la necessitat d'ajudar en la creació d'una Nació Jueva. Dedicava els seus esforços a la reconstrucció de Jerusalem, amb un impuls messiànic que seria impensable al principi de la seva carrera. És cert, tanmateix, que va forjar-se una idea de l'Estat jueu des d'una perspectiva força utòpica perquè, com un teòric del sionisme, tenia una certa *idea* de què significava ser jueu que, curiosament, va conviure amb el seu pangermanisme. Aquesta idea utòpica la va traslladar al paper i al pentagrama, tal i com hem vist. La utopia no es limita a les idees religioses, sinó que el seu dodecafonisme es pot llegir, també, en clau utòpica, com ho eren la visió kandinskiana de la pintura com a art espiritual, o els dissenys d'Adolf Loos que es reduïen tant a l'essència dels preceptes arquitectònics, que feien que els seus edificis no fossin, finalment, aptes per a ser habitats. Cal recordar, però, que el dodecafonisme com a constructe teòrico-pràctic es va realitzar durant un període relativament curt de temps (els anys vint), ja que després el mateix Schönberg omple les seves partitures d'excepcions a la regla.

Llegint Schönberg amb cura observem com, lligada a la idea de messianisme, la noció de predestinació –o predeterminisme– es troba impresa en nombrosos passatges dels seus escrits, i és una manera de proclamar que les decisions sobre el futur ja les ha pres un Déu omnipresent per nosaltres. Per tant, és una idea ambivalent que inclou, alhora, present i futur: "(...) a new art is due to come now (Spengler foretold it long ago), and each of them already knows his role and knows what is the one and only role this leaves for me. Whatever inspiration I may still have, it can no longer shift me from the spot where I am planted by their far-seeing eye for what the past has still to produce"<sup>59</sup>. Schönberg anunciava, adoptant la figura de profeta, que un

<sup>58</sup> NAMENYI, Ernest, *The essence of Jewish Art*, Popular Jewish Library, Translated from the French by Edouard Roditi, Thomas Yoseloff, London, 1960, p. 44.

<sup>59</sup> "The young and I", 1923, *SI*, p. 94.



nou art arribaria, i que cadascú sabria encaixar en el rol corresponent. La inspiració, des d'aquest punt de vista, està mediada per la veu de Déu, que ja ha preconcebut la creació. Així ho expressa a Alma Mahler: "...alles, was passiert, Schicksal ist. Glauben sie mir auch, bitte, dass ich unter die, Falschen, das ich tue, leide, obwohl ich das Gefühl habe, dass es Schicksal ist"<sup>60</sup>. Aquestes paraules revelen que la veritat es troba en el destí, i que tot allò que succeeix està determinat.

Amb la plena convicció que l'art té un component messiànic, Schönberg mostra el seu menyspreu per aquells artistes que només s'expressen per aconseguir fama i riquesa. L'ambició o el desig de diners estimula la creació, només, en els artistes de rang més inferior. "Money! How can you expect to be paid for something which gives you so much pleasure?" From the lives of truly great men it can be deduced that the urge for creation responds to an instinctive feeling of living only in order to deliver a message to mankind"<sup>61</sup>. En efecte, als ulls de Schönberg, l'art ha de transmetre un missatge a la humanitat, i és obvi, diu el compositor, que la música no es crea només per plaure, encara que, inevitablement, plau. No ens trobem davant d'un hedonisme inocu, sinó d'un art amb contingut.

Aquest missatge situa l'artista com a missioner de la veritat, d'allò nou que guia –amb tocs elitistes- la societat: "The genius lights the way, and we strive to follow. (...) We shall follow, for we must. Whether we want to or not.(...) We must follow"<sup>62</sup>. Schönberg se situa com un profeta, ja que, seguint André Neher, "le prophète est, dans l'acception usuelle, l'homme qui prévoit, qui prédit (...). Le voir ou le dire paraissent très secondaires, et semblent des modalités seulement du contenu substantiel de la prophétie qui serait de découvrir, de dévoiler, d'annoncer l'avenir"<sup>63</sup>.

Només els artistes tenen la capacitat de liderar la societat, perquè són capaços de veure el futur d'una manera clara i amb determinació. I es reitera: "A composer –a real creator- composes only if he has something to say which has not yet been said and which he feels must be said: a musical message to music-lovers"<sup>64</sup>, perquè "normal men possess a conviction; the great man is possessed by faith"<sup>65</sup>. En la seva tasca artística, Schönberg se sent predestinat a crear allò nou que esdevindrà tradició: "I venture to credit myself with having written truly new music which, being based on tradition, is destined to become tradition"<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> ASC\_1915.05.07\_ID: 6051, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>61</sup> "Criteria for the evaluation of music", 1946, *SI*, p. 135.

<sup>62</sup> "Gustav Mahler", 1912, 1948, *SI*, p. 471.

<sup>63</sup> NEHER, André, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>64</sup> "Folkloristic Symphonies", 1947, *SI*, p. 165.

<sup>65</sup> "Franz Liszt's Work and Being", 1911, *SI*, p. 442.

<sup>66</sup> "National Music (2)", 1931, *SI*, p. 174.

## 1.2. Schönberg i el protestantisme

Una de les nostres tesis defensa que la idea de professió calvinista justifica, en gran part, la necessitat creadora de Schönberg. El protestantisme és la religió d'adopció de Schönberg, i el canvi té lloc, cal remarcar-ho, en un context catòlic. Lluís Duch ho interpreta així: “Potser la idiosincràsia més íntima del compositor, les seves referències i preferències ètiques, la seva rotunda iconoclàstia, la seva reticència davant el «mèrit de les obres» humanes en un sentit catòlic el situaven teològicament, almenys des d'un punt de vista teòric, més prop del món luterà que de l'univers barroc del catolicisme danubià”<sup>67</sup>.

Si hem de fer una breu genealogia de la moral puritana de Schönberg, ens cal recordar que que la gran tradició europea postaristotèlica vincula el coneixement i l'ètica amb la felicitat, concepte que desapareix de la reflexió filosòfica amb la irrupció del cristianisme. Ara, la vida feliç (*beate vivere*) és la vida bona (*bene vivere*). En el cristianisme, la importància de l'*ordo amoris* és cabdal, ja que és el precepte segons el qual l'amor preval per damunt de qualsevol desig. “Estima i fes el que vulguis” és la màxima d'Agustí d'Hipona, i aquest amor és l'amor cristià (*caritas*)<sup>68</sup>.

A les seves *Confessions*, comenta que cal abstreure's d'allò material i sensible i arribar a l'ascesi, quelcom que requereix un gran esforç, perquè la voluntat humana és dèbil. Com a tal, li cal l'ajuda de la gràcia divina, una idea que recollirà Luter per marcar, definitivament, la distància entre l'home i Déu. El coneixement i la virtut són els dos camins per arribar a la vida bona i Agustí -i la resta de filòsofs de l'Edat Mitjana occidental, per extensió- cristianitzaran les virtuts platòniques de la prudència, la justícia, la fortalesa i la templança, tot fent èmfasi en l'amor, més que en el coneixement, com a via per accedir a Déu (d'*ordo rationis* a *ordo amoris*). Més enllà de Plató, Agustí pren dels estoics la idea d'un *lògos* diví que governa el món. És la llei divina i esdevé la mesura de les lleis humanes i, per tant, tot home s'hi ha de sotmetre, tot i no entendre-la del tot. Ha d'acceptar, més enllà de l'estoïcisme, que qualsevol mal o desgràcia que ens pot ocórrer és un càstig diví i, en aquesta acceptació, malgrat la incomprensió de la llei divina, s'hi entreveu quelcom que tractarem més endavant en referir-nos a la moral luterana, el fet que rebutja la salvació per les obres, que estem predestinats per Déu i no podem fer res per canviar-ho<sup>69</sup>. Tanmateix, aquest fet no

<sup>67</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Moisès i Aaron*, pp. 50-51.

<sup>68</sup> Sobre Agustí d'Hipona, *Vid.*, GILSON, Étienne, *La filosofia de la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, especialment pp. 104-130 i 160-167. Aquest autor francès continua sent el gran especialista en el pensament filosòfic medieval, imprescindible per a introduir-se en l'estudi de qualsevol pensador de l'època.

<sup>69</sup> *Vid.* SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, Vol. 2, Biblioteca de autores cristianos,

impedeix que només ens haguem de sentir culpables del mal que hem fet intencionadament. La separació entre el poder secular i el poder religiós del protestantisme recorda la separació entre la Ciutat de Déu i la Ciutat pagana d'Agustí.

Amb l'ètica individualista de Pierre Abelard té lloc el despertar de la consciència moral com a conseqüència del descobriment del subjecte i, per tant, de la subjectivització de la moral<sup>70</sup>. Abelard afirmava que allò important de l'acció no és l'acció mateixa, sinó la intenció del subjecte i és per aquest motiu que s'oposa a la creença en el pecat original i es pregunta com pot ser que l'home neixi amb un pecat congènit, si no hi ha intencionalitat.

Per la seva banda, Tomàs d'Aquino s'allunya del platonisme d'Agustí i intenta fer convergir les tesis aristotèliques amb la teologia cristiana, constituint la filosofia oficial de l'Església catòlica. Dóna més importància a la veritat que al desig del bé i proposa les virtuts cardinals (prudència, justícia, fortalesa i templança) i les teològiques (fe, esperança i caritat). Les virtuts són els valors intrínsecs de la moralitat i els extrínsecs ho són la llei i la gràcia. La llei divina i la llei natural convergeixen, perquè la llei moral es troba inscrita en la naturalesa de l'ésser racional, encara que aquest triguí en adonar-se'n. Pecar equival a desobeir la llei de Déu, diria Tomàs, perquè aquesta desobediència viola l'ordre natural: *Omne vitium eo ipso quod vitium est, contra naturam est* ("El vici ho és perquè s'allunya de la naturalesa").

Els darrers passos de l'ètica cristiana medieval seran protagonitzats per Guillem d'Ockham, que es pot considerar un dels precedents del luteranisme, amb la seva crítica a l'Església establerta, ja que entén que aquesta institució no s'hauria d'identificar amb la jerarquia eclesiàstica, sinó amb la comunitat de fidels. La seva teoria de la "navalla" o, podríem dir, d'economia de pensament, es basa en el fet que hi ha principis que s'han de rasurar, segar, com alguns conceptes superflus i metafísics, perquè emboiren el pensament, cosa que, en el terreny moral, implica una separació entre la moral teològica revelada i la moral filosòfica, entre el poder temporal i l'espiritual que reflecteix les tensions polítiques que en aquella època hi havia entre el poder temporal i l'espiritual. La seva crítica a la jerarquia eclesiàstica i la voluntat de fer confluïr l'Església amb la comunitat de fidels serà una de les bases del pensament de Luter.

En el Renaixement no hi trobem, pròpiament, un estudi de l'ètica com a reflexió filosòfica sobre la moral, sinó més aviat una preocupació, podríem dir, moralitzant<sup>71</sup>. L'ètica queda inserida en la societat en la mesura

*Obras completas de San Agustín*, XVII Madrid, 1988, pp. 134-135.

<sup>70</sup> GILSON, Étienne, *Op. Cit.*, especialment pp. 261-277 i 315-320.

<sup>71</sup> Vid. BLOCH, Ernst, *La filosofía del Renacimiento*, Edicions 62, Barcelona, 1982. Es tracta d'una magnífica introducció al pensament renaixentista que té l'interès d'entroncar amb *Das Prinzip Hoffnung*, que més avall comentarem, en la mesura

que comencen a aparèixer preocupacions morals, models de societats ideals, utopies modernes i rebuig de la sistematització. En la moral humanista, les ensenyances morals es troben a la literatura, més enllà de les parets dels monestirs: el poeta té una tasca moral a desenvolupar. El *uomo universale* recull valors ètics dels clàssics, prene com a base la Bíblia i els Pares de l'Església, però rebutja la teologia escolàstica. L'*Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pico della Mirandola, deixeble de Marsilio Ficino, és, tal i com indica el seu nom, un manifest que defensa la dignitat de l'home, que és ja autònom i se sobreposa a la misèria humana i al destí: "Tú, libre de toda restricción, delimitarás tu naturaleza según su arbitrio, en cuyas menos te hemos puesto. Te hemos situado en medio del mundo para que, desde allí, observes más cómodamente lo que hay en el mundo que te rodea"<sup>72</sup>.

L'individualisme renaixentista es posa de manifest en certs gèneres literaris com l'epistolar, les autobiografies, sentències, proverbis, diàlegs i assajos. Per això és fonamental per conèixer Schönberg estudiar les seves cartes i els seus aforismes que, sovint, són la llavor d'un article futur. Per exemple, un aforisme de 1909 ("Talent ist die Fähigkeit, zu erlernen; Genie die Fähigkeit, sich zu entwickeln"<sup>73</sup>) es converteix, anys més tard, en gèrmen de "Gustav Mahler", escrit el 1912 i revisat el 1948<sup>74</sup>. L'assaig, precisament, és el gènere que posa en circulació i dignifica Montaigne que, en escriure en primera persona, aconsegueix plasmar una introspecció que compartiran els textos de Petrarca i Descartes. Aquest individualisme teòric té un correlat moral i aquest és, sens dubte, l'ingredient principal de la modernitat.

El 13 d'octubre de 1517, el monjo agustinianà Martí Luter va penjar les noranta-cinc tesis a la porta del Palau de Wittenberg, amb el propòsit de mostrar públicament el seu desacord amb l'Església de Roma, el detonant del qual havien estat el mercadeig d'"indulgències". Luter defensava la lectura directa de les Escriptures i, per això, en el seu exili al castell de Warburg va traduir la Bíblia a l'alemany per tal que els fidels hi poguessin accedir fàcilment. Fou una epístola de Sant Pau als romans el text que li va revelar el sentit vertader del pecat i la gràcia divina. En un passatge de l'apòstol, en efecte, hi troba la llum: "No m'avergonyeixo de l'Evangelí. És el poder salvador per al qual tinc fe...«guanyarà la vida el que sigui justificat per la

---

que la idea d'esperança en el "coneixement de la vida" (*Lebenswissen*) arrencaria amb la Modernitat dels pensadors del Quattocento.

<sup>72</sup> Citat a CAMPS, Victoria, *Breve historia de la ètica*, RBA divulgació, Barcelona, 2013, p. 121.

<sup>73</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*. Published in *Die Musik* 9 (1909/10), Nr. 21, pp. 159-163. Archiv ASC Vgl. Notizbuch 1910 (Erstniederschrift), T03.63 (Manuskript), 27.12 (Manuskript und Typoskript, Abschriften) und T14.15 (Korrekturfahne und Handexemplar).

<sup>74</sup> "Gustav Mahler", 1912-1948, *SI*, pp. 468-471.

fe»<sup>75</sup>. De manera, que de les tres virtuts teològals, la fe és la que pren protagonisme per a Luter i la que, en última instància, ens pot dur a la salvació eterna.

Un element fonamental del luteranisme és la qüestió de la predestinació i de la salvació. Luter ho va experimentar com un problema personal que l'havia estat inquietant i que, al voltant de 1508, s'havia agreujat pel seu caràcter temperamental i els seus escrúpols, de manera que va buscar una fórmula coherent que l'alliberés de la seva angoixa. En certa manera, afirma Victòria Camps, la reforma protestant és el producte d'aquesta angoixa que va personalitzar en sí mateix Martí Luter, però que expressava un sentiment compartit per una època<sup>76</sup>. Martí Luter perseguia la perfecció que ell i Déu exigien, però es desesperava en veure que no la podia assolir. És l'angoixa del subjecte que es troba entre la "professió de fe" i la "professió civil", entre la vocació de servir Déu i haver de continuar, alhora, satisfent les necessitats mundanes.

La resposta passava per rebutjar l'escolàstica aristotèlico-tomista i retornar a l'agustinisme, per tal de remarcar la importància de la fe com a l'únic camí de la salvació i el fet que les obres només són un mitjà de col·laboració amb l'elecció de la gràcia de Déu, sense cap mena de mèrit. Des del principi dels temps, Déu omnipotent ja sap qui s'ha de salvar i qui es condemnarà, al marge dels seus mèrits (*quo certum numerum civium in sua sapientia predestinatum etiam*<sup>77</sup>), perquè això forma part de la seva presciència:

“No le faltó a él plan para completar, sacándolos del género humano condenado de su ciudad, el número de ciudadanos que tenía predestinados en su sabiduría. Así como también los separó precisamente por gracia, no por sus méritos, ya que toda la masa entera fue condenada como en su raíz viciada: mostraba a los liberados no sólo en si mismos sino también por la situación de los no liberados, qué gracias les dispensaba. Bien sabe cada uno que no es por su propia bondad, sino por pura gratuidad, cómo es arrancado de los males cuando queda inmune de la semejanza de los hombres, con quienes tenía en justicia una pena común”<sup>78</sup>.

La gràcia de Déu és la sola raó per decidir la salvació o la condemna, perquè, en la seva omnipotència, el creador suprem de totes les naturaleses ajuda i remunera les bones voluntats i abandona i condemna les que són dolentes i no han estat tocades per la gràcia: “¿Por qué, pues no iba a crear Dios a los que sabía de antemano habían de pecar, pudiendo demostrar en ellos qué es

<sup>75</sup> Romans, I, 16-17.

<sup>76</sup> CAMPS, Victòria, *Op. Cit.*, 128.

<sup>77</sup> SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, Vol. 2, p. 135.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

lo que merecía su culpa y qué les daría su gracia y que bajo tal creador y organizador el perverso desorden de los delincuentes no había de trastornar la recta ordenación de las cosas”<sup>79</sup>.

El tema de la predestinació i la teoria agustiniana de la gràcia constitueixen la clau de volta de les doctrines de Calví (Jean Cauvin, 1509-1564) que, el 1533, es va establir a Basilea a causa de la seva conversió a la fe reformada, que l’obligà a fugir de França. El calvinisme és la doctrina més influent del protestantisme, una reforma, al mateix temps anticatòlica i antiluterana, que es basa en la teoria agustiniana. Afirma que tots estem predestinats a la salvació o a la condemna eterna, ja que el Destí forma part del disseny diví en la mesura que el Creador és omnipotent. Però davant la impotència associada a la moral luterana, que condueix a l’angoixa, el calvinista entreveu la llum a través de la dedicació al treball com a única salvació. Calví dóna valor a allò que Luter havia desvaloritzat: les obres humanes, en considerar el treball, l’entrega a la professió, com a progrés moral. El concepte de professió, per tant, s’ha d’emmarcar en els dos àmbits fonamentals de la vida d’una persona, en la fe i en el treball.

Així ho explica de forma clara Max Weber. En el seu estudi, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904-05), fa una reveladora anàlisi dels principis de l’ètica protestant que ja ha esdevingut canònica. Estableix un lligam directe entre la productivitat i la riquesa dels països i la religió que professen, tot presentant dades objectives que mostren que en els països protestants el nivell de riquesa és més elevat que en els catòlics. Les arrels d’aquest canvi es troben al segle XVI. El problema, diu Weber, no és que la religió es trobés massa present a la vida de les persones de les regions amb una renda més moderada, sinó que hi fos massa poc. És a dir, parlem d’una presència significativa, en el sentit que els principis de la religió fossin entesos de manera profunda per la gent del nord, que s’enfrontava directament al text sagrat, i no pas com els catòlics, la vida dels quals estava determinada per la religió, però d’una forma superficial i, si es vol, menys autèntica, perquè la repetició de la cantarella del mossèn no desenvolupa la mentalitat dels adeptes ni la visió crítica envers els seus actes. És per aquest motiu que el percentatge de protestants que hi havia a les universitats era molt més elevat que el dels catòlics i, a més, respecte al seguiment de les normes, els catòlics tenen l’avantatge que el pecat és fàcilment expiable amb la confessió. Amb tot, la relació que els catòlics tenen amb la riquesa és més laxa, l’esperit competitiu intrínsec al capitalisme més relaxat i, fins i tot, es detecta un excés d’hedonisme: “La razón de este distinto comportamiento ha de buscarse, en lo fundamental, en las características internas de las confesiones religiosas, y no en la situación histórico-política exterior a éstas”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>80</sup> WEBER, Max, *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, ed. Joaquín

La mentalitat protestant té internament assolit els precepte de l'esforç com a condició necessària per a ser un bon creient. Weber comenta que els homes dedicats a Déu, en el catolicisme, s'aparten de la societat i deixen de produir a causa del seu aïllament, mentre que els homes dedicats a Déu en la mentalitat protestant són aquells, precisament, qui entreguen la seva vida al treball, allò que el pensador anomena "l'esperit del treball"<sup>81</sup>, que s'associa a la idea de "progrés". L'expressió "el temps és diners", com diuen els alemanys, "Zeit ist Geld", il·lustra molt bé la mentalitat treballadora. I el crèdit també s'ha de limitar, perquè implica una pèrdua de diners i, per aquest motiu, cal racionalitzar molt bé els ingressos. Així doncs, des d'aquesta mentalitat, és comprensible que hi hagi una defensa de l'honradesa, en la mesura que s'ha observat que els beneficis que pugui aportar la corrupció són temporals, perquè una estafa acaba descobrint-se.

És interessant de veure també com una de les fonts de reflexió de Weber són els preceptes utilitaristes de Benjamin Franklin, especialment el concepte de "deure del treball", la idea d'obligació que l'individu ha de sentir respecte al contingut de la seva professió o activitat laboral, amb independència de quina sigui. El gran enemic del capitalisme és el tradicionalisme, la conducta segons la qual "el hombre no quiere, «por naturaleza», ganar dinero y más dinero, sino que quiere simplemente vivir, vivir como ha estado acostumbrado a vivir y ganar lo necesario para ello"<sup>82</sup>. Quan el capitalisme va començar a augmentar la productivitat del treball humà a través de l'increment de la seva intensitat, va topar amb la resistència d'una concepció precapitalista del treball. Per aquest motiu, l'augment de producció s'aconseguí amb salaris més baixos que obligaven a l'obrer a treballar més. Calia una mentalitat que desvinculés la idea de guanyar la mateixa quantitat de diners amb la comoditat amb el mínim rendiment, per tal d'assolir una de les màximes del capitalisme: que el treball ha de ser un fi en si mateix.

Però aquest canvi no s'aconsegueix, segons Weber, experimentant amb salaris alts o baixos, sinó per mitjà de l'educació a través de la religió. Si observem el fenomen en les dones, veurem que "la subida de los destajos se estrella sin ningún efecto contra el muro de la costumbre. *Otra cosa distinta* suele suceder con muchachas educadas en una *religión* determinada, concretamente con muchachas provenientes del *pietismo*"<sup>83</sup>. La capacitat de concentració i la de sentir-se obligades amb el treball solen anar unides a un sentit econòmic estricte, que compta amb el guany i amb una quantitat d'aquest, i amb una moderació i sobri autocontrol que augmenta extraordinàriament la capacitat de rendiment. Aquestes són les condicions

Abellán, Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 2012. p. 73.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 98.

idònies per tal que es doni el treball com a fi en si mateix, com a *professió*, tal i com exigeix el capitalisme. En aquest cas es pot superar el tradicionalisme, com a conseqüència d'una educació religiosa.

D'aquesta manera, el treball no s'ha de pensar com un mitjà per viure, allò que Werner Sombart, contemporani i amic de Weber, denomina el *System der Bedarfsdeckungswirtschaft* (sistema de satisfacció de les necessitats)<sup>84</sup>, és a dir, el sistema tradicionalista, sinó que s'ha de tenir interioritzat com a resposta al sentit del deure. I el fonament d'aquesta actitud és religiosa, perquè és així com s'assoleix el màxim ascetisme, amb treball, i no pas com succeeix en el catolicisme, en què l'ascetisme s'assoleix amb la inacció, és a dir, la meditació.

L'explicació etimològica de treball o professió, *Beruf, calling*, l'hem de buscar en la religió. Webern explica que el concepte no es troba encunyat ni a partir d'una paraula llatina ni grega, ni tampoc respon a una expressió germànica, sinó que prové de la traducció que Martí Luter va fer de la *Biblia*, una gran innovació que es troba en un passatge de l'Eclesiastés (11, 20, 21), que dóna un sentit modern al treball profà, relacionant el deure envers les professions amb la conducta moral. Això fou conseqüència inevitable de la significació religiosa del treball diari secular:

“En el concepto de «profesión» se expresa, por tanto, ese dogma central de todas las confesiones protestantes, que rechaza la diferenciación que hacen los católicos entre *praecepta* y *consilia* dentro de los mandamientos morales cristianos y que sólo reconoce como *único* medio para vivir de manera grata a Dios, *no* la superioridad del ascetismo monacal sobre la moralidad intramundana, sino exclusivamente el cumplimiento de las obligaciones intramundanas derivadas de la posición de cada uno en la vida, cumplimiento que se convierte así en su «profesión»”<sup>85</sup>.

El concepte ètico-religiós de professió és l'aportació més genuïna i més decisiva de la Reforma, perquè, literalment, havia de transformar el món. Weber explica que ni en l'Edat Mitjana, ni en l'Antiguitat, hi ha una tal consideració pel treball, perquè en una societat controlada per l'aristocràcia guerrera i pels sacerdots, el treball tendeix a ser considerat com un mal necessari o, fins i tot, com una maledicció. El cristianisme medieval està fortament marcat per la imatge d'Adam expulsat del Paradís i condemnat a treballar, al mateix temps que Eva pariria fills mortals amb dolor. El treball és dolor, una condemna que el poderós pot evitar, però que pesa sobre el comú dels mortals, tot i que, en Tomàs d'Aquino ens trobem amb l'afirmació

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.



que el treball és el fonament natural i imprescindible de la vida de la fe. Però és a partir de Luter que es produeix una revolució mental que culminaria en la Revolució Industrial: que el contingut més noble de la conducta moral era considerar l'òptim exercici de la professió com un deure fonamental. Això lliga totes les confessions protestants i les separa del catolicisme, que seguirà predicant la inacció, l'ascetisme monàstic i l'abstenció de la vida mundana, com a ideals del bon cristià, d'acord amb la paràbola dels lliris del camp, que recull l'Evangelí de Mateu:

“Per això us dic: no us preocupeu per la vostra vida, pensant què menjareu i què beureu, ni pel vostre cos, pensant com us vestireu (...). Mireu els ocells del cel: no sembren, ni seguen, ni recullen en graners, i el vostre pare celestial els alimenta. No valeu més vosaltres que no pas ells? (...) Fixeu-vos com creixen els lliris del camp: no treballen ni filen, però us asseguro que ni Salomó, amb tota la seva magnificència, no anava vestit com cap d'ells”<sup>86</sup>.

Per la seva banda, l'home protestant és llençat al món amb el deure de treballar i santificar la seva professió com una forma de glorificar Déu. Weber considera que en Luter encara hi plana el tradicionalisme, que es demostra en la seva crítica a la usura i al fet de cobrar interessos en els préstecs, mentre que aquest darrer aspecte és una de les claus del capitalisme.

En el protestantisme no es valora com a positiu l'aïllament interior de l'home. Creiem que l'home catòlic i, més concretament, el mediterrani, cal que s'aïlli per tal de centrar-se en Déu, ja que es troba en el si d'una societat plena de distraccions i on la interacció personal és essencial. En canvi, en els països protestants, les relacions personals són més fredes i no cal estar aïllat de la societat per connectar amb Déu, perquè, en si, cadascú ja està prou lluny espiritualment, de qui té al costat. En realitat, el que fa la religió és ajudar a cohesionar-los, tal com indica l'etimologia del mot, *religio*. Webern es refereix a un “sentimiento de una extraña *soledad* del individuo”<sup>87</sup>, a un individualisme desil·lusionat i pessimista, un profund aïllament interior. No hi ha sacerdot que pugui ajudar algú a conduir-se amb Déu, ja que aquesta és una missió estrictament individual que requereix d'una maduresa cultural important, un alt índex d'alfabetització, un nivell d'autonomia i un sentit de la responsabilitat desenvolupat.

Hi ha una separació espiritual entre el Jo i el Món perquè el Jo està més a prop de Déu que del Món, però no per això el creient és irresponsable, ja que a través del treball “al servicio de esta utilidad social es querido por

---

<sup>86</sup> Mateu, 6, 25-30.

<sup>87</sup> WEBER, Max, *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, p. 152.

Dios e incrementa la gloria de Dios”<sup>88</sup>. Aquí resideix l’origen del caràcter *utilitari* de l’ètica calvinista, i del concepte fonamental de professió que subordina la moral a Déu en tant que està sotmesa a la fe.

El concepte de l’Elegit és molt important en el protestantisme, per la qual cosa el creient es pregunta si ho és i com en pot estar segur. Al respecte, Calví diria que ell se sent com un instrument de Déu i que estava segur del seu estat de gràcia. Calia conformar-se en el coneixement de la decisió de Déu i amb la confiança de Crist, produïda per la vertadera fe. No podem saber si hem estat elegits o no a través del comportament perquè els elegits no es distingeixen externament dels altres. Fins i tot aquells que no ho són poden tenir experiències subjectives similars a les dels elegits, és per aquest motiu que Weber explica que “los elegidos son y siguen siendo la iglesia invisible de Dios”<sup>89</sup>.

El creient té el deure de sentir-se elegit i rebutjar qualsevol temptació del diable, perquè una certesa deficient de la pròpia salvació és conseqüència d’una fe insuficient i, per tant, d’un efecte insuficient de la gràcia, per la qual cosa “se recomienda encarecidamente, como el mejor medio para conseguir esta certeza, un trabajo profesional infatigable; éste y sólo éste disipa cualquier duda religiosa y da la seguridad del estado de gracia”<sup>90</sup>. D’aquesta manera, tothom actua rectament en viure en la incertesa de ser l’Escollit o no.

Això du el protestant a viure d’acord amb la màxima de la “santificació per les obres”, al contrari dels catòlics, que viuen “al dia” des d’un punt de vista moral, és a dir, que les seves “bones obres” són actes *aïllats* que no segueixen cap pla per compensar els pecats, al contrari del Déu del calvinisme que exigeix als seus “obres bones” i una “vida santa” de forma sistemàtica. La vida del “sant” està exclusivament orientada cap a un fi transcendent, la salvació, però precisament per aquest motiu està *racionalitzada* i dominada exclusivament per la idea d’augmentar la glòria de Déu a la terra. El purità es regeix per un autodomini absolut i els éssers d’interioritat seriosa i apassionada, que fins aleshores havien estat els millors representants de la vida monàstica, ara havien de perseguir els seus ideals ascètics des de la vida professional profana.

La idea de predestinació fou el punt fonamental de l’orientació anomenada pietisme, un moviment luterà de caràcter reformista promogut per Philipp Jakob Spener, durant el segle XVIII. El pietisme controla la conducta professional profana, de manera encara més estricta i postula que cal tornar als orígens del protestantisme, buscar la defensa dels espais privats en relació amb els rituals, la Bíblia i Déu, i volia demostrar que la pietat cristiana i la tolerància envers la pluralitat eren importants en el missatge de Déu.

---

<sup>88</sup> *Íbid.*, p. 159.

<sup>89</sup> *Íbid.*, p. 162.

<sup>90</sup> *Íbid.*, pp. 163-164.

Amb la Reforma luterana, la moral queda apartada del magisteri de l'Església perquè cap ésser humà té atribucions ni autoritat suficient per tal d'erigir-se en intèrpret de la voluntat divina. Hi ha una separació entre el poder secular i el poder religiós i una autonomia i alhora solitud del subjecte respecte a l'ésser superior, del qual només pot esperar benvolença. En les relacions entre l'ascetisme i el capitalisme val a destacar que la riquesa com a tal és un perill, perquè sotmet l'individu a unes temptacions incessants. Cal evitar de recrear-se en la riquesa i gaudir-la des de l'oci perquè pot desviar-se de l'aspiració a la vida santa. Com a conseqüència, el primer i el més greu dels pecats del puritanisme és el desaprofitament del temps: "Cada hora perdida se le sustrae al trabajo para la gloria de Dios"<sup>91</sup>, perquè el treball és un fi en si mateix prescrit per Déu, reiterem. Voler ser pobre seria el mateix que voler estar malalt, des d'aquest punt de vista i seria reprobable com a santificació per les obres i perjudicial per a la glòria de Déu.

L'ascetisme veu l'afany de riquesa *per se* com un fi reprobable, ja que allò que cal lloar és la seva consecució com a fruit del treball sistemàtic, permanent i infatigable en el medi ascètic més elevat i en l'acreditació més visible i segura de l'home regenerat de l'autenticitat de la seva fe, perquè "la palanca más poderosa que se puede pensar para la expansión de esa concepción de la vida que hemos denominado aquí «espíritu» del capitalismo"<sup>92</sup>. Des de la perspectiva de la racionalitat econòmica, la tendència al plaer entra en contradicció amb la praxis econòmica, obsessionada en el dia de demà. D'altra banda, Weber afirma que, si aspirem a la glòria de Déu, cal que extingim el desig desmesurat d'acumular riqueses i d'exhibir-les, així com el vici de la peresa, que somia en l'acumulació de béns amb la perspectiva de viure sense treballar. La professió ha de servir per assolir la vida de gràcia desitjada, cosa que només es pot fer amb el treball. La vida professional respon a l'exigència de practicar la virtut del treball, combinada amb la sobrietat, l'aprofitament del temps i l'ús moderat dels guanys i els honoraris.

L'home del protestantisme dóna una nova dimensió religiosa a la seva activitat mundana, mitjançant la santificació per les obres. Les diferències amb el catolicisme també es traduiran, naturalment, en el culte, on desapareix la litúrgia de l'eucaristia, que és el motiu central de la missa catòlica. L'absència d'aquest sacrament en el culte reformat deixa la predicació com a motiu central de l'acte religiós. La música ve a omplir un buit, accentuat per la manca d'imatges sacres, i es converteix en l'art religiós per antonomàsia i, si el fidel catòlic participa de la commemoració del Sant Sopar, el protestant participa des de la seva individualitat en el cant col·lectiu.

El propi Martí Luter és conscient de la importància de la música, que

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 264.

té dues finalitats: l'exaltació de la glòria de Déu i la instrucció dels fidels a través dels cants. En els seus anys infantils, Luter va ser un cantant notable, un *Kurrende-Singer* que interpretava cançons populars davant de les cases senyoriales. La seva predisposició musical el va dur a estudiar rudiments musicals de composició i llaut i, sobretot, a obrir l'Església reformada al conreu de la música com a forma de participació del poble i de perfeccionament personal amb l'estudi i el treball musical. Amb l'ajut del compositor Johann Walther (1496-1570) va adaptar antigues melodies gregorianes, cançons populars religioses i cançons profanes amb lletres religioses, per posar l'art musical a l'abast de la gent i al servei de la nova fe. El gran renovador de la música protestant va ser Heinrich Schütz (1585-1672), que introdueix un nou estil inspirat en la polifonia de Monteverdi i amb la participació de l'orquestra. Des d'una estètica barroca, incorpora l'ària lírica de l'òpera italiana, amb cantates, passions i oratoris, gèneres musicals que arribaran a la seva plenitud amb Johann Sebastian Bach (1685-1750), que va fer de la música sacra el gruix de la seva prolífica producció. Amb Händel (1685-1759) i Telemann (1681-1767), la música sacra reformada fa les darreres aportacions realment significatives, perquè, en els compositors següents, perd, en gran mesura, la seva motivació religiosa per convertir-se en un pretext estètic<sup>93</sup>.

Un cop establerta la importància que té la música en la litúrgia protestant, podem tornar a la figura de Schönberg. Aquests prolegòmens ens han servit per situar-nos en el marc de la moral protestant, que influirà en el compositor vienès, almenys, des de la seva conversió, el 1898, en un acte de voluntat de mantenir-se en la marginalitat en una Viena catòlica<sup>94</sup>. Hi ha moltes actituds envers l'art i la vida del compositor que poden trobar una explicació des de la perspectiva protestant, però d'altres són ambigües, ja que vistes des del prisma del judaisme també hi conviuen còmodament.

Entre 1860 i 1870 els jueus mostren gran interès per assimilar-se i esdevenir austríacs en ple dret<sup>95</sup>, interès que es reitera la dècada de 1880. Sigmund Freud (1856-1939) compara aquesta assimilació, aquesta pèrdua de la pròpia naturalesa, amb el concepte de castració i veu en el personatge

---

<sup>93</sup> PROCHELL, Maria Cristina, "El protestantismo, su música y sus músicos", *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música, Vol. 15, núm. 77, Julio-Septiembre, Santiago de Chile, 1961, pp. 39-51.

<sup>94</sup> Sobre l'episodi de Mattsee, Haide Tenner escriu, seguint Matthias Henke, que "Arnold Schönberg gehört zu jenen jüdischen Mitbürgern, die sich un Assimilation bemühen...", MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>95</sup> "Having grown in the more tolerant, optimistic atmosphere of Austrian political liberalism in the 1960s and early 1870s when assimilation and social acceptance still seemed relatively painless", escriu WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 550.

d'Anníbal, derrotat pels romans, els pares de la civilització europea, un símbol de l'antisemitisme catòlic<sup>96</sup>.

La conversió de Schönberg al protestantisme es pot explicar seguint l'aposta dels jueus pangermànics pel luteranisme, com a confessió autènticament germànica (*Los vom Rom*)<sup>97</sup>. Des del punt de vista d'Arthur Schnitzler aquells jueus que s'havien assimilat al protestantisme seguint una "majoria compacta" eren uns oportunistes, però una de les raons per les quals molts van optar-hi fou, segons Wistrich, l'admiració per la música germànica, tenint en compte que el protestantisme era la religió imperant a Alemanya. A més, tal i com consideren Joseph Roth (1894-1939) i Stephan Zweig (1881-1942), era cert que la monarquia esdevingué un element de cohesió perquè als ulls dels cristians –tant per als catòlics com per als protestants–, era una institució que inspirava confiança i seguretat, una nau que tenia l'aparença d'una estabilitat aliena a qualsevol conflicte europeu; l'emperador Franz Joseph I (1830-1916) estava al capdavant d'allò que s'havia convertit en el "mite Habsbúrbic"<sup>98</sup>.

Otto Weiniger és una figura clau per entendre la conversió al protestantisme de Schönberg i de molts jueus vienesos. Nascut el 1880, es converteix al protestantisme el 21 de juliol de 1902, amb l'aprovació de la seva família, tot i que més endavant es convertiria al catolicisme. El 1903, el mateix any que se suïcidaria, publicava *Geschlecht und Charakter*, una obra violentament misògina que intenta demostrar científicament que tots els éssers humans estan compostos d'una associació entre una substància masculina i una substància femenina. L'aspecte masculí seria actiu i productiu, conscient i moral / lògic, mentre que la seva contrapart femenina seria passiva, improductiva, inconscient i amoral / alògica. Olga Litvak ho ha resumit amb aquestes paraules: "Hostility toward female greed and female sexuality was itself a response to anxiety about the feminization of Judaism and the buying power of the lay Jewish reader, predominantly but not only female, whose tastes were increasingly unaccountable"<sup>99</sup>. En aquest sentit, la dualitat masculí / femení l'hem d'interpretar com una nova versió de la tradicional dualitat metafísica esperit / carn. I Viena viu com a contramodel efectiu d'aquesta obra, ja que, com diu Casals, és

«La moderna cultura del coito», el más judaico y femenino de los tiempos. Un tiempo en el que la ciencia quita al mundo su sentido sobreponiendo al ideal masculino de síntesis de los principios femeninos de contingencia y discontinuidad. Y en que el arte, dejándose llevar por la evanescencia del sentir y la

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 218.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 664.

<sup>99</sup> LITVAK, Olga, *Op. Cit.*, p. 44.

«renuncia a la conceptualidad», llega al paradójico (y típicamente femenino) estado de «arte sin forma»<sup>100</sup>.

Weininger és un jueu kantià, un pensador brillant i efímer que travessa el cel vienès com un estel fugaç, inspirat en la filosofia de Kant. De fet, ens trobem amb una forta presència del filòsof de Königsberg entre els intel·lectuals jueus de la segona meitat del segle XIX. La raó és, probablement, la proximitat que es pot trobar entre el rigorisme kantià - d'origen pietista- i les exigències incondicionals que Jahvé imposa al seu poble, exemplificades en el patriarca Abraham, que ha de sacrificar el seu fill Isaac i, si no ho arriba a fer, és només perquè l'àngel li ho impedeix al darrer instant: “Among the first generation of Jewish intellectuals there was a number of distinguished Kantians, including Marcus Herz, Solomon Maimon, Lazarus Bendavid, and Saul Ascher”<sup>101</sup>.

El 1788, a *Kritik der praktischen Vernunft*, formulava la clau de volta de la seva ètica, l'imperatiu categòric o llei fonamental de la raó pura pràctica: “Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnte”<sup>102</sup>. El rigorisme kantià arriba a extrems insospitats i, de fet, el propi filòsof reconeix més avall que es tracta d'una cosa força estranya: “Sache ist befremdlich genug, und hat ihres gleichen in der ganzen übrigen praktischen Erkenntnis nicht”<sup>103</sup>. La reflexió que fa Kant és que la geometria pura té uns postulats que, com a proposicions pràctiques només pressuposen que hom pot fer alguna cosa si s'exigís que s'ha de fer, mentre que en la filosofia pràctica s'ha de procedir absolutament d'una certa manera, perquè la regla pràctica és incondicionada:

“Die praktische Regel ist also unbedingt, mithin, als kategorisch praktischer Satz, a priori vorgestellt, wodurch der Wille schlechterdings und unmittelbar (durch die praktische Regel selbst, die also hier Gesetz ist) objektiv bestimmt wird. Denn reine, *an sich praktische Vernunft* ist hier unmittelbar gesetzgebend. Der Wille wird als unabhängig von empirischen Bedingungen, mithin als reiner Wille, *durch die bloße Form des Gesetzes* als bestimmt gedacht, und dieser Bestimmungsgrund als die oberste Bedingung aller Maximen

---

<sup>100</sup> CASALS, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, XXXI Premio Anagrama Ensayo, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003, p. 72. Resulta especialment interessant la lectura del capítol dedicat a Weininger (*Íbid.*, pp. 63-84) en què explica la dualitat entre allò masculí i allò femení, entre el geni de la forma i la idea i la dona com a pulsio, com a no-res.

<sup>101</sup> *Íbid.*, p. 8.

<sup>102</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft*, Joachim Kopper (Hg), Philipp Reclam, Stuttgart, 1961, p. 53.

<sup>103</sup> *Íbid.*, p. 91.

angesehen”<sup>104</sup>.

La raó pura pràctica és, en efecte, legisladora, però legisla sobre si mateixa i ho fa amb el mateix rigor que el Déu de Calví o el Jahvé dels jueus empra cap a les seves criatures, sense cap condició i sense excuses. Certament, “die Sache ist befremdlich”.

L’obra de Weininger traspua aquesta inclemència. És l’autoprojecció del malestar d’un jueu que detesta ser-ho, però que no ho pot evitar. Només pot introjectar aquesta agressivitat, per a després projectar-la en forma d’antisemitisme:

“Weininger’s doctoral thesis was presented in June 1902 and shortly after its successful defence he ostentiously converted to Protestantism, the minority Christian religion in Austria. This option clearly signified in Weininger’s case not only a break with his detested Jewish origins and with the Catholic Baroque traditions of Viennese culture but also a positive identification with the austere Protestant faith of his favourite German philosopher, Immanuel Kant”<sup>105</sup>.

Weininger retornà a Kant i a la tradició de l’idealisme alemany per preocupacions metafísiques, pel seu interès en el racionalisme i en una moral individual ascètica: “Mit Kant hat er also gemein die Ethizität der Weltanschaaung, das Primat der praktischen Vernunft... Kant war der *innere Richter* seines Denkens”<sup>106</sup> i, encara més: “La conversion de Weininger au protestantisme, choix d’assimilation rare dans l’Autriche catholique, se propose comme une sorte de rattachement spirituel à l’esprit prussien et à la philosophie de Kant, étrangère à la tradition culturelle viennoise”<sup>107</sup>. Hi ha un interès reiterat en situar-se en l’epicentre de la germanitat i, paradoxalment, la seva condició de jueu el converteix en un fervent seguidor de la tradició alemanya.

L’obra de Weininger va tenir una gran repercussió a la Viena del moment, especialment gràcies a la difusió que en va fer Karl Kraus (1874-1936), una de les veus més estentòries i més autoritzades del moment. Fins i tot, podem afirmar que “serví de llibre de capçalera per a la majoria d’ells [els intel·lectuals vienesos]”<sup>108</sup>. D’entre els il·luminats per l’obra weiningeniana, podem trobar Wittgenstein que, tot i ser poc procliu a les

<sup>104</sup> *Íbid.*, p. 54.

<sup>105</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 521.

<sup>106</sup> THALER, Leopold, “Weininger’s Weltanschaaung im Lichte der Kantischen Lehre”, Universität Wien Dissertation, 1923, p. 75, dins a: WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 521, nota 98.

<sup>107</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 521 nota 97.

<sup>108</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Moisès i Aaron*, p. 26.

lloances, en mostrà la seva fascinació<sup>109</sup>. Fins i tot Schönberg n'era un seguidor, tal i com ens revela Wistrich:

“The martyred Weininger now became a legendary figure, whose philosophical extravagance and extremism did not prevent them from admiring his boldness. Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Hermann Broch, Robert Musil, Arnold Schoenberg, Georg Trakl, Hermann von Doderer, and the Brenner Circle in Innsbruck all praised Weininger's intellectual honesty and were influenced in some degree by his work”<sup>110</sup>.

Des del moment en què els jueus escullen el protestantisme, es converteixen en doblement estrangers, entre els jueus i entre els catòlics. En aquesta línia, Oskar Kokoschka afirma: “Éramos como *Auswanderer*, como emigrantes, pero en nuestra propia ciudad”<sup>111</sup>, perquè havia renegat del judaisme dels seus orígens i havia rebutjat el catolicisme del país on va néixer, com Schönberg i tota la generació de jueus vienesos: Sigmund Freud, Alfred Adler, Arthur Schnitzler, Gustav Mahler, Peter Altenberg, Karl Kraus, Otto Weininger, Stephan Zweig, Hugo von Hofmannstahl o Ludwig Wittgenstein. També es convertí al protestantisme Albert J. Gutmann, opció que, segons Theodor Gomperz, era una solució més digna que la de Karl Kraus de convertir-se al catolicisme, en la mesura que, espiritualment, era més propera a les tradicions jueves<sup>112</sup>. Fins i tot Viktor Adler, líder dels Social Demòcrates vienesos, defensava l'elecció del protestantisme com a alternativa socialista, la *Konfessionslosigkeit*, ja que, en el context de la manca de separació entre l'Església i l'Estat, esdevenia una opció més liberal que la catòlica.

Arran de l'estudi dels textos de Schönberg, sorgeixen una sèrie de temes relacionats amb el protestantisme. D'una banda, el pangermanisme, el

---

<sup>109</sup> “Both young Ludwig Wittgenstein and Hitler admired Weininger for taking «ethical» consequences of the spectacularly nihilistic conclusions of his dissertation: Hitler because of Weininger's unbridled anti-Semitism and Wittgenstein because suicide seemed the only ethical response to an imperfect world”, HAAS, Michael, *Forbidden music. The Jewish composers banned by the Nazis*, Yale University Press, Cornwall, 2013, p. 83.

<sup>110</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 532.

<sup>111</sup> PONS, Jordi, *Arnold Schönberg. Ètica, estètica, religión*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 15.

<sup>112</sup> KANN, Robert, *Theodor Gomperz: Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josef-Zeit*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1974, citat a BOTSTEIN, Leon, “Social History and the Politics of the Aesthetic: Jews and Music in Vienna 1870-1938”, dins de BOTSTEIN, Leon (ed), HANAK, Werner (ed), *Vienna. Jews and the City of Music*, Princeton University Press, Princeton, 2004, p. 44.



concepte del deure, la predestinació, l'imperatiu categòric estètic, la idea de professió, el treball constant, la perseverança, l'ofici, l'ètica de l'artista i l'ètica de la pedagogia.

Durant la primera Guerra Mundial, bona part de la comunitat jueva va viure un fervor patriòtic envers la germanitat. La guerra fou viscuda pels jueus alemanys com un esdeveniment solemne, com una ocasió històrica per obtenir una legitimitat indiscutible en el si de la societat. Defensar Alemanya significava, en gran part, guanyar-se la *Staatsangehörigkeit* (ciutadania) i esdevenir ciutadans en ple dret, tot satisfent una necessitat d'autoreafirmació en la germanitat que era innecessària per a Martin Heidegger o Thomas Mann. Isaiah Berlin assenyala que la identificació dels intel·lectuals i artistes amb la cultura alemanya era sovint un producte del sentiment d'insuficiència de parentiu i del desig d'oblidar "la fossa", el buit que provoca no pertànyer enlloc o bé de pertànyer-ne sense ésser-hi reconegut<sup>113</sup>.

Schönberg es troba entre aquells que se senten austrogermànics. En començar la Primera Guerra Mundial, va sentir-se orgullós de ser cridat a les armes per defensar la monarquia i com a soldat "I did my hole duty enthusiastically as a true believer in the house of Habsburg, in its wisdom of 800 years in the art of government and in the consistency of a monarch's lifetime, as compared with the short lifetime of every republic. In other words, I became monarchist"<sup>114</sup>. O, com escriu en una altra ocasió:

"Like others in the circle, he was highly patriotic, convinced of the necessity of preserving the Habsburg Empire. At the age of forty-one, he volunteered for military service (...). The war, its dismal aftermath for all Austrians, and Schoenberg's own military service marked a profoud change in the composer's attitudes toward religion and the consciousness of his Jewish identity"<sup>115</sup>.

L'onada de nacionalisme que va escombrar les il·lusions de l'internacionalisme que pregonava l'esquerra europea de principis de segle –

---

<sup>113</sup> BERLIN, Isaiah, "Les Juifs: de la servitude à l'emancipation", *Trois essays sur la condition juive*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, p. 173. En relació a aquest sentiment de reafirmació, els catalans hi podem trobar eco. Les manifestacions culturals catalanes del segle XIX prenen un caire d'exaltació nacionalista més enllà dels corrents que s'inscriuen al Romanticisme europeu, justament perquè cal reescriure la història i recuperar una llengua malmesa per la derrota de 1714. En tant que nació dominada, Catalunya ha hagut de treure pit per reivindicar la seva identitat, fet que no ha estat necessari a la cultura espanyola.

<sup>114</sup> "My attitude towards politics", 1950, *SI*, p. 505.

<sup>115</sup> SIMMS, Bryan R., "Arnold Schoenberg", dins de SIMMS, Bryan R., (ed), *Schoenberg, Berg and Webern. A Companion to the Second Wienese School*, Greenwood Press, Westport, 1999, p. 141.

marxistes, anarquistes i socialdemòcrates- encara sorprèn els historiadors. El proletariat, els pàries de la terra, de sobte es veien elevats a la categoria de ciutadans de ple dret, pels cants de sirena de la propaganda nacionalista que els enviaria a la mort. Uns altres pàries, els jueus, també van veure l'ocasió de reivindicar la seva condició de ciutadans i abandonar, definitivament, la seva mil·lenària marginalitat.

El desmantellament de l'Imperi Austro-Hongarès, amb la constitució de nous estats com Àustria, Txecoslovàquia i Hongria, i la pèrdua de territoris com l'actual Eslovènia o Croàcia en pro de la creació d'una gran Iugoslàvia i, més a més, l'establiment d'una república, va suposar un cop molt dur per als austríacs. Encara avui, podem trobar testimonis que es consideren els darrers reductes sentimentals de la monarquia. Al Burggarten de Viena, l'estàtua d'un Franz-Joseph capcot presenta un anacronisme perquè morí el 1916 i, per tant, no va experimentar la derrota que va conèixer el seu successor Karl, darrer emperador d'Àustria i darrer rei d'Hongria. Però aquesta estàtua revela la nostàlgia de temps passats i gloriosos i ha esdevingut un lloc de reunió d'aquells que encara enyoren la monarquia i, cada 18 d'agost, es congreguen al so d'una banda militar per recordar el seu aniversari i entonar melodies austríaques.

El pangermanisme de Schönberg arriba en el seu punt àlgid abans de la Gran Guerra, quan experimenta personalment l'eufòria nacionalista que es percep al llarg de tot el territori austro-alemany. En una carta del 18 d'agost de 1914, tot coincidint, recordem-ho, amb l'aniversari de l'emperador, Schönberg manifesta a Alma Mahler el seu entusiasme per lluitar pel seu país. Parla dels temps temps exaltats en què tothom es prefigura un horitzó respecte la pàtria (una idea subratllada en el manuscrit): „Mehr noch: sie ist ein genaues Abbild aller unserer Einbildung; aber das Entgegengesetzte. Allen unseren verwickelten und verwirrten und eingeblideten Gefühlen gegenüber, steht hier ein einzig grosses: Das Vaterland“<sup>116</sup>. Tots els sentiments respecte els opositors fan que es reafirmi la pertinença a una pàtria, la germànica, a una cultura elevada i sòlida que sent com a pròpia. En la mateixa carta, Schönberg manifesta que el deure dels austríacs és esdevenir soldats i defensar la pàtria, una paraula (*Vaterland*) que repeteix un cop i un altre: “Man darf heute nur Soldat sein und ich bin nur über wines ganz unglücklich: dass ich dazu nicht ausreiche. Wenn ich noch einmal geboren werde, weiss ich, was ich sein möchte”<sup>117</sup>. En aquests temps de guerra, la pàtria és el més elevat del seu pensament: „Und sie ist es; aber anders, als wir uns es vorgestellt haben. Denn ist nicht gesunken, sondern hat sich gehoben

---

<sup>116</sup> ASC\_1914.08.18\_ID: 6727, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>117</sup> ASC\_1914.08.18\_ID: 6727, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

zur höchsten Höhe eines einfachen geraden Gedankens: das Vaterland<sup>118</sup>. Ara bé, cal distingir entre les coses que serveixen a la pàtria i les que són una mera comoditat: “Wir werden nun aufhören zu »differenzieren«, dafür aber unterscheiden lernen zwischen Dingen, die wirklich dem Vaterland dienen und solchen, die bloss »Komfort« sind<sup>119</sup> .

Tanmateix, només deu dies després, el dia 28 d’agost, en contrast amb l’eufòria inicial, Schönberg es mostra trist i solitari: “Wie gross meine Sehensucht ist, mich in Reih und Glied zu stellen und wirkliche Kämpfe mit tausend andern zusammen zu leisten, gegen die meine Kämpfe, die ich allein geführt habe, ein Kinderspiel sind –das kann ich Ihnen nicht sagen<sup>120</sup> . Ara, els companys de la seva generació que també són artistes no són al seu costat, perquè està lluitant amb professionals d’altres àmbits, i aquest fet el deprimeix: „Es ist traurig, dass die Hauptaufgabe, zu der wir ersogen sind, es fast mir sich bringt, dass wir dazu unfähig werden. Ich bin gewiss kräftiger als viele Künstler meines Alters, aber wenn ich Gleichaltrige – Vierzigjährige- anderer Berufe daneben sehe, so komme ich mir sehr traurig vor<sup>121</sup> .

El patriotisme es converteix en un tema recurrent de la seva correspondència. L’artista mostra la seva preocupació per les possibles conseqüències que puguin tenir la guerra russo-japonesa en el futur de les terres germàniques i creu que s’ha d’educar els joves en el respecte a la nació. „Es ist nicht meine Schuld: seit der russisch-japanische Krieg mir die Augen geöffnet hat über die Frage, wie wichtig die Vaterlandsverteidigung ist, seit damals predige ich: Erziehung zum Vaterlandsmöge Turnen und Marschieren, Laufen, Exerzieren und Stürmen in Volksschulen gelehrt werden<sup>122</sup> . Colpit pel pessimisme, en la mateixa carta reitera el seu sentiment de solitud i incomprensió. Però, es pregunta, qui l’ha d’escoltar a ell, que no entén de política (que n’és “laic”), si quan parla de les coses sobre les quals té autoritat, la música, no li fan cas ni tan sols els alumnes. „Aber wer hat auf mich gehört, wenn ich von Dingen sprach, in denen ich Autorität besitze? Wer hätte auf mich hören sollen, als ich dort Vorschläge machte, wo ich Laie bin? Sogar meine Schüler glaubten mir nicht.<sup>123</sup>

El sentiment patriòtic se centra, ara, en la música. Schönberg manifesta que Àustria tindrà un futur bell („Unser Oesterreich geht einer

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> ASC\_1914.08.18\_ID: 6727, *Ibidem*.

<sup>120</sup> ASC\_1914.08.28\_ID: 6728, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> ASC\_1914.08.28\_ID: 6728, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

neuen, schöneren Zukunft entgegen<sup>124</sup>). Ara li retornen els sentiments negatius que abans havia tingut respecte la música estrangera, l'oposada a Wagner, el compositor germànic per excel·lència: „Jetzt sind mir die Augen geöffnet über soviele meiner früheren Gefühle, die ich gegen Ausländer hatte, meine Freunde wissen es, ich habe es ihnen oft gesagt: ich konnte nie etwas anfangen mit aller ausländischen Musik<sup>125</sup>. En aquesta carta a Alma Mahler, Schönberg expressa en una de les seves característiques fórmules l'antipatia envers Bizet, Stravinsky o Ravel. La guerra feia reviure el rebuig cap a tot allò que no procedís de la seva pàtria que, cap a tot allò que ell considerava, literalment, una declaració de guerra a Alemanya: “Ich wunderte mich, dass nicht alle so empfinden, wie ich. Ich fand stets Bizet + Strawinsky=Delius und durch Delius/Ravel - ∞ (unendlich) d.h. 0/0 - ∞ Diese Musik war längst eine Kriegserklärung, ein Ueberfall auf Deutschland<sup>126</sup>. No només respecta la seva nació, sinó que confessa sentir certa arrogància respecte a les altres que, tanmateix, respecta, com fan Strauss o Reger: „Und wenn man uns im Ausland scheinbar Respekt zeigen musste, weil sie bei jedem Einselnen, der bei ihnen war (Strauss sogar und Reger) spüren mussten, dass er mehr ist als ihre ganz schäbige Nation, so war doch immer Dünkel drin, den ich stets empfunden habe, aber der mir erst jetzt klar bewusst wird<sup>127</sup>. Però ara es produirà el trencament i Alemanya i Àustria reduiran a la mediocritat als pobles que se'ls han encarat: „Aber jetzt kommt die Abrechnung! Jetzt werfen wir diese mediokrenen Kitschisten wieder in die Sklaverei und sie sollen den deutschen Geist verehren und den deutschen Gott anbeten lernen<sup>128</sup>”.

En una carta del 26 d'octubre de 1914, Schönberg comenta que és molt fàcil parlar de la guerra des de fora –des de la situació de *Nichtkombattanten*<sup>129</sup>–, i assimila la lluita contra l'enemic amb la lluita de l'artista d'avantguarda amb el públic: “Bis jetzt aber mussten sie eine Maske der Kunstfreundschaft tragen. Der Krieg hat manche Maske heruntergerissen; mancher hat dabei verloren, mancher gewonnen (...). Bis jetzt waren sie genötigt den Kämpfen der modernen Kunst durch ihre angestrengte Untätigkeit passiven Widerstand entgegenzuheucheln; jetzt sind sie sogar positiv untätig: sie lassen keine moderne Kunst aufführen<sup>130</sup>. La guerra porta una màscara que només descobreixes quan l'experimentes. I l'artista, emmig

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> ASC\_1914.08.28\_ID: 6728, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> ASC\_1914.10.26\_ID: 6730, MAHLER, Alma, SCHÖNBERG, Arnold, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 90.

del combat, no pot abandonar les seves idees estètiques i lamentar que l'art modern no es dona a conèixer. Schönberg es mostra optimista, a continuació, sobre el futur de la seva pàtria, tot recordant l'esplendor d'abans de la guerra:

“Und ich bin sicher, wenn unser Vaterland in diesem Kämpfen sein Selbstbewusstsein neu errungen haben wird, dann wird Manches anders werden. Dann kommt auch unsere Zeit wieder; die Zeit, in der es uns so gehen wird, wie vor dem Krieg (...). Wir haben nichts anderes zu tun, als mit ganzer Kraft zu glauben und da zu sein, wenn man von uns etwas verlangt”<sup>131</sup>.

És un profund sentiment de germanitat que comparteixen molts jueus, com és el cas de Gustav Mahler que, malgrat que era jueu, no va escollir textos en *yiddish* per a les seves músiques, sinó grans textos germànics com *Des knaben Wunderhorn*, fragments de Goethe i Nietzsche, entre d'altres.

La unificació d'Alemanya i la victòria en la guerra Franco-Prussiana foren un desencadenant d'exaltació nacionalista en què s'emmirallaven els austríacs. Tal vegada, per la necessitat de trobar el seu lloc en la societat vienesa, tan endogàmica i organitzada en cercles tan hermètics, els jueus necessitaven una alternativa: “For secularized, emancipated Jewish intellectuals like Adler and Friedjung, democratic Pan-Germanism initially seemed to offer an attractive political opinion. This new generation already saw themselves as *Germans* in every sense of the word”<sup>132</sup>. El pangermanista Georg von Schoenerer i els seus seguidors fins i tot van organitzar el moviment *Los von Rom* (trencament amb Roma), que animava a la conversió massiva de tots els austro-germans al luteranisme, per facilitar l'*Anschluss* amb l'imperi Prusso-Germànic (un somni que es veuria tràgicament realitzat per Hitler l'any 1938). La propaganda de Von Schoenerer era, en realitat, “much closer to Teutonic paganism with its cult of 2,000 years of Germanic tribal history”<sup>133</sup>. Fins i tot proposava la creació d'un nou calendari germànic que arrencaria amb l'any 113 aC com a any U, per commemorar la mítica victòria de les tribus cimbres i teutòniques sobre els romans, tot referint-se a la batalla de Nòrica, que va suposar la desfeta de les legions de Gneu Papiri Carbó a mans dels germànics.

L'historiador i fiòsof Gershom Scholem destaca que la voluntat que molts jueus tenien d'integrar-se a la cultura germànica, la *Deutschjudentum*, es convertia pràcticament en una obsessió. Móricz parla es refereix, fins i tot, al compositor, com un cas extrem de devoció pangermànica: “Yet even among Deutschjuden, Schoenberg's nationalist devotion to Germany

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>132</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 210.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 218.

represented an extreme case. The defeat of Germany in World War I traumatized the composer and transformed his fervent nationalist sentiments into chauvinism. (...) Schoenberg became a fanatical advocate of German superiority in music”<sup>134</sup>. Efectivament, el 1931, recordava que en els anys de la Gran Guerra havia arribat a identificar les fites de la música germànica, clarament diferenciada de l’eslava i la llatina, amb els seus propis assoliments: “The battle against German music during the war was primarily a battle against my own music; (...) remarkably, nobody has yet appreciated that my music, produced in German soil, without foreign influences, is a living example of an art able most effectively to oppose Latin and Slav hopes of hegemony and derived through and through from the traditions of German music”<sup>135</sup>.

Un altre element de l’ètica protestant que podem identificar en el compositor és la seva idea de professió, que pot ser il·lustrada en diversos moments del seu corpus teòric. Schönberg s’enfronta a la seva tasca amb la plena consciència de pertànyer a una tradició, de tenir el deure de continuar-la i, com és el cas, desenvolupar-la per camins nous, a més de ser conscient de la seva dificultat i de la manca de reconeixement immediat perquè, sovint el públic el rebutjarà per la seva incapacitat de copsar la nova estètica. A “Heart and Brain in Music”, afirma: “I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I knew I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not; but I also had to realize that the great majority of the public did not like it”<sup>136</sup>.

Sap que desenvolupa la tasca que li pertoca, perquè ha nascut en el moment de la història en què cal replantejar tots els principis musicals tradicionals. La seva voluntat vol ser trencadora, sinó que és la seva consciència artística i moral qui el menen a actuar com a tal, explorador de nous camins, a desgrat que la societat no estigui preparada per a la seva música. És la tasca que està predestinat a dur a terme com a artista, com recordava a un oficial en el seu temps de militar: “In the army, a superior officer once said to me: «So you are this notorious Schoenberg, then». «Beg to report, sir, yes», I replied. «Nobody wanted to be, someone had to be, so I let it be me»”<sup>137</sup>. Independentment de la seva volició, l’artista *ha de fer la*

---

<sup>134</sup> MÓRICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 205.

<sup>135</sup> Citat a MÓRICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 206 nota 20.

<sup>136</sup> “Heart and Brain in Music”, 1946, *SI*, p. 53.

<sup>137</sup> “New Music: My Music”, c. 1930, *SI*, p.103. També: Hanns Eisler (1898~ 1962) in der Schönberg- Festschrift vom Jahre 1924 mitteilt: "Beim Militär war es Schönberg immer unangenehm, um musikalische Dinge befragt zu werden. Er wollte nur Soldat sein, sonst nichts. Besonders heftig reagierte er auf die Frage: »Sind Sie dieser vielumstrijtene Komponist?« -- Als er nun einmal in eine andere Kompanie eingeteilt wurde, war beim Namensaufruf sofort diese Frage da. -- Nach einigem Zögern antwortete Schönberg: „Ich muß schon »ja« sagen;

feina. De fet, “su propia existencia estuvo siempre presidida por una inmensa conciencia de la necesidad de rendir”<sup>138</sup>.

El rigorisme i una certa idea de predestinació queden recollits en afirmacions com: “Había, por tanto, que aceptar el mundo *como era*, y sólo *esta aceptación* podía señalarse como deber religioso”<sup>139</sup>. L'acceptació del món “tal i com és” és una idea protestant perquè pressuposa que Déu ha decidit com funcionen les coses i el disseny de les persones, malgrat que s'hagi de treballar per guanyar-se la gràcia. També és una idea schopenhaueriana, si ho mirem des de la perspectiva del pessimisme ontològic concomitant, de la idea de fatalitat que el filòsof de la voluntat comparteix amb el budisme i l'estoïcisme.

La seva preocupació pel destí es reflecteix en aquestes paraules: “Before I could master technically the difficulties of condensation and juxtaposition, I was forced by my destiny upon another road”<sup>140</sup>. Està convençut que segueix al camí que li ha estat atorgat per alguna força misteriosa, a l'hora de desenvolupar-se artísticament i l'assumeix com un fet indefugible. Perquè pensa que la llibertat i la predestinació han de conviure en l'home i, sobretot, en l'artista. Quan li pregunten, tot sovint, per què escriu en un estil complicat que dificulta la comprensió de l'oient, respon que la seva música cerca la purificació del llenguatge musical, que consisteix a dotar de significat constructiu cada nota i eliminar el concepte d'ornament. És conscient que la seva música és complexa per al públic, al qual se li exigeix una activitat intel·lectual que la música anterior potser no requeria. Ell considera que escriu la seva música de l'única manera li és possible: “«Why? Why make it so hard for the listener?» (...) To this I have to say: «I can do it no other way, and it does not work any other way». Only, I did not choose to write like that, I do not go out of my way to write like that, and it

---

aber die Sache ist so: Einer hat's sein müssen, keiner hat's sein wollen; da hab' ich mich halt dazu hergegeben!" - Der Fragesteller fuhr aber noch weiter fort erklärte, daß es eine große Ehre für jeden sei, mit Schönberg in derselben Kompanie zu dienen, worauf er die Antwort bekam: „Es ist nicht so arg mit dieser großen Ehre. Die Kompanie besteht aus 400 Mann, da kommt ja auf einen nicht viel“ REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, Deutscher Tagebuch Verlag, München, 1968, p. 129. Finalment, “Ich weiss nur eine Antwort: Sie hatten Dinge zu sagen, die gesagt werden mussten. Ich wurde einmal beim Militär gefragt, ob ich wirklich dieser Komponist A. S. bin. »Einer hat es sein müssen« sagte ich; »keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben«. Vielleicht musste auch ich Dinge sagen, unpopuläre anscheinend, die gesagt werden mussten”. Carta circular d'agraïment pel 75è aniversari, 1949.09.16, ASC\_ID: 6593.

<sup>138</sup> STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Música, 53, Madrid, 1991, p. 26.

<sup>139</sup> *HL*, p. 242.

<sup>140</sup> “A Self-Analysis”, 1948, *SI*, p. 78.

would be a relief to feel I might do it differently”<sup>141</sup>. Perquè és l’única manera que troba de crear d’acord amb la recerca del seu propi estil, una certa manera que potser li ve donada per la inspiració o pels dissenys de Déu. En qualsevol cas, no és conscient que ha triat un determinat camí estètic fins que ja ha iniciat el trajecte, perquè es deixa anar mogut per un impuls misteriós.

La seva innegable religiositat està marcada pel sentiment iconoclasta que comparteixen els luterans i els jueus, cosa que fa que senti que l’ornament, fins i tot, es pugui convertir en un element moralment negatiu: “There is no style to carry one through, no ornament to give a lift; pomposity is out of the question, and fraud too. This is morality; an idea makes its appearance for what it is worth –no less, but no more either”<sup>142</sup>.

Seguint la seva trajectòria artística –les seves obres musicals, les seves pintures i els seus escrits- trobem en Schönberg un sentit del deure molt acusat, perquè s’emmiralla en un compositor que admirava profundament, Bach: “Anyone who knows Bach’s musical handwriting knows that it is the practical script of a man who did not care whether he wrote more or less, but a man glad to do just what was required, not without taking care and pleasure in it”<sup>143</sup>. Més enllà del *principi del plaer*, per dir-ho amb Freud, es troba el deure d’executar una feina de la forma més digna possible, amb la constant aspiració a l’excel·lència. Aquest fou l’impuls creador de Bach, a ulls de Schönberg, que s’hi reconeix.

Com recordava Nietzsche a *Zur Genealogie der Moral* (1887), el concepte de deute i culpa s’unifiquen en una mateixa paraula, *Schuld*<sup>144</sup>. Aquest detall lingüístic és molt representatiu de la *Weltanschauung* germànica, en especial, si ho mirem des del prisma del protestantisme. En els escrits de Schönberg hi trobem una al·lusió interessant al respecte, concretament, a l’*Harmonielehre*: “Denn komischerweise: die Menschen unserer Zeit, die neue Moralgesetze aufstellen (oder noch lieber alte umstoßen), können mit der Schuld nicht leben! Aber der Komfort denkt nicht an Selbstzucht, und so wird die Schuld abgewiesen oder zur Tugend erhoben. Worin sich für den, der genau hinsieht, die Anerkennung der Schuld als

<sup>141</sup> “New Music: My Music”, c. 1930, *SI*, p. 104.

<sup>142</sup> “Problems in teaching art”, 1911, *SI*, p. 368.

<sup>143</sup> “About ornaments, primitive rhythms, etc. and bird song”, 1922, *SI*, p. 306.

<sup>144</sup> Nietzsche ho expressa així: “Haben sie diese bisherigen Genealogen der Moral auch nur von ferne etwas davon träumen lassen, daß zum Beispiel jener moralische Hauptbegriff »Schuld« seine Herkunft aus dem sehr materiellen Begriff »Schulden« genommen hat?”, NIETZSCHE, Friedrich, *Die Genealogie der Moral*, dins de NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft, Genealogie der Moral, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce Homo*, Nikol Verlag, Hamburg, 2014, “»Schuld«, »schlechtes Gewissen« und Verwandtes, § 4, p. 318.



Schuld ausdrückt”<sup>145</sup>. Són paraules que mostren la distància mental que separa Schönberg dels seus conciutadans catòlics, perquè el catolicisme és una religió que tendeix a extingir el sentiment de culpa amb la màxima urgència, mitjançant la confessió, de manera que l’individu pot caure impunement en la reincidència, perquè el bon Déu sempre el podrà perdonar. És una qüestió que hem de tenir present quan pensem la raó per la qual Schönberg va mantenir una doble marginalitat, com a jueu entre cristians i com a protestant entre catòlics. Senzillament no podia acceptar el relaxament moral dels catòlics, que és la causa de la seva dificultat per situar-se en la modernitat econòmica, política i social, com explicava Max Weber.

El rigorisme ètic de Schönberg el podem observar en dos àmbits ètics diferenciats, l’artístic i el pedagògic, que sovint s’entrellacen. L’ètica de l’artista és l’ètica de la recerca constant. L’ètica de la pedagogia situa el mestre com a servent de la comunitat.

Des de la Il·lustració, el pedagog preparava l’alumne per ser lliure, perquè partia de la creença que, mitjançant l’educació, l’home seria capaç de desplegar tota la seva capacitat racional. Aquesta és l’única manera de poder escollir, i l’elecció és l’acte que ens fa lliures. John Stuart Mill, el gran teòric del liberalisme polític, escrivia: “Sóc la darrera persona a menysvalorar les virtuts de la pròpia estimació. Només són segones en importància, si és que ho són, a les socials. L’objecte de l’educació és el conreu de totes dues de manera igual. Però fins i tot l’educació obra tant per convicció i persuasió com per compulsió”<sup>146</sup>. El canvi filosòfic de les llibertats individuals les fonamenta sobre l’educació, sobre el coneixement. Schönberg coincideix amb aquesta idea, perquè la llibertat creadora només pot aparèixer després del rigor assolit a través de l’educació. Cal donar unes bases sòlides als alumnes, a partir de les quals se’n poden allunyar en la mesura que les vagin dominant. És la mateixa idea que trobem al final del *Tractatus* (a la proposició 6.54), quan Wittgenstein convida al lector a llegir l’obra com si pugés una escala, de forma que havent arribat al capdamunt, ha de llençar-la: “Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist”<sup>147</sup>.

El compositor i mestre vienès també s’inspira en Schopenhauer:

“This, once again, is the tragedy of the artist as well as the teacher. It is what Schoenberg himself acknowledged when he confessed that he could not teach but by example, and perhaps only by creating confusion. The very basis for the activity of the

---

<sup>145</sup> *HL*, p. VI.

<sup>146</sup> STUART MILL, John, *Sobre la llibertat*, Editorial Laia Textos filosòfics, Barcelona, 1983, p. 137.

<sup>147</sup> WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, edició bilingüe, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 202.

artist and the teacher is spiritual, linguistic breavement. If they overlook the difference between what can and cannot be said, and prescribe an imaginative vision as though it were true, then all they offer is a misuse of language, false aesthetics, kitsch, a form that does not admit to its distance from things. And this is the danger of idealization”<sup>148</sup>.

En el text fundacional de la pedagogia moderna, l'*Émile ou de l'éducation*, Rousseau escrivia:

“Si voleu estimular i alimentar en el cor d'un noi els primers moviments de la sensibilitat naixent i orientar el seu caràcter vers la benvolença i la bondat, no feu germinar en ell l'orgull, la vanitat, l'enveja, amb l'enganyadora imatge de la felicitat dels homes; no exposeu de bon principi als seus ulls la pompa de les corts, la fastuositat dels palaus, l'atracció dels espectacles; no els passegeu pels cercles socials, per les brillants assemblees, no li mostreu l'exterior de la gran societat fins que no l'hàgiu posat en condicions d'apreciar-la tal com és. Mostrar-li el món abans que conegui els homes no és formar-lo, sinó corrompre'l; no és pas instruir-lo, sinó enganyar-lo”<sup>149</sup>.

El text, publicat el 1762, parteix de la creença en la bondat innata de l'individu i en la idea de la necessitat de retornar a la natura per evitar la decadència moral que implica viure en societat. En aquest sentit, Schönberg mantindria una posició antirousseauiana pel que fa a l'educació musical, perquè només després de conèixer les convencions podem trencar-les. Així es desprèn del seu impressionant llegat teòric: *L'Harmonielehre* (1911), *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* (1934–36), *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1936), *Fundamentals of Musical Composition* (1937), *Models for Beginners in Composition* (1942), *Structural functions of Harmony* (1948), *Coherence, Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1923-1951), *Style and Idea* (1975), part VIII, “Problems in teaching art” (1911), “Music (from ‘Guidelines for a Ministry of Art’) (1919), “On the Question of Modern Composition Teaching” (1929), “Teaching and Modern Trends in Music” (1938), “Eartraining through Composing” (1939), “The Blessing of the Dressing” (1948), “Against the Specialist (c. 1940), “The Task of the Teacher” (1950). Tot aquest corpus li serví per il·lustrar els seus alumnes, als quals mai no va instruir en la tècnica de dotze sons. Com a mestre, havia d'acompanyar l'alumne fins que aquet fos capaç de crear amb llibertat, més

<sup>148</sup> HARRISON, Thomas, 1910. *The Emancipation of Dissonance*, University of California Press, London, 1995, p. 189.

<sup>149</sup> ROUSSEAU, *Emili o de l'educació*, llibre IV, Eumo Editorial, Vic, 1985, p. 128.

enllà dels encotillament de les normes composicionals.

Schönberg insisteix en els seus escrits que la llibertat de creació no es pot fonamentar en la ignorància. En l'ètica pedagògica de Schönberg hi ha subjacent la idea de professió, del rigor i la competència que exigeix el calvinisme. La recerca d'un art nou, de l'avantguarda, es basa en la consciència que només pot oblidar aquell que ja sap. La llibertat és un dret que no li ve donat gratuïtament a l'alumne, sinó que s'ha de guanyar amb el coneixement, quan assoleix la majoria d'edat artística: "Abgesehen davon habe ich nicht die Absicht, einem Schüler diese Freiheit zu geben. Wozu auch? Freiheit gibt nicht der eine, sondern der andere nimmt sie. Und nehmen kann sie nur ein Meister; einer also, der sie ohnedies besitzt. Was der Schüler nähme, wenn's ihm der Lehrer nicht geben mag, ist doch nicht die Freiheit"<sup>150</sup>. La composició és un ofici i, com a tal, s'ha d'aprendre, perfeccionar i situar en els seus límits: "Gäbe man dem Schüler wirklich sofort Freiheit in der Dissonanzbehandlung, so könnte doch die Frage nach den Grenzen dieser Freiheit nicht unbeantwortet beiseite gelassen werden"<sup>151</sup>.

Per arribar a experimentar amb els límits del llenguatge musical cal molt d'ofici. Una feina rigorosa basada en la perseverança, l'aprenentatge de la professió, un treball profund i sistemàtic, al principi: "Versucht [der Schüler] es dennoch, wird er gewiß manches verderben, aber gemacht haben. Doch auf diesem Weg zu versagen, ist moralischer, als auf einem leichten zu reüssieren"<sup>152</sup>. Un cop i un altre ens trobem amb tensió entre la moralitat, el rigor professional i la llibertat d'experimentar. La conclusió és que només els més experimentats poden fer experiments.

### 1.3. De la *Haskalah* a l'Avantguarda

El 1846, l'escriptor judeo-britànic Isaac D'Israeli (1766-1848) escrivia a *The Literary Character*:

"Diffused over enlightened Europe, an order of men has arisen, who, uninfluenced by the interests or the passions which give an impulse to the other classes of society, are connected by the secret links of congenial pursuits, and insensibly to themselves, are combining to the same common labors, and participating in the same divided glory... A new spirit seems to bring them nearer to each other; and, as if literary Europe were intent to form but one

---

<sup>150</sup> *HL*, p. 398.

<sup>151</sup> *HL*, p. 109.

<sup>152</sup> *HL*, p. 447.

people out of the populace of mankind, they offer their reciprocal labors to each other... and that knowledge which, like a small river, takes its source from one spot, at length mingles with the ocean-stream common to them all. But those who stand connected with this literary community are not always sensible of their kindred alliance”<sup>153</sup>.

El seu fill, Isaac D’Israeli, primer ministre britànic entre 1874 i 1880, fou el paradigma de fins a quin punt podia assolir l’èxit un jueu si renunciava a la pròpia tradició i aprenia les regles del joc dels gentils. En això va consistir la *Haskalah*, tot i que va ser un fenomen cultural que es va donar exclusivament a l’Europa central i de l’est.

La *Haskalah* és la cristal·lització d’una nova manera de respondre a la qüestió central del judaisme: l’Exili (*galud*). Des de la destrucció del Segon Temple de Jerusalem pels romans, l’any 70 d.C. un escàndol teològic turmentava les ments dels jueus. El problema no era pròpiament la diàspora, malgrat la tragèdia que suposava objectivament. La qüestió era la discrepància escandalosa entre la doctrina jueva del poble escollit i la humiliació que els jueus patien a mans dels gentils:

“Over time, the depth of Jewish subjugation proved more and more difficult to reconcile with faith in God’s enduring Love for Israel. «O Lord, my Lord», lamented an anonymous Jewish author only a decade following the fall of Jerusalem, «from all of the cities that have been built you have consecrated Zion for yourself... and from all the multitude of people you have fotten for yourself one people; and on this people whom you have loved, you have bestowed the Law which is approved by all»”<sup>154</sup>.

El 1958 apareixia la versió original hebrea de *Tradition and Crisis*, de Jakob Katz, un text que havia de marcar el futur dels estudis sobre el judaisme, en referir-se a una tradició, la de la *Torah*, que entraria en crisi en enfrontar-se a la modernitat associada a la *Haskalah* o Il·lustració Jueva. I no només parlem de la crisi que du a la modernitat jueva, perquè també afecta la modernitat en general, si considerem que des de meitats del segle XIX els jueus han protagonitzat les grans revolucions intel·lectuals de la cultura occidental, en els camps de la filosofia, la música, la física, la psicologia, la política o la psicoanàlisi.

La paraula *Haskalah* pot resultar equívoca. La seva traducció per “il·lustració” pot dur a comparar aquest moviment intel·lectual jueu amb la el

---

<sup>153</sup> LITVAK, Olga, *Haskalah. The Romantic Movement in Judaism*, Key Words in Jewish Studies, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2012, p. v.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 81

de la Il·lustració, la qual cosa és certa només parcialment. Els *maskilim* – plural de *maskil*, savi, que deriva de *sekhel*, intel·lecte-, els escriptors que constitueixen aquest corrent, poden ser considerats intel·lectuals o *philosophes* – a l'estil de Voltaire, Diderot o els altres enciclopedistes- a condició que no oblidem que és un terme que cal contextualitzar en la mil·lenària tradició hebraica. Com recorda Uzi Shavit,

“The word «haskalah» appears ... close in the meaning to the words «reflection» and «investigation», which is to say that it refers to the searching activity of the human mind. All these words are Connected with philosophers and the wise among the gentiles; they are the opposite of [Jewish] «wisdom» [Heb. *hokhmah*], which comes from God and finds expression in the Torah. What we have before us is a binary structure which clearly distinguishes between the positive and the negative: the divine and the human, divine wisdom and secular reason [Heb. *haskalah*], religion and philosophy, the wisdom of Israel and gentile philosophizing”<sup>155</sup>.

Olga Litvak ha proposat recentment una revisió de la qüestió, en afirmar que la *Haskalah* representa la irrupció en la vella tradició jueva, no de *les Lumières*, sinó del Romanticisme<sup>156</sup>. Contraposa l'*Enlightenment* racionalista, situat en la façana atlàntica d'Europa i Amèrica, i entre els anys 1650 i 1789, a la *Haskalah*, que seria un fenomen romàntic de Centreeuropa i Europa de l'Est, lligat als territoris regits pels Hohenzollern, els Romanov i els Habsburg i, especialment, a les ciutats de Berlin, Sant Petersburg i Viena, en el període que va entre el 1800 i 1870.

En qualsevol cas, hi ha dos filòsofs que caldria posar en nòmina de tots dos moviments: Rousseau i Kant, que ens interessin per la seva relació amb Moses Mendelssohn, el pare de la *Haskalah*. Tots dos són, en efecte, il·lustrats, però alhora inicien tots dos el nou esperit filosòfic del Romanticisme. Rousseau col·labora amb l'*Encyclopédie* com a musicòleg, però amb l'imperatiu de la sinceritat que travessa les *Confessions*, ja és un romàntic. Quant a Kant, amb el seu imperatiu categòric i amb l'opuscle *Was*

<sup>155</sup> SHAVIT, Uzi, “«Haskalah» mahi? Levirur musag haskalah besifrut ha'ivrit”, *Mehkerei yerushalayim besifrut 'ivrit*, 12, 1990, p. 62-63, citat a LITVAK, Olga, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>156</sup> Olga Litvak escriu: “In this book, I take the position that the Haskalah ought to be located in a different context, one that is more consistent with its immediate provenance. Let me put the argument as plainly as possible: when I started writing about Haskalah, like everyone else, I assumed that I was writing about a book about the Enlightenment. By the time I had finished the first draft of this study, I knew that I had written a book about Romanticism”, LITVAK, Olga, *Op. Cit.*, p. 25.

*ist Aufklärung?* se situaria entre els darrers il·lustrats, encara que, com és ben sabut, la seva tercera *Crítica* ja és un al·legat a favor d'una nova estètica, la romàntica.

Moses Mendelssohn, el Sòcrates jueu de Berlín, va viure entre els anys 1729 i 1786. Fou, per tant, un contemporani dels il·lustrats i hi mantingué una relació ambivalent. Admirador de Rousseau, en va traduir a l'alemany el *Discours sur l'origine de la inégalité parmi les hommes* (1755) i, quant a Kant, el va considerar un gran pensador, encara que hi va polemitzar a propòsit del sentit de la Història i de l'estatut de la religió. I, tanmateix, s'ha de filar molt prim per veure les diferents accepcions que el terme *Aufklärung* té en els dos filòsofs. De fet, Mendelssohn es va avançar a Kant a l'hora de respondre la qüestió plantejada el 1784 per a la revista "Berlinerische Monatsschrift": *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, cosa que el situa entre els il·lustrats, malgrat les reserves que hi posa Litvak. És un fet incontestable que Mendelssohn provoca un trencament amb el monopoli ideològic del rabinisme, sigui des de les Llums, des del Romanticisme o des de totes dues posicions. I és un fet que constitueix el preàmbul d'una irrupció massiva dels intel·lectuals i artistes jueus en la cultura europea, que fins aleshores contemplaven des de la marginalitat o, simplement, ignoraven. Perquè durant segles havien estat atrapats en la contemplació umbilical de la tradició mosaica i torturats per la terrible paradoxa que el poble escollit de Déu hagués estat castigat com cap altre, foragitat de la seva terra i condemnat a la diàspora.

Un nét de Moses Mendelssohn, Felix Mendelssohn, esdevindria un dels compositors alemanys més populars. Va tenir una vida breu, però intensa, com corresponia a tot bon romàntic: va néixer el 1809 i moriria als trenta-vuit anys, el 1847. No gaire més gran que ell era el gran poeta Heinrich Heine, nascut el 1797 i mort el 1856, mentre que un altre jueu assimilat e la seva generació, Karl Marx (1818-1883) iniciaria la que Paul Ricoeur (1913-2005) denominaria "Filosofia de la Sospita", amb l'afirmació de la ideologia com a falsa consciència o consciència invertida, i amb l'inici de la destrucció del subjecte cartesiana, que un altre jueu més jove, Sigmund Freud, s'encarregaria d'enterrar.

Schönberg i tota la seva generació de jueus vienesos van ser el resultat, d'una manera o altra, de l'experiència de la *Haskalah*. En el seu apassionant estudi sobre els compositors jueus sota el nazisme, Michael Haas vincula directament el músic vienès amb la Il·lustració jueva:

"As the conductor Leon Botstein points out, Schoenberg was also attempting to move away from irrational nineteenth-century Romanticism and return to the values of the Enlightenment. Projecting an innate purity in music on the one hand, while expressing an inner ethical voice on the other, was for Schoenberg a musical Haskalah, a point of artistic departure that

finds few equivalents among his non-Jewish contemporaries such as Stravinsky but if found among his non-Jewish disciples”<sup>157</sup>.

Amb la *Haskalah*, els jueus d'Europa central entren a la Modernitat i se situen en una posició paradoxal perquè, alguns d'ells, d'una banda intenten assimilar-se amb l'adopció del cristianisme catòlic o protestant, però d'una altra s'autocondemnen a la marginalitat cultural, quan com a artistes assumeixen el rol dels Romàntics<sup>158</sup>. Els jueus abandonaven la seva

---

<sup>157</sup> HAAS, Michael, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>158</sup> Es poden establir paral·lelismes entre l'evolució cultural dels jueus a l'etapa 1830-1930, en el període que va des de la *Haskalah* a la maduresa de les avantguardes científiques i artístiques, i el desenvolupament històric que té la cultura catalana en el mateix període, quan passa de l'absoluta marginalitat a formar part del cànnon occidental establert per Harold Bloom. En efecte, dels sis autors catalans que inclou, tres eclosionen a la dècada dels trenta: J. V. Foix, Carles Riba i Salvador Espriu (BLOOM, Harold, *El cànnon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 556-557). Cal recordar que, després d'una llarga època de decadència, associada a motivacions socials i polítiques, l'any 1833 Aribau publica un poema, *La Pàtria*, que introdueix el Romanticisme a Catalunya, al mateix temps que a la resta de la Península Ibèrica. L'autor havia de marcar el futur del català i del catalanisme, perquè partia de la teoria del *Volkgeist* de Johann Gottfried Herder (1744-1803), que identificava la llengua amb la pàtria.

Cap als anys setanta del segle XIX, Verdaguer, Guimerà i Oller representaven la normalitat literària en la poesia, el teatre i la novel·la, respectivament. Especialment important va ser la tasca de Verdaguer, que depurà la llengua literària amb l'aportació de centenars de paraules del lèxic popular i rural. I, en el tombant del segle, Joan Maragall i els modernistes (Casellas, Russiñol, Zanné) situen la literatura catalana en el mateix ritme històric que la resta de les grans literatures europees, sota les mateixes influències: Ibsen, Nietzsche i els simbolistes francesos. Cap al 1910, Josep Carner i els noucentistes (D'Ors, López-Picó, Guerau de Liost) assoleixen una llengua literària madura, elegant i plena de matisos, de manera que als voltants de la Gran Guerra, Salvat-Papasseit entra en l'Avantguarda poètica al mateix temps que Apollinaire i els surrealistes.

En el terreny de les arts plàstiques, l'evolució no és menys espectacular, perquè després de dècades de penúria artística, la pintura academicista de Tambourini, Martí Alzina i l'interessant exotisme de Marià Fortuny, en la dècada dels setanta, evoluciona cap a l'impressionisme de Russiñol i Casas que, en el tombant del segle, condueix fins a un dels mestres de Picasso, Isidre Nonell. Al geni de Picasso, que es va gestar en l'ambient bohemi dels Quatre Gats, aviat s'afegiran dos pintors fonamentals com Salvador Dalí i Joan Miró, mestres del surrealisme. Finalment, en l'arquitectura, la renovació estètica lligada a Josep Fontserè i l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, va donar pas a la genialitat d'Antoni Gaudí i els seus companys de generació Puig i Cadafalch i Domènech i Montaner que consagrava la capital catalana com la capital del modernisme mundial.

En resum: el salt que fa la cultura jueva entre la *Haskalah* i l'Avantguarda,

tradicional marginalitat cultural i irrompien en la modernitat, al mateix temps que la resta d'europes. D'una banda, la majoria dels que eren austríacs es feien catòlics, amb una selecta minoria que abraçavenen el protestantisme com a creença més genuïnament germànica. Això implica, com hem vist, l'adopció de l'ascetisme, l'ethos de la professió i el sentit del deure que travessa la cultura alemanya i que s'expressa tan clarament en la filosofia de Kant:

“This is the point at which the history of the Haskalah begins. The Jewish movement was part of the same paradigm shift that had shaken the confidence of the Enlightenment. Effects of the «Copernican revolution» in metaphysics initiated by Kant began to seep into every aspect of European intellectual culture and to transform the meaning of religious experience, the content of imaginative literature and the understanding of human behavior”<sup>159</sup>.

Com a hereu d'una generació marcada per la *Haskalah* i l'esperit del *Vormärz*, Schönberg es manté, durant un nombre significatiu d'anys de la seva vida, al marge del judaisme. Si aquesta generació que irromp en la modernitat ha trencat amb la *Torah*, la qüestió es pot formular en els següents termes: quins motius tenen per no trencar amb la tradició?: “Desesperados en busca del éxito, mostraban un ansia de experimentación fuera de lo común. Tras haber sobrevivido durante varias generaciones en una situación de marginalidad, los judíos tenían menos que perder propugnando lo novedoso. Los judíos que superaron la dura escuela del antisemitismo estaban ciertamente llamados a ser pertinaces”<sup>160</sup>.

Enzo Traverso parla de “simbiosi judeo-alemanya”, tot i que en les seves tesis es demostra que no hi havia realment una simbiosi, sinó més aviat un caràcter parasitari dels jueus en la cultura germànica, fruit de l'alta quota d'assimilació de la cultura alemanya en el caràcter jueu. De fet, com ha mostrat Haas, la relació entre el nacionalsocialisme i els músics judeo-alemanys va ser, en el fons, un tràgic i paradoxal enfrontament per derimir qui havia de marcar la identitat cultural alemanya, perquè els jueus eren, curiosament, els principals impulsors dels lligams entre les tradicions germàniques i els ideals de la cultura germànica establerts des de Goethe<sup>161</sup>. Si parléssim estrictament de simbiosi, hauríem de trobar exemples d'alemanys que nodreixen el *yiddish*, i no és el cas. El concepte de

---

d'una banda, i l'evolució vertiginosa de la cultura catalana en el període 1830-1930, són dos fenòmens que s'expliquen i s'il·lustren mútuament, cadascun amb les seves especificitats i diferències, però compartint la condició d'excepcionalitat.

<sup>159</sup> LITVAK, Olga, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>160</sup> JOHNSTON, William M., *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>161</sup> *Vid.* HAAS, Michael, *Op. Cit.*



“simbiosi” es trasllada a nivell filosòfic en les idees del neokantià Hermann Cohen, el fundador de l’Escola de Marburg que, als setanta-quatre anys, sentia la necessitat de donar suport, com a jueu, a una Alemanya compromesa amb la guerra: “La afinidad profunda del mesianismo judío y el humanismo de la filosofía idealista estaba en base a la alianza indestructible que unía los judíos con el destino de Alemania”<sup>162</sup>. En un dels capítols, Traverso es planteja si la simbiosi no és res més que un monòleg germànic.

Els jueus que no s’assimilen, com hem vist en Weber, són els *paries*. El seu contrapunt són els *parvenus*, els jueus que s’integren a la cultura d’acollida. El concepte sorgí d’entre els tamils, que habitaven al sud-est de l’Índia i a Sri Lanka, on els “íntocables” són els únics que poden tocar el tambor, ja que la pell d’aquest instrument és considerada impura. En llengua tamil, el tambor té el nom de *parái* i els que toquen el tambor són anomenats *pareiyán*, paraula de la qual prové el mot portuguès *pariá* (1607), que més tard se derivaria a *paria*, que arribaria sense variacions al català i esdevindria *pariah* al anglès<sup>163</sup>.

Bernard Lazare, que es considerava *paria*, estudia la dicotomia *paria-parvenu* a *L’antisémitisme, son histoire et ses causes* (1934). Va ser ell qui va introduir el terme *paria* en el vocabulari polític, fent una distinció entre el conscient revel *paria* i l’assimilacionista *parvenu*. Theodor Herzl ja va referir-se als jueus com a *paries*, però no en va desenvolupar una conceptualització sistematitzada. La concepció de Lazare s’allunya de Weber: “Whereas Weber’s pariah seeks redemption of injustices suffered during a long period of exclusion and dreams of reformation of the ancient glory in a newly founded Godly Kingdom, Lazare’s pariah fights for justice, dignity, and political freedom in a this-worldly frame-work”<sup>164</sup>. Hannah Arendt el segueix quan considera que el *paria* designa l’home al qual li són negades sistemàticament les condicions que possibiliten la vida política, social i privada<sup>165</sup> i parla de l’*acosmia*, el desordre, en l’apàtrida<sup>166</sup>. Enzo

<sup>162</sup> TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit*, p. 90.

<sup>163</sup> Vid. RAYAS, Estela, *El concepto de paria en la obra de Hannah Arendt*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011. [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2010/5\\_2012\\_El\\_concepto\\_de\\_paria\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_Hannah\\_Arendt.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2010/5_2012_El_concepto_de_paria_en_la_obra_de_Hannah_Arendt.pdf).

<sup>164</sup> PARVIKKO, Tuija, *The Responsibility of the Pariah. The impact of Bernard Lazare on Arendt’s Conception of Political Action and Judgment in Extreme Situations*, Publications of Social and Political Sciences and Philosophy, 7, SOPHI, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 1996, p. 26.

<sup>165</sup> “El sentido que Arendt otorga a la categoría de paria, si bien comparte la referencia a una situación política del judaísmo, se distingue del sentido señalado por Weber en por lo menos tres aspectos: 1) Weber califica una situación política antigua y Arendt una específicamente moderna; 2) Para Weber, la existencia del

Traverso ens ofereix aquesta definició de la dicotomia *paria/parvenu*:

“Si los parias eran judíos apátridas y desarraigados, los *parvenus* se aferraban desesperadamente a su nueva patria o a su ilusión de pertenecer a ella definitivamente. En el fondo, el *parvenu* no era más que una manifestación de las ambigüedades de la asimilación. Expresaba el síndrome denunciado por Arnold Zweig en *Caliban* como uno de los rasgos típicos del judío emancipado: su pérdida de identidad, su disimulo constante que aparece «en todas las figuras de la sociedad moderna» y, especialmente, su adhesión al modelo de los «pueblos sedientos de poder»<sup>167</sup>.

En efecte, amb Moses Mendelssohn i la *Haskalah* ja es prefigura el concepte de *parvenu*, atès que el projecte de modernització i secularització de la cultura jueva implicava l'adhesió conscient als models ideològics dominants en el món germànic. La visió del judaisme des d'un punt de vista de l'*Aufklärung* obria una via d'identificació entre la judeïtat i la germanitat. Mendelssohn intenta imposar la llengua alemanya, perquè considera el yiddish la llengua del *guetto*, indigna i, fins i tot, vergonyant. El propi Herzl considerava que el nou estat hebreu havia de conservar la llengua alemanya com a oficial<sup>168</sup>. L'assimilació, per tant, es converteix en un punt de ruptura amb la tradició. De fet, encara a principis del segle XX, a Viena s'estén el

---

pueblo judío como paria cobraba importancia a la luz de una esperanza de salvación religiosa; en cambio, Arendt señala que la existencia paria del judío moderno transcurre en un contexto de secularización, donde los bienes perseguidos –sean en la forma de privilegios o derechos– son exclusivamente mundanos y no obedecen a ninguna ética religiosa del resentimiento; 3) Los motivos de la exclusión en Arendt van más allá de la mera imputación de responsabilidad al judaísmo (como parece indicar Weber); si bien la responsabilidad constituye un elemento importante en su teoría de la acción política, ella intenta dilucidar la estructura de relaciones fácticas que el paria mantiene con el mundo y que generan su exclusión. Parece que Hannah Arendt utiliza el sentido de paria tal como aparece en Weber únicamente cuando se refiere al pueblo judío en su conjunto”, RAYAS, Estela, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>166</sup> Vid. ARENDT, Hannah, *Die verborgene Tradition. Acht Essays* (1932–1948), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976, Jüdischer Verlag, 2000.

<sup>167</sup> TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit.*, pp. 186-187.

<sup>168</sup> JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, p. 819. Més enllà del nivell lingüístico-cultural, l'ambivalència que constitueix l'autoodi també es projecta en la relació que l'intel·lectual té amb la seva ciutat. Vid. JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, p. 818: “Al igual que Kraus y Freud, Herzl también sintió una relación amor-odio por Viena. Una vez le contó a Stefan Zweig: «Todo lo que sé lo aprendí en el extranjero. Sólo así se pueden ver las cosas con cierto distanciamiento»”.

concepte de *jüdische Selbsthass*, l'autoodi jueu, en totes les seves variants<sup>169</sup>:

“Karl Kraus ridiculizó a Herzl en un escrito titulado *Eine Krone für Zion* [Una corona para Sión] (Viena, 1898), - recorda Johnston- al igual que hicieron otros vieneses urbanitas que se burlaban porque, según ellos, Herzl quería enviar a señoritos de la Ringstrasse a trabajar los desiertos de Palestina. Los judíos ortodoxos intentaban también desprestigiar el sionismo, ya que lo consideraban como un proceder blasfemo que usurpava la función del Mesías”<sup>170</sup>.

Traverso considera que amb la modernitat, després de ser alliberat de l'opressió ideològica retrògrada i conservadora de l'ortodòxia rabínica, el jueu deixava de ser el paria per convertir-se en el revolucionari: “La figura del paria preparaba, pues, la del revolucionario, pero se confundían entre ellas: el paria se esfumaba ante el revolucionario”<sup>171</sup>. És una ambivalència que sembla caracteritzar els jueus, la contradicció entre el revolucionari i el reaccionari, que troba ressons en la figura de Schönberg, que afirmava: “As you see, it was neither a straight way nor was it caused by mannerism, as it often happens with revolutions in art. I personally hate to be called revolutionist, which I am not. What I did is was neither revolution nor anarchy. I possessed from my very first start a thoroughly developed sense of form and a strong aversion for exaggeration”<sup>172</sup>.

Alcoberro remarca aquesta ambivalència: “El jueu, segregat i misteriós, frueix d'una doble consideració contradictòria: subjecte de drets, i deures que no s'adiuen amb la «normalitat»”<sup>173</sup>. En els jueus hi ha sovint inscrit el concepte d'ambivalència, l'ambivalència freudiana com a pulsó entre l'amor i l'odi respecte a la tradició. Schönberg ho experimenta en relació al passat en el desenvolupament de la seva carrera. Willi Reich, el seu primer biògraf, li atribueix el concepte de *Revolucionari Conservador*, com comenta Carl Dahlhaus: “Arnold Schoenberg, who detested being revolutionary, reminded faithful to the traditional genre names, however much he may have revolutionised compositional technique. Even in the late dodecaphonic works, they are not simply empty verbal shells but express an inner affinity with the past”<sup>174</sup>.

<sup>169</sup> BRONSEN, David, *Joseph Roth, Eine Biographie*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1974, pp. 152-153.

<sup>170</sup> JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, p. 818.

<sup>171</sup> TRAVERSO, Enzo, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>172</sup> Carta a Nicholas Slonimsky, ASC\_ 1937.06.03\_ID: 2892.

<sup>173</sup> ALCOBERRO, Ramon, “El jueu i la trista figura”, p. 75.

<sup>174</sup> “New Music and the problem of musical genre”, DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg and the New Music*, translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton, Essays by Carl Kraus, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 32.

Viena representa una màscara de Janus: “The Jewish community, too, was exposed in unpercedented ways to the viscissitudes of modernisation, secularisation, and social change. Caught between the vice of tradition and modernity, orthodoxy and reform, liberalism and nationalism, assimilation and anti-Semitism, Viennese Jews had to develop new responses and ideologies to meet the challenge”<sup>175</sup>.

El també jueu –judeo-americà– Philip Roth expressa així aquesta ambivalència, a la seva *Pastoral Americana* (1997) en un fragment que reproduïm *in extenso*:

“La facilitat amb què conciliava la seva condició d'atleta alt i ros amb la de jueu també ens devia atraure, perquè en la nostra adoració del Suec i de la seva identificació inconscient amb els Estats Units hi havia un punt d'averkonyiment i de culpa. Els sentiments contradictoris que com a jueus ens despertava la seva persona ens els calmava alhora la seva actitud; la contradicció pròpia dels jueus de voler-se integrar i voler-se excloure al mateix temps, d'insistir que són diferents i insistir que no ho són, desapareixia davant l'espectacle triomfal d'aquell Suec que no era sinó un membre més d'aquella família Seymour del barri els avantpassats de la qual havien sigut Salomons i Saùls que havien engendrat Stephens que al seu torn havien engendrat Shawns. ¿On amagava el seu caràcter jueu?. No se li veia, i tot i així sabies que el tenia”<sup>176</sup>.

Els jueus assimilats són, per manllevem terminologia d'Eugenio Trías, els “habitants de la frontera”<sup>177</sup>, éssers fronterers que sempre presenten l'element ambivalent de ser-hi i no ser-hi: mantenir-se en la seva condició de jueus i d'assimilar-se a la cultura d'acollida. Molts jueus vivien doblement, en la cultura germànica i la cultura jueva alhora, una duplicitat inherent a la seva condició de jueus assimilats. Un conflicte intern, una impostura que Freud analitzà: “The kind of localized neuroses out of which Sigmund Freud was eventually to construct his universalist psychoanalytic typology. In that sense the Oedipus complex can indeed be seen, in the Marthe Robert's terms, as the portrait writ large of the primordial ‘murdered father’, Jakob Freud, a lapsed Galizian Hasid”<sup>178</sup>. En realitat, el parricidi no només va ser una fantasia del petit Sigmund Freud, sinó que al final de la seva vida, 1939, el va perpetrar literàriament en la figura del gran pare dels jueus: Moisès.

---

<sup>175</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>176</sup> ROTH, Philip, *Pastoral americana*, La Magrana, Barcelona, 2010, pp. 28-29.

<sup>177</sup> Vid. TRÍAS, Eugenio, *Els habitants de la frontera. Sobre mètode, modernitat i crisi*, Llibres a l'Abast, Edicions 62, Barcelona, 1985.

<sup>178</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 541.

*Der Mann, Moses, und die monotheische Religion* (1939)<sup>179</sup> arrenca amb la provocativa afirmació que Moisès era egipci i amb la confessió que l'autor és conscient de les dificultats que ha d'afrontar en privar el poble jueu del seu fundador, i més, tenint en compte que hi ha una clara identificació entre Freud i Moisès, pel fet que considerés el seu deixeble Carl Gustav Jung –abans del seu trencament, l'any 1913- com el seu hereu, el seu fill i el nou Josuè. Cal recordar que, el 1914, el fundador de la psicoanàlisi ja havia tractat la gran figura bíblica a *Der Moses des Michelangelo*<sup>180</sup>. El punt de partida és que el nom de Moisès, *Mosche*, és egipci i que el relat de l'Èxode ofereix una primera resposta a aquest enigma, en ser rescatat per la princesa egípcia, que li donaria el nom, que significa “el qui va ser salvat de les aigües”. Freud rebutja aquesta etimologia i considera que, en realitat, Moisès, *Mosche*, procedeix de *Mose* que, en egipci, vol dir fill, com ho podem comprovar en els noms dels faraons Tutmés i Ramsés, que procedirien, respectivament, de *Thut-mose* i *Ra-mose*, “fill de Thut” i “fill de Ra”.

L'explicació freudiana és que cal establir un paral·lelisme entre la història del poble jueu i l'evolució de les neurosis individuals, una idea que ja trobem a *Totem und Tabu* (1913). A partir del fet que Moisès és un nom egipci, estableix que el pare del poble escollit va ser un noble egipci que va transmetre als jueus la religió monoteïsta del faraó Akhenaton. Després, els jueus assassinarien Moisès, matarien el pare i, com en el complex d'Èdip, reprimirien el record dels fets, que es mantindria en l'inconscient en estat de latència. Després oblidarien la religió, per retornar al politeïsmes, fins que, amb el retorn d'allò reprimat, sorgiria el poble jueu i la seva religió, amb la recuperació de la figura del fundador.

En plena tempesta d'antisemitisme, Freud reflexiona sobre la terrible paradoxa que els jueus realment es consideren el poble escollit de Déu, que se senten particularment propers a ell, que aquesta creença els confereix el seu orgull, la seva confiança i la seva seguretat des de sempre, almenys, des de l'hellenisme, quan el caràcter jueu ja estava perfectament definit i ja tenien amb els grecs les complexes relacions que s'han anat repetint al llarg de la història i de les diverses nacions que han habitat com a hostes. La seva reacció seria la pròpia del fill que es considera el predilecte del pare i atreu els cels dels germans, perquè si un és el predilecte declarat del temut pare, no ha d'extranyar-se perquè atregui sobre si la gelosia fraterna, i les conseqüències que poden tenir mostren exquisidament la llegenda jueva de

---

<sup>179</sup> FREUD, Sigmund, “Der Mann, Moses, und die monotheische Religion”, *Werke aus den Jahren 1932-1939*, vol. XVI, dins de *Gesammelte Werke*, 18 vols, mit Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, Hg. Anna Freud, Chronologisch Geordnet, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1993, pp. 101-276.

<sup>180</sup> Vid. FREUD, Sigmund, “Der Moses des Michelangelo”, dins de *Werke aus den Jahren 1913-1917, Op. Cit.*, vol. X, pp. 171-201.

Josep i els seus germans.

Wir kennen den Grund dieses Verhaltens uns wissen, was ihr geheimer Schatz ist. Sie halten sich wirklich für das von Gott auserwählte Volk, glauben ihm besonders nahe zu stehen, und dies macht sie stolz und zuversichtlich. Nach guten Nachrichten benahmen sie sich schon in hellenistischen Zeiten so wie heute, der Jude war also damals schon fertig, und die Griechen, unter denen und neben denen sie lebten, reagierten auf die jüdische Eigenart in der nämlichen Weise wie die heutigen »Wirtsvölker«. Man könnte meinen, sie reagierten, als ob auch sie an den Vorzug glaubten, den das Volk Israel für sich Anspruch nahm. Wenn man der erklärte Liebling des gefruchteten Vaters ist, braucht man sich über die Eifersucht der Geschwister nicht zu verwundern, und wizu diese Eifersucht führen kann, zeigt sehr schön die jüdische Sage von Josef und seinen Brüdern»<sup>181</sup>.

Aquesta seria l'explicació del capteniment del semitisme i l'antisemitisme al llarg dels dos mil anys de la diàspora, la contradicció entre el fet de considerar-se un poble escollit i un poble perseguit que, amb un orgull secret, ha de sobreviure sota la màscara del *paria*.

Precisament perquè el jueu esdevenia un *paria* en un món de gentils, podia assolir una posició menys conformista i més lliure dins de la societat. Els jueus burgesos van mantenir l'esplendor de la cultura vienesa, perquè constituïen el públic, omplien els concerts i les exposicions i, com a intel·lectuals jugaven la carta del risc, segons Zweig, perquè buscaven redimir-se a si mateixos i a tota la raça de la maledicció dels diners, del clixé del vell usurer barbat comptant les monedes. Per això la riquesa s'escota, pel "mateix impuls inconscient d'alliberar-se d'allò que el judaisme havia fet estret, del mer i fred guanyar diners, i potser en això es manifesta fins i tot l'anhel secret de diluir-se en l'esfera humana comuna fugint de la purament jueva cap al món de l'esperit"<sup>182</sup>. Arthur Schnitzler, en analitzar l'estructura psíquica d'aquesta burgesia vienesa assimilada, explica que els jueus van ser intel·lectuals perquè no podien ser polítics ni acadèmics, i igual que antany havien estat comerciants perquè no podien ser pagesos.

La *Haskalah* marca la frontera entre els jueus que s'assimilen i els qui romanen arrelats al passat. Els primers es mostraran entusiastes amb l'assimilació, precisament, perquè sempre havien viscut d'esquenes a la història i adoptaran una visió mítica de la monarquia: "They had not profited from the revolutions of 1789 or 1848, and freedom from legal discrimination

<sup>181</sup> FREUD, Sigmund, FREUD, Sigmund, "Der Mann, Moses, und die monotheische Religion", *Werke aus den Jahren 1932-1939, Op. Cit.*, vol. XVI, pp. 212-213.

<sup>182</sup> ZWEIG, Stephan, *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, trad. de Joan Fontcuberta, D'un dia a l'altre, 9, Quaderns Crema, Barcelona, 2001, p. 28.

and segregation, if not from prejudice, had become a reality only with the constitutional reform of 1867 for the Jewish subjects of Habsburg Emperor Franz Joseph I<sup>183</sup>. Dos anys més tard, el 1869, van passar de 40.000 a 100.000 i la xifra es va doblar pels volts de 1914, quan els jueus van passar a constituir el 10 per cent de la població vienesa. Quant als anomenats *Kaftanjuden* (jueus tradicionals), van ser objecte de l'animadversió del moviment de la *Haskalah*, que estaria marcat per un menyspreu profund envers la llengua dels *Ostjuden*, que representava tot allò que volien deixar enrere: la marginalitat.

Un il·lustre *Ostjuden* del nostre temps, Zygmund Bauman, ha estudiat aquest fenomen, a partir de la categoria sociològica de l'assimilació<sup>184</sup>. Es tracta d'un fet lligat a la constitució dels Estats-Nació, que intenta fer homogènia l'heterogeneïtat dels grups culturals, a partir d'una realitat que emergeix amb el naixement del ciutadà: la intolerància a la diferència. Perquè el nou estatut polític del ciutadà, amb la seva igualtat de drets, exigia també una igualtat en relació a uns canons nacionals. “La asimilación –escriu Bauman– invitaba a miembros individuales de los grupos estigmatizados a desistir de su lealtad a sus grupos de origen (...). Por así decirlo, era una invitación por encima de y en oposición directa a los poderes comunales y corporativos”<sup>185</sup>.

El cas paradigmàtic d'assimilació és la dels jueus alemanys que, a part de fer contribucions decisives a la cultura germànica, les van fer a la cultura moderna des de la llengua alemanya. Bauman cita els exemples de Heirich Heine i Karl Marx. El primer va ser un poeta que es va revoltar contra la professió mercantil, típicament jueva, i es va dedicar a la improductiva tasca de la poesia, després d'ingressar en les fraternitats estudiantils germàniques i repudiar la vella saviesa judaica, que va tractar amb una mescla d'ironia i vergonya. Però el seu destí va ser revelador, perquè, en fundar *Das Junge Deutschland*, per lluitar contra el provincianisme cultural i el fariseisme ètic dels alemanys, va ser renombrada com *Das Junge Palestine* i, exiliat a París, passava per ser alemany entre els francesos, mentre que per als alemanys només era un jueu. Quant a Karl Marx, el seu autoodi típicament jueu (*Jüdische Selbsthass*) es va manifestar sovint en els seus escrits, i especialment, en els seus atacs al socialista francès Ferdinand Lassalle, a qui titllava de “negre jueu”.

La *Haskalah* germànica tingué un gran impacte, fins i tot a Hongria. “The fragmentation of Jewry into ‘western’ and ‘eastern’ branches was inevitably accelerated by modernization and the impact of *Haskalah*”<sup>186</sup>. Les

<sup>183</sup> BLOM, Philip, *Op. Cit.*, p. 199.

<sup>184</sup> BAUMAN, Zygmund, *Modernidad y ambivalencia*, Anthropos, Barcelona, 2005, especialment pp. 149-190.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>186</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 51.

diferències locals entre jueus van esdevenir més pronunciades com a conseqüència d'un desenvolupament desigual, a nivell econòmic i cultural, entre el Centre i l'Est d'Europa, fruit de l'assimilació. Els jueus alemanys van fer de frontissa amb els *Ostjuden*. Des del seu refinament adquirit van atacar la cultura popular dels seus germans de l'est, als quals veien atrapats en la superstició, el misticisme i les visions retrògrades; però al mateix temps, amb el seu contacte, van evitar el l'aïllament definitiu de les comunitat de l'est. En el seu procés de desjudeització (*Entjudung*) era fonamental rebutjar el *yiddish*, per ser la llengua dels *ghettos* orientals, considerada com una mena de caricatura degradant del llenguatge humà, en aquest cas, de la llengua alemanya. Els acudits sobre el *yiddish* van ser moneda d'us corrent entre els jueus alemanys benestants que, amb una mescla de condescendència i menyspreu distants, assenyalaven la sonoritat de la llengua, que consideraven primària, i ridiculitzaven la tendència a gesticular dels seus parlants. Però la voluntat d'oblidar el *ghetto* sempre anava acompanyada d'una angoixada ambivalència sobre el seu nou status:

“En el juego sin triunfo de la asimilación los judíos germanizados se descubrieron transferidos del gueto territorial muy entretejido al gueto de la incongruencia social y de la ambivalencia cultural. A diferencia del viejo estamento judío del que los asimilantes deseaban emanciparse, la nueva clase de judíos asimilados experimentaba una profunda ambigüedad de su estatus, marcada por la contradicción y la fricción continua entre la autodefinition y la clasificación vinculante socialmente”<sup>187</sup>.

La classe mitjana va fer esforços per donar una educació elitista als seus fills, per tal que tinguessin sortides professionals prometedores. Només l'alt nivell educatiu va permetre una mobilitat social més gran entre els jueus que entre els gentils, cosa que a la llarga resultaria negativa per als propis jueus, en despertar el ressentiment dels gentils que es veien relegats econòmicament i social.

“For these Jews, and their descendents, there was no place for sentimentality about Jewish tradition. They wanted to assimilate, and they succeeded with astonishing rapidity. In contrast with other emigrant groups, they invested themselves in education, in business, and in scholarship. Despite of representing more than 10 percent of all pupils of the capital's [Vienna] eleven *Gymnasiums*, or secondary schools, were Jewish, while the proportion of Jewish students at university in Vienna hovered around 33 percent in 1881 and 24 percent in 1904 –a fall almost 10 percent, due largely to anti-Semitic agitation by nationalist

---

<sup>187</sup> *Íbid.*, p. 168



students and professors”<sup>188</sup>.

França fou el primer país que emancipà els jueus que, el 1791, esdevingueren lliures. Un escriptor francès, Émile Zola (1840-1902), va ser el primer intel·lectual europeu a defensar els jueus a “J’accuse”<sup>189</sup> i, al mateix temps, un dels primers intel·lectuals contemporanis, per tres raons: la primera, perquè el Naturalisme, una radicalització del realisme de Balzac, trenca amb l’estètica del Romanticisme literari. La segona, perquè és un dels primers defensors de l’impressionisme, el moviment dels Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley i, més tard, Cézanne i Van Gogh, que s’enfronten l’*art pompier* oficial i són relegats al Salon des Refusés (1863), en una marginalitat que accepten orgullosament i que obriria el pas a Picasso i les Avantguardes. La tercera raó és que, enenfrontar-se al poder a ran del cas Dreyfus, és el primer *intellectuel engagé*, un espècimen que poblaria el panorama cultural europeu dels següents cent anys.

El cas Dreyfus va revestir una gran importància, tant a França com arreu d’Europa, en la mesura que va ser una expressió d’antisemitisme que fou denunciada i va obrir un debat que trasbalsaria la societat francesa i la comunitat jueva d’arreu d’Europa. De fet, com veurem, el sionisme n’apareixeria com una reacció davant les dificultats objectives que els jueus tenien per assimilar-se, malgrat la seva bona voluntat i, a la curta o a la llarga, intel·lectuals i artistes tan diversos com Theodor Herzl o Arnold Schönberg es veurien marcats per aquests fets.

Zola s’enfrontà a una gran conspiració contra un oficial innocent que havia estat acusat d’espionatge, pel simple fet de ser jueu, com es demostraria més tard. El 1894, el Servei d’Intel·ligència francès descobrí una carta sense signatura que anunciava l’enviament de documents secrets a Alemanya i la investigació arribà a la conclusió que el seu autor era el capità Alfred Dreyfus, destinat a l’Estat Major i d’origen jueu. Sense més proves que una lleu semblança cal·ligràfica, Dreyfus fou arrestat, en un ambient d’exaltat antisemitisme, i empresonat, sotmès a consell de guerra, i deportat a la Guaiana. Ell mai havia reconegut les acusacions i el procediment judicial havia mostrat greus irregularitats i contradiccions, que de la mateixa manera que es van denunciar, es van desestimar en considerar-les com actes jueus de deslleialtat a França. Finalment es va descobrir el culpable, però França ja havia estat dividida entre els *dreyfusards*, les esquerres, d’idees democràtiques i republicanes, defensors de l’estat de dret i dels drets de l’home, i la dreta, nacionalista, antisemita i de tendències autoritàries. Dreyfus va ser repatriat i, després de diversos processos, obtingué l’indult i, finalment, 12 de juliol de 1906, va ser reconegut com a innocent.

---

<sup>188</sup> BLOM, Philip, *Op. Cit.*, p. 201.

<sup>189</sup> *Vid.* DE LANGE, Nicholas, *Op. Cit.*

En el procés, una carta oberta de Zola al president de la República, Félix Faure, titulada *J'accuse* («Jo acuso»), tingué gran repercussió en el cas. El 1898, al diari parisenc *L'Aurore*, Zola es posiciona a favor de Dreyfus i la publicació de *J'accuse*, pot ser considerada l'acta de constitució de la intel·lectualitat contemporània. Zola l'adverteix que la història escriurà que fou el president que permeté un crim social i parla de la veritat, la justícia, l'honestetat i la moral. Repassa detalladament el procés de Dreyfus, denuncia els prejudicis i relata el fet amb un to àcid. Manifesta que la situació ve donada per un problema amb els jueus i demana una revisió del cas. Zola escriu de forma directa i sense embuts, titllant de criminal el procés. Parla d'inquisició i tirania, de crim, intolerància, un crim que “soulèvera la conscience universelle”. El text acaba amb una anàfora, “J'accuse”, acusant els responsables de la injúria i justificant en cada cas per què. Al final de l'article, admet que s'exposa voluntàriament a l'aplicació de la Llei de premsa que castiga la difamació, afirma que considera aquells qui acusa esperits de mal social i reconeix que fa un acte revolucionari a favor de la veritat i la justícia. Les darreres paraules són ecos il·lustrats que persegueixen la llum i el dret a la felicitat dels homes.

“Je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose.

Quant aux gens que j'accuse, je ne les connais pas, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des entités, des esprits de malfaisance sociale. Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice.

Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme. Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour !”<sup>190</sup>.

L'afer Dreyfus tingué una repercussió considerable arreu d'Europa, i, especialment, a Viena, on Theodor Herzl, un jueu d'origen hongarès, reaccionaria amb la fundació del sionisme modern. Nascut a Pest el 1860, als 18 anys es trasllada a la capital de l'Imperi Austro-Hongarès per ingressar a la facultat de Dret on, “formó parte de 1878 a 1883, junto con Hermann Bahr i Heinrich Friedjung, de un círculo de estudiantes nacional-germánicos sobre el cual tenía pensado escribir una novela”<sup>191</sup>. A partir de 1884 combinaria la

<sup>190</sup> ZOLA, Émile, *L'Affaire Dreyfus. «J'Accuse...!» et autres textes*, Textes présentés et commentés par Henri Mitterand, Les classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2010, p. 140.

<sup>191</sup> JOHNSTON, William M., *Op. Cit.*, p. 815.

seva tasca d'advocat amb les col·laboracions a la *Neue Freie Presse*, que, el 1891, el destinaria com a corresponsal a París. Allí seria testimoni de la denigració pública que visqué Dreyfus i que, segons l'historiador Julius H. Schoeps, li provocà un efecte catàrtic<sup>192</sup>, perquè coincidí amb l'aliança de França amb Rússia, quan el règim tsarista fomentava els pogroms a les juderies ucraïnianes. Herzl considerava que els esforços d'aculturació i assimilació dels jueus eren fallits i, indignat per la indiferència que els propis jueus sentien davant de l'antisemitisme, el 1895, va començar a preparar la seva obra *Der Judenstaat, Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*, de 1896 que, tal i com indica el seu subtítol, és una proposta a la qüestió jueva, que sembla arribar al *cul de sac* de l'assimilació. A la revista literària "North American Review", Herzl escriví un article en què postulava, entre d'altres idees, que no hi ha una justícia que afavoreixi els jueus i que aquests són tractats com si no fossin homes, amb actuacions que vulneren els drets humans com la tortura o el càstig infame: „Es wurde [...] entdeckt, dass einem Juden die Gerechtigkeit verweigert werden kann, aus keinem anderen Grunde, als weil er Jude ist. Es wurde entdeckt, dass man einen Juden quälen kann, als ob er kein Mensch wäre. Es wurde entdeckt, dass man einen Juden zu infamer Strafe verurteilen kann, obwohl er unschuldig ist“<sup>193</sup>.

Herzl va treballar, sobretot, per ajudar els jueus de l'Europa de l'est. En el primer congrés sionista, celebrat a Basilea l'agost de 1897, va quedar vivament impressionat davant de la presència de la setantena de membres de la delegació dels jueus russos. Com explica Johnston, en la seva condició de darrers jueus del *ghetto*, conservaven, segons Herzl, un sentit d'unitat nacional que els havia salvat de l'aculturació. Amb la seva visió idealitzada dels jueus de les zones rurals de Bohèmia i Galítsia, projectà que en el futur estat hebreu la base seria les explotacions agrícoles que, més tard, permetrien l'establiment de la indústria. Perquè la seva interpretació de l'antisemitisme era de base econòmica. En efecte, després de segles de confinament als *ghettos*, apartats del conreu de la terra, els jueus havien adquirit unes habilitats comercials que, un cop assimilats, els havia permès de competir amb els burgesos gentils: "En este enfrentamiento los judíos utilizaban todos los recursos a su alcance, incluso los que no eran muy ortodoxos: tenían convertirse en proletariado si fracasaban, pero de otro modo se harían con una fortuna que ya nadie podía confiscar. Todos los judíos sufrían porque, mientras unos destacaban en las finanzas, otros alentaban la revolución"<sup>194</sup>. El resultat va ser que van ser ultratjats des de la dreta i des de l'esquerra, tant si s'havien integrat socialment, com si s'havien mantingut en la marginalitat.

Herzl fou president de l'Organització Sionista Mundial el 1897 i a la

<sup>192</sup> SCHOEPS, Julius H., SIMON, Hermann (Hg), *Dreyfus und die Folgen*, Studien zur Geistesgeschichte, 17, Edition Hentrich, Berlin, 1995, p. 12.

<sup>193</sup> Citat a *Íbidem*.

<sup>194</sup> JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, p. 819.

revista *Jewish Chronicle* exposa:

“Somos un pueblo: Un Pueblo. Nos hemos esforzado sinceramente por fundirnos en la vida social de las comunidades que nos rodean y conservar la fe de nuestros padres. No nos ha sido permitido... Somos un pueblo: nuestros enemigos nos han hecho uno a pesar nuestro, como sucede repetidamente en la historia. La aflicción nos une, y así unidos descubrimos de improviso nuestra fuerza. Sí, somos lo bastante fuertes para formar un Estado, y un Estado modelo”<sup>195</sup>.

Justament aquestes paraules les escriu un *parvenu*. Segons Karl Schorske, Herzl personificava en ell mateix l'ideal assimilacionista<sup>196</sup>.

L'evolució de Schönberg en relació al judaisme i l'antisemitisme va ser constant al llarg de la seva vida. En els seus anys juvenils, es va esforçar per assolir la plena assimilació, fins a assumir com a propi el destí de la cultura germànica, als volts de la Gran Guerra. A partir de 1921, especialment amb l'incident de Mattsee, va copsar les dificultats que els jueus tindrien per formar part de ple dret de la societat gentil. El seu gir cap al judaisme havia de culminar el 1933, amb el seu retorn a la comunitat. Fins a la seva mort, a l'exili, va intentar ser allò que era: un compositor jueu nascut a Viena i que, després d'abandonar la seva ciutat per motius de mera supervivència, havia de morir a Los Angeles, a l'exili, com tants jueus de tantes generacions.

En els seus textos, Schönberg defensa que la seva música no esdevé una discontinuïtat amb el passat, sinó que s'inscriu en la tradició de la música occidental i, més concretament, de la germànica, com tants altres compositors judeoalemanys<sup>197</sup>. Una tradició que s'haurà de reformular, però el resultat de la qual esdevindrà, al seu torn, tradició: “I venture to credit myself with having written truly new music which, being based on tradition, is destined to become tradition”<sup>198</sup>. Schönberg se sent predestinat a desenvolupar aquesta tasca, una tasca molt concreta, la de continuador i reformulador sense arribar a trencar els llaços amb el passat. Es tracta d'un equilibri tens entre allò absolutament nou i la tradició arrelada en nosaltres.

Hem pogut veure que amb la *Haskalah* la cultura del Romanticisme forma part, també, de l'experiència jueva, especialment des de Heinrich Heine, tan admirat pel jove Karl Marx. Per tant, l'assalt al paradigma cultural

<sup>195</sup> De *The Jewish Chronicle*, 17 de gener de 1896, dins de Mendes-Flohr i Reinharz, *The Jewish in the Modern World*, p. 423, dins de LANGE, Nicolas, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>196</sup> SCHORSKE, Carl, *Op. Cit.*, Seuil, París, 1983, p. 150.

<sup>197</sup> Vid. HAAS, Michael, *Forbidden music. The Jewish composers banned by the Nazis*, Yale Universitt Press, Cornwall, 2013.

<sup>198</sup> “National Music (2)”, 1931, *SI*, p. 174.

finisecular de l'Avantguarda intel·lectual jueva, des de la psicoanàlisi fins a la física quàntica, passant per positivisme lògic només va ser l'expressió de l'acceleració històrica que, al llarg del segle XIX, i especialment després del març de 1848 es produeix entre els intel·lectuals jueus. És una falca que va penetrant entre l'ortodòxia i la modernitat establerta pels burgesos: "The Jews were the people of the Book. This cultural emphasis asserted itself far beyond emancipation and into the assimilated bourgeoisie"<sup>199</sup>. Els jueus vienesos van deixar de ser la gent del Llibre quan van decidir que havien de ser la gent de tots els llibres, perquè, impulsats pel mite de la *Bildung*, es van constituir en l'Avantguarda intel·lectual de la ciutat imperial. Eren gent com els músics Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Karl Goldmark o Erich Wolfgang Krongold, com els literats i filòsofs Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann, Theodor Herzl, Martin Buber, Josef Popper-Lynkeus, Ludwig Wittgenstein, Josef Breuer, Sigmund Freud, Hugo von Hoffmannsthal o Bertha Zuckerkandl, com el pintor Oskar Kokoschka, el polític Victor Adler o la pedagoga Eugenie Schwarzwald, una constel·lació de noms que encara fascina els estudiosos de la Viena *fin-de-siècle*.

#### 1.4. L'estat "ètic-pre-estètic"

Hem tractat sobre les relacions de Schönberg amb el judaisme, el protestantisme i la *Haskalah*, que ens han mostrat l'itinerari intel·lectual que el du cap a l'Avantguarda artística. Ara ens situarem en el seu moment creatiu, a partir de la hipòtesi que, en Arnold Schönberg l'estètica ve donada per l'ètica, pel sentit del deure que el creador sent en desenvolupar una tasca que se li presenta com inevitable, podríem dir, gairebé com a una predestinació.

L'acció estètica ve donada per l'impuls d'una ètica que és el compendi d'elements propis del judaisme i del protestantisme, del messianisme i de la idea de professió calvinista, combinats amb el *modus operandi* de la Viena cristiana, pel simple efecte d'osmosi amb l'ambient d'una ciutat hedonista. Tot referint-se a la recepció de la psicoanàlisi a Viena, Johnston escriu: "En una ciudad que jamás conseguiría asimilar a un Schönberg o a un Kokoschka, el desafío lanzado por Freud no podía sino

<sup>199</sup> BLOM, Philip, "Freud's Lederhosen. Three Biographical Variations on the Theme "Who Was a Jew in Habsburg Vienna?", dins de: *Birth of the Modern. Style and Identity in Vienna 1900*, editat per LLOYD, Jill i WITT-DÖRRING, Christian, catàleg d'exposició Neue Galerie Museum for German and Austrian Art New York, February-June 2011, Hirmer Verlag, Munich, 2011, p. 218.

correr la misma suerte. (...) El psicoanálisis surgió como una obra genial que permanecía oculta en una ciudad demasiado centrada en los placeres terrenales para prestar atención a lo que ocurría en las profundidades subyacentes”<sup>200</sup>.

Anomenarem moment “ètic-pre-estètic” a l’estadi de gestació de la idea estètica previ a la seva expressió artística. El propi Schönberg ens avalarà amb els seus textos la idea que, en un primer moment, l’artista sent una necessitat creadora, com una eticitat de l’esteta de Schopenhauer, de l’inconscient freudià que es convertirà en un deure (*müssen*), l’imperatiu categòric estètic que serà en motor per a la creació.

És el principi articulador de l’acte creatiu, el moment gestacional i generatriu que determina essencialment com serà l’acció creadora, un doble procés, primer ètic i després estètic. El moment “ètic-pre-estètic” engloba una multiplicitat de factors que intervenen en allò que Schönberg anomena la “necessitat d’expressió”, un impuls que podem relacionar amb el *Wille schopenhauerià*, tal com exposàvem en el nostre estudi *Afinitats de pensament entre el primer Schönberg (1898-1908) i la filosofia de Schopenhauer*<sup>201</sup>.

Impulsat per la consciència de pertànyer a un moment concret de la història, el del post-romanticisme de la Viena de fi de segle, Schönberg actua en conseqüència. Però abans de ser conscient que ha de crear, li sorgeix la necessitat d’expressar-se, en un moment pre-conscient, generatriu, configurador d’una realitat artística posterior. La necessitat d’expressió, segons Dahlhaus, pren un caràcter d’imperatiu:

“in Schoenberg’s scheme of things the essence of a musical idea is that it both emanates from a need for expression, which can virtually assume the character of an imperative, and also has formal consequences and establishes far-reaching connections instead of exhausting itself in a momentary effect. In other words, a musical idea constitutes itself as what it is on account of what it is related to”<sup>202</sup>.

És un imperatiu categòric estètic que es presenta en l’artista sota la forma: “I believe art is born of ‘I must’, not of ‘I can’ . (...) The artist *must*. He has no say in the matter, it is nothing to do with what he wants; but since he must, he also can”<sup>203</sup>. L’artista pot crear en la mesura que se sent impulsat a fer-ho

<sup>200</sup> JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, p. 599.

<sup>201</sup> VEGA, Aina, *Afinitats de pensament entre el primer Schönberg (1898-1908) i la filosofia de Schopenhauer*, Tesina Doctorat en Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2010.

<sup>202</sup> “Schoenberg’s Poetics of Music”, DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg and the New Music*, p. 76.

<sup>203</sup> “Problems in teaching Art”, 1911, *SI*, p. 365.

de manera pre-conscient.

Es tracta d'un impuls que el fa créixer artísticament, perquè el mena a cercar noves vies d'expressió: "Der edelste Trieb, der Trieb zu erkennen, legt uns die Pflicht auf, zu suchen"<sup>204</sup>. La cerca no és gratuïta, sinó fruit d'una profunda necessitat de respondre als nous temps de forma coherent. Això és el que vol ensenyar als seus alumnes, abans que un mètode determinat.

En el moment "ètic-pre-estètic" hi podem trobar l'autenticitat manifesta com a veritat. Una autenticitat que ha de sorgir d'allò més profund de l'ésser, que el configura èticament i artística, i que és un impuls únic i irreplicable cada cop que gesta una obra. Per això conté veritat, perquè en un moment pre-conscient l'artista no es pot enganyar a si mateix: "Per Schönberg, l'error pertany necessàriament a la veracitat ètica"<sup>205</sup>.

La predisposició, en aquest estadi prefigurador, no és important. Schönberg no està predisposat de cap manera, només es deixa copsar pel fluir del seu interior, un fluir que podem anomenar inconscient o Voluntat. Si ens ho mirem des d'una òptica psicoanalítica, parlariem d'inconscient, mentre que si ho fem des de Schopenhauer, parlariem de la Voluntat que domina l'artista i el fa crear.

El punt clau de l'estat "ètic-pre-estètic" arriba quan Schönberg afirma, el 1910, que "ich einem *innern Zwange* folge, der stärker ist, als Erziehung; daß ich jener Bildung gehorche, die als meine natürliche mächtiger ist, als meine künstlerische Vorbildung"<sup>206</sup> i creu que la música és el llenguatge de l'inconscient, del *Wille*<sup>207</sup>.

En la línia de l'afirmació anterior, Schönberg empra, el 1911, la terminologia freudiana, a la seva *Harmonielehre*: "Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewußtsein hat wenig Einfluß darauf. Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm. Ob es neu oder alt, gut oder schlecht, schön oder häßlich ist, er weiß es nicht. Er fühlt nur den Trieb, dem gehorchen muß"<sup>208</sup>. Un fragment revelador, en la mesura que parla de "voluntat oculta", "instint", "conscient", "inconscient" i "força interior", a més de situar-se en els límits del concepte d'escriptura automàtica. En aquesta època, Schönberg escriu obres com *Erwartung* (1909) i *Pierrot Lunaire* (1912), cims de l'expressionisme, un

---

<sup>204</sup> *HL*, p. 2.

<sup>205</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Moisès i Aaron*, p. 46.

<sup>206</sup> Aparegut a la primera pàgina del programa de mà dels *Gurrelieder* per un concert de la Verein für Kunst und Kultur de 1910, ASC\_5498. El subratllat és nostre.

<sup>207</sup> "Music, the language of the subconscious", dins de "About music criticism", 1909, *SI*, p. 192.

<sup>208</sup> *HL*, p. 497.

corrent que mostra les entranyes de l'artista que encara s'enfronta al món amb una pàtina romàntica i, per tant, se sent lligat a la Roda d'Ixió. Però Schönberg és un músic, i en aquest art troba el seu recer per desenvolupar l'eticitat de l'esteta schopenhauerià. El 1949, ja al final de la seva vida, parlant de l'obra d'art, el compositor insisteix encara: "This is also the place to speak of miraculous contributions of the subconscious"<sup>209</sup>. En aquest punt es fa inevitable la relació entre l'impuls creador en Schönberg i en Freud, que comparteixen una visió agònica, conflictiva, de la naturalesa humana, que sens dubte està inspirada en Schopenhauer.

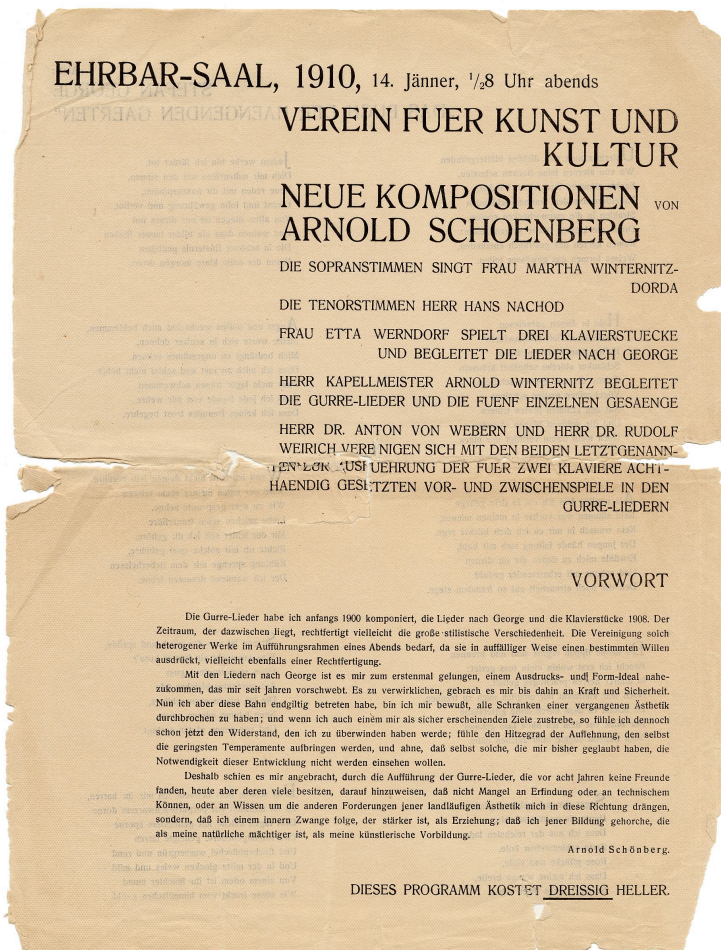


Figure 1 Programa de mà dels *Gurrelieder* de 1910 on apareix "innern Zwange", ASC\_4598

<sup>209</sup> "My evolution", 1949, *SI*, p. 85.



El 1932, vell i malalt de càncer, Freud recordava un antic refrany que afirmava la impossibilitat de servir alhora dos amos, per tal de mostrar les dificultats que el Jo ha d'afrontar, perquè n'ha de servir tres, d'amos: el món real, el Superjo i l'Això. Són tres senyors despòtics, cadascun amb les pròpies exigències que sovint són contraposades entre si, amb la qual cosa és normal que el Jo fracassi en la seva tasca: „Es fühlt sich von drei Seiten her eingeengt, von dreierlei Gefahren bedroht, auf die es im Falle der Bedrängnis mit Angstentwicklung reagiert“<sup>210</sup>. Ha de mediar, en primer lloc, entre l'Això, d'una banda que, com a hereu del *Wille* de Schopenhauer, només busca la satisfacció dels seus impulsos cecs, i, de l'altra, amb la realitat, sota el signe de les lleis de la naturalesa que no es poden obviar, de manera que moltes vegades ha de disfressar els conflictes de l'Això amb la realitat en forma d'una sobreactuació: „Mit diplomatischer Unaufrichtigkeit eine Rücksichtnahme auf die Realität vorzuspiegeln, auch wenn das Es starr und unnachgiebig geblieben ist“<sup>211</sup>. I no hem d'oblidar el paper del Superjo, l'hereu del complex d'Èdip que esdevé un personatge tirànic amb la seva naturalesa hipermoral, davant del Jo, que és moral, i l'Això, que és amoral - més aviat que immoral, ja que el Superjo vigila el Jo i li imposa normes de conducta: „Andererseits wird es auf Schritt und Tritt von dem gestrengen Über-Ich beobachtet, das ihm bestimmte Normen seines Verhaltens vorhält, ohne Rücksicht auf die Schwierigkeiten von Seiten des Es und der Außenwelt zu nehmen, und es im Falle der Nichteinhaltung mit den Spannungsgefühlen der Minderwertigkeit und des Schuldbewußtseins bestraft“<sup>212</sup>.

L'existència humana, segons Freud, està lligada a la roda d'Ixió, com deia Schopenhauer. Steiner s'hi refereix amb la idea de “l'aquiescència estoica de Freud, su suposición que la vida humana es una anomalía cancerosa, un desvío de los estados de reposo orgánico”<sup>213</sup>, circumstància que ens ha de dur a considerar que, sovint, viure resulta força difícil, ja que el Jo ha de dur a terme la seva tasca entre les forces que actuen en ell i sobre ell:

“So vom Es getrieben, vom Über-Ich eingeengt, von der Realität zurückgestoßen, ringt das Ich um die Bewältigung seiner ökonomischen Aufgabe, die Harmonie unter den Kräften und Einflüssen herzustellen, die in ihm und auf es wirken, und wir verstehen, warum wir so oft den Ausruf nicht unterdrücken können: Das Leben ist nicht leicht! Wenn das Ich seine Schwäche einbekennen muß, bricht es in Angst aus, Realangst

<sup>210</sup> FREUD, Sigmund, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, vol. XV, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> STEINER, George, *En el castillo de Barbazul*, trad. d'Hernando Valencia Guadarrama, Punto Omega, Madrid, 1976, pp. 120-121.

vor der Außenwelt, Gewissensangst vor dem Über-Ich, neurotische Angst vor der Stärke der Leidenschaften im Es”.<sup>214</sup>

Per això el Jo desenvolupa els mecanismes de defensa, dels quals només la sublimació és eficaç, perquè és la canalització dels impulsos inconscients cap a finalitats reconegudes socialment, com per exemple, l’art, amb la qual cosa torna a aparèixer Schopenhauer amb la seva idea de la funció redemptora de l’art. Fins el 1920, Freud afirmava que l’inconscient actuava sota l’impuls del principi del plaer. Però arran de la publicació de *Jenseits des Lustprinzips*, defensà l’existència d’una pulsio de mort (*thanatos*) que té la finalitat de retornar tot el que és animat a l’estat d’inanimat, mentre que la pulsio d’amor (*eros*) té la missió de perpetuar la vida a través de la sexualitat i la seqüència excitació-descàrrega, d’acord amb la teoria homeostàtica, segons la qual, tot sistema tendeix al mínim nivell energètic. És en aquesta obra quan el pare de la psicoanàlisi reconeix per primer cop: “Wir unverständlich in den Häfen der Philosophie Schopenhauers eingelaufen sind”<sup>215</sup>. De fet, si abans del 1920 encara no havia arribat al port, feia anys que navegava per aigües molt properes, perquè la noció d’Inconscient (*Unbewusstenn*) és clarament hereva del cec *Wille* del filòsof de Danzig, que ja apareix citat explícitament a l’obra freudiana l’any 1900<sup>216</sup>. El fet que tardés dues dècades a fer els honors al seu mestre filosòfic és degut, probablement, al fet que Freud defugia les teories filosòfiques en nom de la seva apel·lació al mètode científic, perquè era un metge que volia fer, estrictament, ciència positiva, una anàlisi freda i desapassionada de les càlides passions humanes. Una anotació de la seva deixeble Lou Andreas-Salomé és reveladora, en aquest punt. Data del 23 de febrer de 1913, explica la seva visita a casa del Doctor Freud, i escriu:

“Domingo en casa de Freud (...). Posteriormente *hablamos también de su actitud defensiva con respecto a la filosofía pura*. De su idea de que, en el fondo, cada uno debiera combatir la necesidad intelectual de las cosas, como producto

<sup>214</sup> FREUND, Sigmund, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, vol. XV, *Op. Cit.*, pp. 84-85.

<sup>215</sup> I continua: “Für den ja der Tod »das eigentliche Resultat« und insofern der Zweck des Lebens ist, der Sexualtrieb aber die Verkörperung des Willens zum Leben”, FREUD, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, vol. XIII, *Op. Cit.*, p. 53

<sup>216</sup> FREUD, Sigmund, “Die wissenschaftliche Literatur der Traumprobleme”, *Die Traumdeutung über den Traum*, *Op. Cit.*, pp. 39, 69 i 94. Aquesta dada és important per a la nostra investigació, ja que ens permet establir un paral·lelisme entre l’assimilació de Schopenhauer per part de Freud i de Schönberg. Si Freud no admet fins el 1920 que “ha arribat als ports de la filosofia de Schopenhauer”, mentre que la Voluntat ja planava sobre les tesis freudianes des de molt temps enrere, és possible justificar que Schönberg, malgrat no citar Schopenhauer fins el 1909, ja l’havia assumit temps ençà.

de unas raíces marcadamente antropomórficas, y en segundo lugar, *porque ello puede perjudicar o confundir en la investigación individual de carácter científico-positivo*<sup>217</sup>.

De tota manera, “Schopenhauer no anuncia el psicoanàlisis, pero explica muy bien la secreta herida que cada uno lleva en sí. El tema le obsesionará y le dará un valor cósmico, sosteniendo que Dante pintó un Infierno conveniente a partir del mundo, de la naturaleza, tal como la vemos en nosotros mismos y fuera de nosotros”<sup>218</sup>. La repressió sexual de la Viena de *fin-de-siècle* queda evidenciada a les memòries de Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern* (1941) amb aquestes paraules: “El nostre segle (...) considerava la sexualitat com un element anàrquic i, per tant, molest, que no encaixava amb la seva ètica i no era un tema apte per a treure a la llum del dia, perquè qualsevol forma d’amor lliure o extramatrimonial anava en contra de la «decència» burgesa”<sup>219</sup>. El Freud metge vol controlar l’instint, compensant la seva força i racionalitzant-la a partir de la psicoanàlisi, però la gran tasca del Freud filòsof serà donar nom a aquest flux intern generatriu on s’hi amaguen pors, il·lusions, somnis i traumes. Dóna un respir a una societat vienesa sexualment reprimida admetent que, efectivament, existeix l’inconscient, encara que cal controlar-lo. Els remordiments de les dones vieneses, dominades pels impulsos sexuals, s’esvaneixen amb l’explicació mèdica. I els artistes troben una explicació més científica que la tradicional *divina inspirazione* com a font del seu impuls creador, que anhela expressar el seu Jo torbat: el Surrealisme i el Dadaisme seran la instrumentalització de l’inconscient, i l’expressionisme atonal de Schönberg, tindrà moltes dosis de tensió entre el Jo i l’Això.

La tasca de Freud, doncs, consisteix a reconèixer, acceptar i controlar allò obscur que hi ha dins de nosaltres. La psicoanàlisi desvela el secret més íntim de l’home, accepta que “el arte es luz, desvelamiento, develación; pero cuando se trata de pintar el corazón del hombre, tropieza contra la muralla del secreto”<sup>220</sup>. És la científització de les dues vies de redempció schopenhauerianes, de l’ètica i l’estètica: la tècnica freudiana es basa en un principi cartesiana, segons el qual, la claredat del pensament acabarà per reformar el voler. En la mesura que les meves pulsions surtin a la llum de

---

<sup>217</sup> ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Aprendiendo con Freud*, Laertes, Barcelona 1977, p. 105. El subratllat és nostre.

<sup>218</sup> PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Trad. Gemma Muñoz-Alonso, Autores, textos y temas Filosofía, 22, Anthonopos Editorial del Hombre, Barcelona, 1989, p. 121. Referència a SCHOPENHAUER, Arthur, *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, Diogenes Verlag, Zürich, 1977, §59.

<sup>219</sup> ZWEIG, Stephan, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>220</sup> MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 211.

l'enteniment en forma de relat, podré dominar-les. Schopenhauer, en canvi, basa la seva *medicina mentis* només en la presa de consciència del fet que l'home està dominat per un voler nebulós. En aquest sentit parlem de filosofia de la tragèdia, com a acceptació d'un destí irrevocable, com el de Schönberg: "I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I knew I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not"<sup>221</sup>.

El destí de Schönberg era, inevitablement, enfrontar-se a la tradició Biedermeier<sup>222</sup>. El terme es referia, tant a Àustria com a Alemanya, a l'art conformista i apolític del període 1815-1848, tot i que, posteriorment, va tornar a emprar-se àmpliament a partir de 1906, amb motiu d'una exposició sobre la decoració anterior a 1848, que van oferir a Viena els seguidors de l'*Art Nouveau*.

"Ningún otro término refleja mejor la perdurable combinación austriaca de resignación política con deleite estético y pietismo católico (...). Casi todos los análisis posteriores de la mentalidad austriaca reflejan los realizados en su momento por los propagandistas del Biedermeier. Especialmente a partir de 1918, el periodo Biedermeier ha venido atrayendo a patriotas nostálgicos que ven en él un esplendoroso idilio, una época en la que Austria combinaba la persistencia de los vínculos con Alemania con una independencia emergente"<sup>223</sup>.

Per centrar raonablement la qüestió, podem afirmar que Adolf Loos (1870-1933) va plantejar la seva arquitectura com una reacció contra el Biedermeier de la Ringstraße, l'espai dissenyat per l'urbanista Ludwig Förster i l'arquitecte Camillo Sitte. Amb la seva condemna a l'ornament<sup>224</sup>, Loos atacava la inautenticitat d'una arquitectura que no es corresponia amb el seu temps. Les conseqüències ètiques de l'estètica de Loos són clares: és una reacció contra la tradició teatralista, impostada del Barroc, l'art de la Contrareforma que s'oposa a la tendència iconoclasta protestant amb l'ornament catòlic, amb la teatralitat en el sentit literal, perquè l'arquitectura i l'escultura esdevenen representacions escèniques del sagrat davant del

---

<sup>221</sup> "How one becomes lonely", 1938, *SI*, p. 53.

<sup>222</sup> Aquesta denominació procedeix del personatge de Gottlieb Biedermeier, una figura satírica encarnada per un mestre d'escola creat el 1850 per l'humorista Ludwig Eichrodt. El mestre de poble, religiós, honrat i conservador va arribar a personificar la cultura burgesa apolítica anterior a la Revolució de Març, tant a Alemanya com a l'Imperi Austríac. *Vid.* JOHNSTON, William, *Op. Cit.*, pp. 93-102 i 372-375.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>224</sup> LOOS, Adolf, "Ornament und Verbrechen", dins de *Ornament und Verbrechen*, Hg und kommentiert von Peter Stüiber, Metroverlag, EU, 2012, pp. 94-110.

públic, la comunitat dels creients. Es tracta d'una realitat fàcilment constatable amb la contemplació de l'*Èxtasi Santa Teresa*, de Bernini, o amb una visita a la Karlskirche vienesa<sup>225</sup>.

Si l'ornament és un delicte, una transgressió de la llei arquitectònica, perquè amaga la realitat i l'enfosqueix amb un excés de matèria, la virtut contraposada serà la depuració del llenguatge constructiu per intentar anar a la geometria dels elements de suport i els elements suportats, a la forma pura, al concepte sense retòrica. En aquest punt podem entendre una enigmàtica afirmació wittgensteiniana de la proposició 6.421 del *Tractatus*: que "Ethik und Aesthetik sind Eins"<sup>226</sup>. Recordem la formulació sencera: "Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Aesthetik sind Eins)"<sup>227</sup>. L'ètica és inefable, perquè és transcendental, se situa més enllà d'allò que es pot dir clarament, igual que l'estètica, amb la qual cosa l'estètica apareix com una forma d'expressar l'ètica, com una certa manera de re-presentar una determinada forma de ser-en-el-món.

La depuració del llenguatge estètic és, en efecte, una exigència ètica. La distància que hi ha entre *El gronxador* de Fragonard (1767) i *El Jurament dels Horacis* de David (1784) no és merament estètica. Més enllà de l'exhuberència cromàtica i el joc de llums de Fragonard, que s'oposa a la sobrietat del dibuix de David, hi ha la contraposició entre la representació de la despreocupada *joie de vivre* de l'aristocràcia hedonista, allunyada del patiment dels febles, i la representació de la rígida moral republicana de sacrifici i renúncia, que preludeja la Revolució.

La missió estètica que s'imposa el jove Schönberg té un fonament ètic, relacionat amb el seu rigorisme luterà i amb la tendència iconoclasta del judaisme: es tracta de crear una música autèntica, la que veritablement correspon al seu temps. En això va consistir el seu imperatiu categòric estètic. Tots els veritables artistes creen a partir d'un estadi ètic-pre-estètic, d'un imperatiu categòric que els empeny a aportar una obra d'art digna, autèntica i vertadera. La particularitat de Schönberg és la marcada autoconsciència que té de la seva missió, de la necessitat de lligar l'art amb la veritat. El seu extens corpus literari fa que sigui un teòric de l'art. Potser no és un filòsof però, sens dubte, és un pensador que busca la coherència entre el

---

<sup>225</sup> Gadamer recorda l'embranchida que pren la música en el Barroc, sota la influència de la Reforma, que va suposar "un nuevo género de arte en el centro de su atención: la forma de la música realizada en el canto comunitario, que volvía a animar desde la palabra el lenguaje artístico de la música –piénsese en Heirich Schütz y en Johann Sebastian Bach-, continuando así con algo nuevo toda la tradición de música cristiana", GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Introducció de Rafael Argullol, Pensamiento Contemporáneo, I.C.E.-U.A.B., Paidós, Barcelona, 1991, p. 31.

<sup>226</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 196.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

seu art i el seu temps, per tal de defugir la falsedat del Biedermeier.

La qüestió de la relació entre art i veritat és tan vella com la pròpia filosofia. A *The fire and the sun. Why Plato banished the artist*<sup>228</sup>, Iris Murdoch ha estudiat les tenses relacions entre la filosofia i l'art a Plató i al pensament posterior. La incomoditat platònica davant de l'art procedeix del fet que no és més que una falsa imitació del món que, al seu temps, és una imitació del món de les Idees. “El arte puede convertirse así en un sustituto mágico de la filosofía, un mediador impuro que profesa clasificar y explicar la realidad. Pero no se puede cortar camino para llegar a la iluminación y, como nos dice el *Filebo* (XVI), debemos clasificar el mundo con paciencia, no apresuradamente produciendo una seudounidad o *eikon*”<sup>229</sup>.

El prejudici contra els artistes es mantindrà en la mesura que persisteixi la teoria de l'art com a mimesi. Amb el Romanticisme es revisaria la relació entre l'art i la veritat, des d'una perspectiva totalment nova que s'havia de mantenir en l'art modern. La famosa afirmació de John Keats “Beauty is truth, truth is beauty, – that is all / ye know on earth”<sup>230</sup> replantejaria la qüestió de forma radical, perquè la veritat de l'art no rau en la seva adequació a les coses, sinó en la seva adequació amb el Jo artístic. És en aquest sentit que ens referim a l'autenticitat de la música schönberguiana, a la veritat que expressa el veritable artista, en termes similars als que planteja Heidegger a *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), tot relacionant l'art autèntic amb l'existència autèntica, com veurem més avall.

L'antic concepte aristotèlic de *kalokagathia*, l'ideal ètico-estètic de l'aristocràcia grega, amb la seva relació entre la bellesa i el bé, es reprèn en certa manera en l'estètica de Schönberg, que considera que la bellesa no es pot desvincular de la moral. El veritable art és inseparable de la veritable moral. Com recordava Casals: “Para Weininger la estética, en cuanto creación de valor, necesita de la lógica y se identifica con la ética”<sup>231</sup>, ja que *sine ethica nulla aethetica*<sup>232</sup>:

“Das sieht geheimnisvoll aus und ist es sicher auch: daß man etwas tut, weil die Notwendigkeit dazu zwingt, und dabei ungewollt Schönes hervorbringt; oder daß mann dazu zwingt, und dabei ungewollt Schönes zu tun und dabei Notwendigkeit erfüllt. Das ist eines jener Geheimnisse, die das Leben lebenswert machen. Diese Belohnung, die den mi tallen Kräften Schgenden

<sup>228</sup> Vid. MURDOCH, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>230</sup> KEATS, John, “Ode on a grecian urn”, V, dins de *The Works of John Keats*, The Wordsworth Poetry Library, The Wordsworth Editions, Herforthshire, 1994, p. 234.

<sup>231</sup> CASALS, Josep, *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>232</sup> José María Valverde. Telegrama a Enrique Tierno Galván, 1965.

auf einer höheren Ebene, als es die seiner Bemühungen war, überrascht, die stellt sich in der wahren Kunst und in der wahren Moral immer von selbst ein”<sup>233</sup>.

La naturalesa misteriosa de l’art sorgeix, diu Schönberg, d’una necessitat que empeny l’artista a objectivar l’obra, de tal manera que, involuntàriament, apareix la bellesa, a condició que hagi respectat el seu impuls originari. Això situa l’imperatiu categòric estètic entre el conscient i l’inconscient, com Schelling i els artistes romàntics afirmaven. D’una banda, és un impuls conscient, perquè és ètic, perquè vol expressar la veritat artística d’acord amb un imperatiu que li indica què ha de fer. Però, d’una altra banda, té un component inconscient, irracional, perquè l’artista ha de seguir els seus instints estètics.

Si traslladem la reflexió a les lleis principals del dodecafonisme, Schönberg remarca que no segueix unes regles naturals, fruit d’un procés reflexiu i conscient en relació a l’ús de les consonàncies i les dissonàncies. Es tracta de respondre a l’emergència d’una necessitat, perquè a l’arrel de tot hi ha una urgència inconscient:

“It is, presumably, just one manifestation of a reaction, one that does not have its own special causes but derives from another manifestation -which it tries to contradict, and whose laws are therefore the same, basically, as its own. At the root of all this is the *unconscious urge* to try out the new resources independently, to wrest from them possibilities of constructing forms, to produce with them alone all the effects of a clear *style*, of a compact, lucid and comprehensive presentation of the *musical idea*”<sup>234</sup>.

Un estil clar va acompanyat d’una presentació compacta i comprensible de la idea musical. No equipara estil i idea, sinó estil i presentació de la idea, que és diferent, perquè ve donat per una necessitat inconscient i, per tant, interior. Les lleis de l’art nou no es regeixen per cap consens, sinó per aquesta urgència interior que mena l’artista a compondre. Malgrat que el dodecafonisme és un mètode complex que requereix una certa reflexió, Schönberg insisteix en la necessitat que l’artista té de seguir els seus instints: “Woran ein Autor theoretisch glaubt, vermag er ja äußerlich in seinem Werk auszudrücken. Zum Glück nur äußerlich. Aber innerlich, dort, wo der Triebmensch beginnt, dort versagt zum Glück alle Theorie und dort spricht er das aus, was besser ist als seine und meine Theorie”<sup>235</sup>. Entenem, per tant, que aquest “unconscious urge” es troba en el gèrm de la teoria i

---

<sup>233</sup> *HL*, p. 59.

<sup>234</sup> “Twelve-tone composition”, 1923, *SI*, p. 207. El subratllat és nostre.

<sup>235</sup> *HL*, p. 474.

que només després es desplega conscientment. I continua: “The method of composing with twelve tones grew out of a necessity”<sup>236</sup>. No és una creació matemàtica, fruit d’un càlcul merament mecànic, sinó que sorgeix d’una pulsio interior de l’artista. És a dir, que “auf ihrer höchsten Stufe befaßt sich die Kunst ausschließlic mit der Wiedergabe der inneren Natur”<sup>237</sup>, i en la mesura que ho fa pot esdevenir un art autèntic. L’art és la manifestació de la visió que té l’artista del món, una visió mediada pels instints, de forma que, com menys mediada per l’intel·lecte està l’obra, més autèntica és: “The perfected work of the great artist is produced, above all, by his instincts; and the sharper ear he has for what they say, the more immediate the expression he can give them, the greater his work is. That is exactly the relationship, or perhaps it is even more direct, between faith -faith independent of reason- and instinctive life”<sup>238</sup>. La fe és una força irracional i, per tant, està més propera als instints que a la raó. *Credo quia absurdum*, deia Tertul·lià: crec, precisament, perquè és absurd. Si no fos absurd, no necessitaria el recurs de la fe i en tindria prou en seguir els dictats de la raó.

Quant al el “poder de representació” de l’artista, ve donat posteriorment a la necessitat expressiva: “This explains, on the one hand, what every artist knows as 'undissolved residue', the difference between his expressive urge and his powers of depiction”<sup>239</sup>. Schönberg admet la tensió entre el conscient i l’inconscient que presideix la gestació de tota obra d’art. Considera que, en els seus orígens, l’artista concep les formes “com un somni” (*as a dream*), de manera que s’ha de deixar guiar per la confiança en el poder de la seva “fantasia” (*fantasy*), en la força creativa de la seva “inspiració” (*inspiration*). Al llarg del procés creatiu haurà de resistir-se als cants de sirena de la seva consciència per controlar el procés, però només a posteriori podrà fer conscients els mecanismes que han actuat inconscientment<sup>240</sup>. A “Composition with twelve tones” (1941) insisteix un cop i un altre en la naturalesa inconscient (*subconscious*) de la creació: “It is such a complicated nature that I doubt whether any composer would have cared deliberately to construct a theme in this way; but our subconscious does it involuntarily”<sup>241</sup>. I més avall, encara podem llegir: “A musical creator’s mind can operate subconsciously”<sup>242</sup>.

L’inconscient freudià sembla planar sobre aquests textos, però, si anem a les fonts filosòfiques anteriors a la sistematització que Freud fa de l’esperit del Romanticisme, podem trobar un paral·lelisme entre l’estat “ètic-

---

<sup>236</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, p. 216.

<sup>237</sup> *HL*, p. 13.

<sup>238</sup> “Franz Liszt's work and being”, 1911, *SI*, p. 442.

<sup>239</sup> *Íbidem*.

<sup>240</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, p. 218.

<sup>241</sup> *Íbid.*, p. 223.

<sup>242</sup> *Íbid.*, p. 223.



pre-estètic” i el concepte d’”enthousiasme” que Diderot manlleva de Shaftesbury, al segle XVIII. El descriu com a “exaltació d’aquesta força interior, força que apareix com a *necessitat*; una *força de la natura* a la qual tots els altres elements se subordinen”<sup>243</sup>. Sulzer dirà que el propi geni no sap com li vénen les visions i com s’estableixen les relacions extraordinàries que veu entre les coses, “només sent una activitat ardent en tota la seva ànima; una potència, de la qual ell desconeix exactament la natura, treballa en ell: el *genius*, el dimoni interior”<sup>244</sup>. En realitat, el Romanticisme reprèn un tòpic de la Grècia clàssica que encapçala a *Theogonia* d’Hesíode i que Plató recull al seu *Ió*. En paraules de Sulzer: “Certs pensaments maduren insensiblement dins nostre, després se separen de la resta de la massa de representacions obscures i surten a la llum”<sup>245</sup>. Lentament, la idea d’inconscient penetra en l’estètica, diu Antoni Marí<sup>246</sup>. Schiller aprofundeix en la idea kantiana de geni segons la qual les seves obres responen a una necessitat interior, perquè no es regeix per unes regles imposades des de fora, sinó que segueix l’impuls de la seva naturalesa.

Quan parlem de l’obra d’art i de la figura del geni, ens referim a una síntesi entre allò conscient de la producció i allò inconscient, que dona com a resultat l’obra d’art, la qual cosa ens du a la distinció que fa Schönberg entre el cor i el cervell. Si en Schelling l’obra d’art comença conscientment, en l’oposició entre el desig infinit i la possibilitat de realitzar-lo, que és infinita, si apareix l’antagonisme, la contradicció que es manifesta en el geni, en Schönberg també apareix la dualitat entre allò que podem anomenar conscient (*brain*) i allò inconscient (*heart*):

“It is not the heart alone which creates all that is beautiful, emotional, pathetic, affectionate, and charming; nor is it the brain alone with is able to produce the well-constructed, the soundly organized, the logical, and the complicated. First, everything of supreme value in art must show heart as well as brain. Second, the real creative genius has no difficulty in controlling his feelings mentally; nor must the brain produce only the dry and unappealing while concentrating on correctness and logic”<sup>247</sup>.

A més, Schelling i Schönberg comparteixen la idea que l’artista sembla trobar-se sota un influx que el separa dels altres homes i l’obliga a expressar coses que ell mateix no penetra fins al fons, el sentit de les quals és infinit. Hi ha una identitat absoluta entre el conscient i l’inconscient, en què el resultat,

---

<sup>243</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, pp. 19 i 52.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>246</sup> *Vid.*, *Ibid.*

<sup>247</sup> “Heart and brain in music”, 1946, *SI*, p. 75.

allò inconscient, és “una força fosca i desconeguda que acaba allò que havia iniciat la consciència i que perfecciona l’obra de la llibertat”<sup>248</sup>.

En Schönberg, aquest impuls creatiu, de vegades irreflexiu, és important al llarg de la seva vida compositiva, però aquest fet es fa més intens al final de la primera dècada del segle XX. La creació apareix quan l’artista obeeix la seva força interior sense necessitat d’aturar-se i reflexionar sobre què està creant. És quelcom inconscient, automàtic, com el mecanisme d’un rellotge: “An artist need not think very much, if only he thinks correctly and straightforwardly. He feels that he obeys the urge of a spring within himself, the urge to express himself, just like a clock (...). The artist’s response to the urge of his motor occurs automatically without delay, like that of every well-lubricated mechanism”<sup>249</sup>. Aquesta afirmació podria relacionar Schönberg amb la idea surrealista de l’“escriptura automàtica” i, novament, com a expressió de l’inconscient freudià. Schönberg escrivia molt ràpid. Hi ha poques versions de les seves obres, potser, perquè estava convençut del fet que el primer resultat és l’autèntic i que les revisions només el devaluarien, una idea que ens remet de nou a l’espontaneïtat romàntica, a la manifestació dels impulsos del *Wille* de Schopenhauer, una *Natura Naturans*, el poder del geni. En un aforisme de 1909, Schönberg admet: “Ich habe oft nicht gleich gewußt ob, was ich geschrieben, schön ist, aber daß es notwendig war. »Und der Herr sache, daß es gut war« aber erst nachdem er zu Ende geschaffen”<sup>250</sup>. Aquesta afirmació contradiu la visió esteriopada de Schönberg com a creador racional i cerebral. En lloc d’això, podem recordar l’afirmació de Robert Schumann, en què la primera concepció és sempre més natural i millor perquè l’intel·lecte pot errar, però la sensibilitat és infal·lible<sup>251</sup>. Des de la seva perspectiva d’una vida llarga i intensa, Schönberg mostra una satisfacció global a la seva obra a “On Revient Toujours”, on accepta que cada obra s’ha de situar en el seu moment creatiu: “I do not know which of my compositions are better; I like them all, because I liked them when I wrote them”<sup>252</sup>.

En qualsevol cas, Schönberg ho deixa molt clar, quan parla de la seva necessitat de produir com a única força creativa: “Nur das *Bedürfnis* zu *produzieren* ihn nötigt”<sup>253</sup>. O, com diu en un altre lloc, també sobre la necessitat expressiva, “Jede Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem

<sup>248</sup> MARI, Antoni, *L’home de geni*, p. 243.

<sup>249</sup> “Brahms the Progressive”, 1947, *SI*, p. 400.

<sup>250</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen* ASC\_T03\_62\_161, publicat a *Die Musik*, 1909/10?

<sup>251</sup> “La primera concepció es siempre la más natural y la mejor. El intelecto se equivoca, el sentimiento no”, SCHUMANN, Robert, *La música romàntica*, trad. italiana, Einaudi, Torí, 1999, p. 37.

<sup>252</sup> “On Revient Toujours”, 1948, *SI*, p. 110.

<sup>253</sup> *HL*, p. 20.

Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses”<sup>254</sup>. Encara és més concís, quan parla amb Josef Rufer i manifesta que compondre és, en efecte, obeir un afany interior<sup>255</sup>. En canvi, els que no són veritables artistes no tenen la necessitat de dur al món allò que s’ha estat gestant en el seu interior: “They are not creators who must open the valves in order to relieve the interior pressure of a creation ready to be born”<sup>256</sup>.

Al mateix temps que Schönberg desenvolupa aquestes idees, el seu amic Kandinsky parla de “la llamada categórica de la *necesidad interior*”<sup>257</sup>. L’artista té un deure indefugible, “un deber frente al arte y frente a sí mismo”<sup>258</sup>, perquè és el “servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados”<sup>259</sup>. I, més avall, insisteix amb unes paraules que podrien ser perfectament de Schönberg: “El artista no es un privilegiado de la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces se convierte en su cruz. Ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos y pensamientos constituyen el frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida, sino sólo en el arte”<sup>260</sup>.

En resum, aquesta aquesta urgència creativa es podria anomenar període “ètic-pre-estètic”, perquè és un *haver de (müssen)* anterior a la creació, un imperatiu categòric estètic que condueix a l’estadi estètic, que tractarem a continuació.

---

<sup>254</sup> *HL*, p. 499.

<sup>255</sup> Carta a Josef Rufer, 224, ASC\_1948.05.25\_ID: 4674, *ASL*, p. 254-255. (En el cas que les cartes que estiguin publicades a la versió anglesa, emprarem la doble referència: Carta a “X”, número de la carta, ASC\_data\_ID:identificador, *ASL*, pàgina/es.).

<sup>256</sup> “Heart and brain in music”, 1946, *SI*, p. 54.

<sup>257</sup> KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estètica, Paidós, Barcelona, 2005, p. 98.

<sup>258</sup> *Íbid.*, p. 103

<sup>259</sup> *Íbidem*.

<sup>260</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 104.



## Capítol 2. De la bellesa a la coherència

### 2.1. La “Nova Música”

A principis del segle vint naixia la *Zweite Wiener Schule*, terminologia que feia referència directa a la *Erste Wiener Schule* o *Wiener Klassik*, de Haydn-Mozart-Beethoven<sup>1</sup>. Els integrants de la Segona Escola foren Schönberg i els seus deixebles més notables, Alban Berg (1885-1935) i Anton Webern (1883-1945), que van començar a desenvolupar un nou llenguatge musical que en la historiografia ha quedat caracteritzat com de *Neue Musik*<sup>2</sup>. Manfred Wagner relaciona l’ambient de les dues èpoques d’aquesta manera:

“In der Wiener Klassik war die Etablierung des Bürgers in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit jenes utopische Ziel, das Philosophie, Literatur und Musik und auch deren Produzenten für sich selbst anstrebten, also die Vorstellung einer zukünftigen republikanisch demokratischen Umgangsforum. Im Fin de Siècle war die Utopie der Griff nach dem Ganzen, die Befreiung aus jedweden Begrenzung, die keine Schranken mehr behindern sollten”<sup>3</sup>.

En efecte, són dos moments de llibertat artística i recerca d’una utopia

<sup>1</sup> Sobre la relació entre Schönberg i Mozart, *Vid.* GRUBER, Gernot (Hg), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Boehlau Verlag, Wien, 2002; KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 7, Böhlau Verlag Wien (zugleich Journal of the Arnold Schönberg Center 8/2010), Wien, 2012; SCHMIDT, Matthias, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Verlag Lafite, Wien, 2004.

<sup>2</sup> Sobre les denominacions que va rebre el grup més proper a Schönberg, *Vid.* KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Op. Cit.*, p. 21: „In der Zeit des Aufstiegs einer Geschichtskonstruktion der »Wiener Klassik« fällt die Ausbildung dessen, was wir heute als »Wiener Schule« zu bezeichnen gewohnt sind. Martin Thrun hat Bekanntwerdung und Begriffsbildung der »Wiener Schule« im deutschen Sprachgebiet beschrieben und festgestellt, daß es verschiedene Vorstufen gegeben hat. Hämisich wurde in Wien zunächst von »Schönberg-Clique« gesprochen, unverfänglicher auch von »Schönbergianern«, »Schönbergs Schule« oder »Schönberg-Schule«, »Schnbergkreis« oder »Schönberggruppe«“.

<sup>3</sup> WAGNER, Manfred, “Zum kulturellen Ambiente der Wiener Klassik und der Wiener Schule”, dins de KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Op. Cit.*, p. 14.

cultural i social que, alhora, conviu amb l'emergència d'un nou Jo que condueix l'artista a l'individualisme<sup>4</sup>.

Segons Christian Martin Schmidt, el pensament de Schönberg va ser conservador en el sentit que se situa en la gran tradició germànica: "Er stellte sich in vollem Bewußtsein und größtenteils zu recht in eine Tradition, nämlich in die seit dem 18. Jahrhundert existierende und geschichtsprägende Reihe großer deutscher Komponisten"<sup>5</sup>. I afirma que Schönberg dedicà part de la seva trajectòria a analitzar figures com Mozart i Beethoven: "Schönbergs Bild der Wiener Klassik war vermittelt und dürfte sich allenfalls durch die beruflich bedingte Intensität, mit der er sich dem Wirken insbesondere von Mozart und Beethoven widmete, von dem seiner Zeitgenossen unterscheiden"<sup>6</sup>. De fet, Schönberg manifesta en diferents punts dels seus tractats la influència de la *Wiener Klassik* com, per exemple, quan afirma: "This seemed justified to me by the model of all great preceding composers: Bach, Beethoven, Mozart, Wagner and even Brahms"<sup>7</sup>, o, sobretot, en el moment en què declara que de Mozart ha après: "1. Inequality of phrase-length, 2. Co-ordination of heterogeneous characters to form a thematic unity, 3. Deviation from even-number construction in the theme and its component parts"<sup>8</sup>. També "praise Mozart's light touch, and string together two-bar phrases", segons afirma a "On question of modern composition and teaching"<sup>9</sup>, entre d'altres exemples. Sigfried Oechsle testimonia que Schönberg, en efecte, es veu influenciat per la sintaxi mozartiana<sup>10</sup>. James K. Wright, fins i tot ha trobat paral·lelismes entre Mozart i Schönberg en el terreny del joc a "Schoenberg, Mozart and the Viennese *Spieltrieb*", citant anècdotes de Mozart jugant a billar o Schönberg amb la numerologia i el tenis: "[We can] consider the compositional activity of Mozart and Schoenberg *sub specie ludi*"<sup>11</sup>.

Però també trobem influència de Haydn i Beethoven. En el primer cas, per la seva manera estranya d'estructurar les frases i la seva insistència

---

<sup>4</sup> "Beide Epochen, Wiener Klassik und Fin de Siècle, stellten ein neues Ich in den Mittelpunkt ihrer Arbeitswelt: Einmal den neu zu bestimmenden Individualismus des Bürgers", *Íbidem*.

<sup>5</sup> SCHMIDT, Christian Martin, "Individuelle oder kollektive Rezeption? Die Wiener Klassiker in der Sicht Arnold Schönbergs", dins de KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>6</sup> *Íbid.*, p. 96.

<sup>7</sup> "Criteria for the evaluation of music", 1946, *SI*, p. 130.

<sup>8</sup> "National Music (2)", 1931, *SI*, p. 173.

<sup>9</sup> "On question of modern composition and teaching", 1929, *SI*, p. 373.

<sup>10</sup> OECHSLE, Sigfried, "Von Schönberg zu Mozart. Versuch über Prozeßcharakter Mozartscher Musik", KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Op. Cit.*, p. 163.

<sup>11</sup> WRIGHT, James K., "Schoenberg, Mozart and the Viennese *Spieltrieb*", *Íbid.*, p. 177.

en el continu desenvolupament de motius i harmonies<sup>12</sup>, i en Beethoven, Schönberg, Webern i Berg –i, en especial per un dels músics propers a aquesta constel·lació, Rudolf Kolisch-, el seu pensament musical (de la seva “Tonale” *Formenlehre*). Concretament, trobem exemples significatius de la influència de Beethoven en la creació de sèries dodecafòniques a *Style and Idea* i a *Der musikalische Gedanke* (T65.01, 5r)<sup>13</sup>. Però, a més, Beethoven també va infuir Schönberg en el terreny ètic, amb el seu rigorisme moral<sup>14</sup>.

Els artífex del nou terme foren, essencialment, el mateix Anton Webern, amb *Der Weg zur Neue Musik* i Theodor Wiesengrund Adorno, amb *Philosophie der neuen Musik*. Berg i Webern eren seguidors de Schönberg, per tant, aquesta “nova música” es pot explicar, finalment, a partir de la música de Schönberg. Un compositor nascut a Viena que, tot i la seva condició jueva, (o potser per aquesta condició) entenia la seva música com a part essencial de la germanitat. Per tant, la música nova era la nova música germànica, però s’apartava de la *Gebrauchsmusik* i la *Zeitoper* i anava més enllà que el llenguatge de Richard Strauss o Paul Hindemith, ja que desafiava d’una manera molt més radical les *funcions estructurals de l’harmonia*. La nova música, doncs, s’havia iniciat amb *Verklärte Nacht* i culminaria amb els *Modern Psalms* del final de la vida del compositor de la Leopoldstadt. (Tot i ser més joves, Berg i Webern havien mort abans que Schönberg). Parlem, doncs, d’un període molt acotat de la història de la música.

El concepte de *Neue Musik* té dos formuladors excepcionals en dues figures molt lligades a Schönberg, el filòsof Theodor W. Adorno i el músic Anton Webern. Posteriorment, resultaran de gran interès les aportacions que, el 1951, havia de fer el compositor i musicòleg H. H. Stuckenschmidt, així com les de Carl Dahlhaus, musicòleg i editor, un dels grans exponents dels estudis wagnerians.

Amb *Philosophie der neuen Musik* (1949), Adorno presenta un text fascinant i polèmic, radical, ple de rigor i d’asseveracions que poden semblar gratuïtes, una lectura difícil que requereix la relectura, per la tensió permanent que hi ha entre les paraules i la música, per la dificultat d’expressar clarament la infabilitat del so. Cal recordar que l’autor, a més de ser un filòsof molt interessant (i molt interessat en les qüestions estètiques, com ho demostra la seva obra magna *Ästhetische Theorie*, 1970), va ser un músic competent, un deixeble d’Alban Berg i que, de fet, es considerava a si

<sup>12</sup> Vid. PROKSCH, Bryan, “Schönbergs Analyses and Reception of Haydn’s Music”, *Íbid.*, pp. 243-260.

<sup>13</sup> Vid. URBANEK, Nikolaus, “»Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so *denken* wie er komponierte«. Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule”, *Íbid.*, pp. 261-288.

<sup>14</sup> ZEHENTREITER, Ferdinand, “Die Wiener Klassik als Balance von Extremzuständen. Zur Wahlverwandtschaft zwischen Ludwig van Beethoven und Arnold Schönberg”, *Íbid.*, p. 295.

mateix, com a integrant de la Nova Música<sup>15</sup>.

L'obra consta de dues parts que confronten la idea de progrés associada a Schönberg, amb la de restauració, associada a Stravinsky<sup>16</sup>. La mirada d'Adorno és sociològica i dialèctica, plena de referències a Hegel i a Marx, i planteja el repte de pensar l'obra d'art en l'època de la reproductibilitat, per dir-ho amb paraules del seu amic Walter Benjamin<sup>17</sup>. El viatge cap a l'abstracció que fa la pintura als volts de la Gran Guerra és paral·lel, segon ell, a la ruptura musical que representa l'atonalitat. En tots dos casos hi ha una reacció, una defensiva contra la “mercaderia artística mecanitzada”, la fotografia, en el cas de la pintura i la reproducció massiva “automatografònica”, en el cas de la música, que “someten a sus oyentes a los más recientes métodos de psicotecnia y propaganda y ellos mismos estan contruidos propagandisticamente, pero precisamente por ello estan ligados a lo siempre igual de la tradición pulverizada”<sup>18</sup>. Ens trobem, per tant, amb la falsa modernitat de l'art de masses que, sota la falsa llusor de la tecnologia reproduïx *ad infinitum* la superficialitat i el mal gust.

Les pàgines d'Adorno estan farcides de teoritzacions sobre l'esperit i la seva manifestació en l'art i en el món dels homes: “Hoy la música, como todas las manifestaciones del espíritu objetivo, paga la antiquísima deuda que contrajo al separarse de la *physis* el espíritu, el trabajo de éste del de las manos: la deuda del privilegio”<sup>19</sup>. Adorno apel·la a la dialèctica entre l'amo i l'esclau de Hegel, que arriba a dominar la naturalesa. L'esperit, com més s'encamina a l'autonomia, més s'allunya dels homes. La paradoxa arriba quan la música “progressista”, enlloc d'emancipar-se del mercat, s'allunya del públic ampli i, en molts casos, retorna a l'època de la revolució burgesa en què l'obra es creava per encàrrec d'un mecenes o d'una institució. De fet,

---

<sup>15</sup> Myung-Woo Nho recorda que “Schönberg fand, daß die musikalische Analyse Adornos in der »*Philosophie der neuen Musik*« zu philosophisch ist. Vielleicht hatte Schönberg als Künstler das Gefühl, daß seine Musik vom Philosophen mißverstanden wird. Adorno wollte die Musik Schönbergs in die Philosophie übersetzen, aber ein solches Unternehmen erschien dem Komponisten Schönberg überflüssig”, NHO, Myung-Woo, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, Berlín, 2001, p. 157.

<sup>16</sup> Adorno relaciona Stravinsky amb les “músiques fàcils”, com les més comercials o les més populars, com el jazz. Considera que el compositor rus treballa per a la restauració dels materials antics, en una mena de regressió, en el sentit freudià, que s'oposa al progrés que simbolitza Schönberg. *Vid.* ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, Obra completa, 12, Akal/Básico de bolsillo, Madrid, 2003.

<sup>17</sup> *Vid.* BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Berlín, 1996.

<sup>18</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 103.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 27.



la gran majoria de les obres de l'etapa americana de Schönberg són fruit d'encàrrecs. Però en aquests encàrrecs, diu Adorno, el mecenes es desvincula totalment de l'obra, no només perquè no li interessa, especulem, sinó que no li interessa perquè la troba irracional. I la irracionalitat de la nova música es dona quan “entra en contacto con el espíritu, con *sujets* filosóficos y sociales, y entonces no sólo se muestra desesperadamente desorientada, sino que, mediante la ideología, reniega de las tendencias opositoras que ella tiene en sí misma”<sup>20</sup>. La música ha de mantenir-se en els paràmetres musicals. Si intentem entendre-la des de la filosofia o la sociologia, aleshores la trobem irracional, perquè entren en conflicte dos llenguatges diferents.

Adorno qualifica la música de Schönberg de “radical”, en la mesura que s'erigeix en l'arma contra la depravació comercial del llenguatge tradicional, “contra un tipo musical que, pese a la impávida pretensión de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de masas en virtud de una calculada imbecilidad”<sup>21</sup>. La “calculada imbecilitat” que Adorno associa sarcàsticament a la cultura de masses coincideix amb a la idea que Schönberg tenia de l'art: que no pot ser per a tothom, perquè si és per a tothom no és art<sup>22</sup>, i el fet que ho afirmi de forma tan explícita una figura tan conspicua del pensament progressista ens aclareix possibles malentesos sobre les intencionalitats polítiques del compositor vienès.

Quan Adorno entra en matèria amb Schönberg, obvia els seus primers anys i arrenca directament en l'expressionisme, que relaciona amb l'angoixa i les passions que travessen la societat, com veurem més avall. Les seves primeres paraules sobre el dodecafonisme apel·len a la seva relació amb la numerologia i l'organització del material musical: “La pregunta que la música dodecafónica dirige entonces al compositor no es cómo puede organizarse un sentido musical, sino más bien cómo puede una organización cobrar sentido, y lo que Schönberg ha producido desde hace veinticinco años son intentos progresistas de responder a esa pregunta”<sup>23</sup>. Per tant, segons Adorno, primer hi ha l'ordre i després es dota de sentit l'obra, justament al contrari del que Schönberg vol expressar quan parla de “*composició* dodecafónica, no de *composició dodecafónica*”. L'èmfasi no està, aquí, en l'ordre de la sèrie, sinó en el fet que es tracta d'una composició, una obra d'art que, circumstancialment, es crea en els paràmetres del dodecafonisme, un mètode –que no sistema– que, diria Adorno, té una naturalesa autoritària i despòtica, perquè l'exactitud s'apodera d'aquesta manera de fer música, per organitzar-la i imposar-hi l'ordre.

Les dissonàncies musicals són un reflex de les dissonàncies socials, de la dialèctica entre l'amo i l'esclau perquè en la nova música “al público

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>22</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

<sup>23</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 65.

ajeno a la producción la superficie le suena extraña, sus fenómenos más típicos están expuestos a los presupuestos sociales y antropológicos que son los propios de los oyentes. Las disonancias que espantan a éstos hablan de su propia situación: únicamente por eso les son insoportables”<sup>24</sup>. La nova música, com tot l’art d’avantguarda, reflecteix i fa conscient tot allò que el públic voldria oblidar, rebutjar l’inconscient col·lectiu sota la força de repressió de l’autocensura. Tot recordant el Horkheimer (1895-1973) de *Neue Kunst und Massenkultur* (1941), afirma que “si al arte se le ha diluido la autocerteza inmediata de materiales y formas aceptado sin discusión entonces se le ha aumentado, en la «consciencia de las penas», «en el dolor ilimitado que aqueja a los hombres y en las huellas que éste ha dejado en el sujeto»”<sup>25</sup>.

L’aïllament social de l’art de Schönberg és el preu que ha de pagar per la seva voluntat de construir la gran música absoluta contemporània i, inevitablement, només pot persistir en el seu enduriment, sense concessions al factor humà. Des de Wagner, i potser des de Beethoven, no hi ha hagut un compositor més compromès amb la pròpia obra i més indiferent als cants de sirena de la popularitat, segons Adorno. El filòsof fa una lectura marxista de l’art, de manera que la música “ordinària”, la que no segueix el camí obert per Schönberg -com ho fan Webern i Berg- seria mera *ideologia*, la manifestació superestructural de les tendències compositives reaccionàries. Però també estudia el fenomen des d’una perspectiva hegeliana, sense la mediació de Marx, com revelen les seves paraules: “Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho que el «material» mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente por la consciencia de los hombres. En cuanto subjetividad olvidada de si misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento”<sup>26</sup>.

De fet, la citació que encapçala la Introducció de l’obra és de Hegel: “Pues en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable, sino con el despliegue de la verdad”<sup>27</sup>. Hegel avança amb gran agudes a un dels problemes del segle XX: la relació entre l’art i el nou ventall de sensacions que produeix, de lletjor, temor, fàstic o incomprensió. L’art ha de transmetre el veritable esperit de l’artista i, com diria Schönberg, “Das Porträt hat nicht dem Modell, sondern dem Maler ähnlich zu sein”<sup>28</sup>. Aquesta és la veritat que es pot permetre de transmetre l’art, ser un retrat del

---

<sup>24</sup> *Íbid.*, p. 18.

<sup>25</sup> HORKHEIMER, Max, “Neue Kunst und Massenkultur” [“El nuevo arte y la cultura de masas”], dins de *Die Umschau [Panorama]* 3, 1948, p. 459, dins de *Íbid.*, p. 23. La cita es troba traduïda per Alfredo Brotons Muñoz.

<sup>26</sup> *Íbid.*, p. 38.

<sup>27</sup> *Íbid.*, p. 13.

<sup>28</sup> 1911, ASC\_T14.13, *SHGS*, p. 29

seu creador. En segon lloc, al primer paràgraf de la introducció, Adorno etziba: “Pues únicamente en los dos extremos se encuentra impresa la esencia de esa música [la nueva música]; sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad”<sup>29</sup>. Cal tenir present que aquesta introducció fou escrita anys més tard de la creació de l'article sobre Schönberg que constitueix la primera part del llibre, que té orígens entre 1940 i 1941. Només després de la Segona Guerra Mundial Adorno considerarà que ha de reforçar el concepte de nova música amb una contraposició, escrivint sobre Stravinsky, el 1947: “Si el libro había de decir realmente algo sobre la nueva música en su conjunto, entonces era preciso que el mismo método (...) fuera más allá del tratamiento de una escuela particular”<sup>30</sup>. L'obra es publica, finalment, el 1949 per l'editorial J.C.B Mohr, de Paul Siebeck.

Adorno atribueix a Schönberg la voluntat de veritat que exigia Hegel i que troba a faltar en Stravinsky. La música de Schönberg seria una expressió epifenomènica de l'esperit objectiu que arrencaria de les entranyes del procés social, en una projecció superestructural, per dir-ho en termes marxistes. “Por eso la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contrapone como algo meramente externo, heterónimo, como consumidor u oponente de la producción”<sup>31</sup>.

El material sonor transmet unes tendències al compositor que aquest ha de transformar en música, en art sense engany, tot i que de vegades la veritat sigui incòmoda. La coherència amb el nou temps, que empeny Schönberg a crear la nova música, exigeix certes normes que indiquin què pot fer i, per tant, què no pot fer en matèria musical, quines combinacions sonores són vertaderes i quines emmascaren la realitat artística, en la mesura que traeixen el *Zeitgeist* i constitueixen una mena de retorn d'allò reprimat. Del nou compositor podem dir que “si no todo engaña, hoy día excluye los medios de la tonalidad, es decir, los de toda la música tradicional”<sup>32</sup>, de la música que presenta sons que han envellit, que són anacrònics, perquè ja no compleixen la veritable funció social que cal exigir a l'art de la Modernitat i, per això, són falsos: “El estadio más progresista de los procedimientos técnicos delinea tareas frente a las cuales los sonidos tradicionales resultan ser clichés impotentes”<sup>33</sup>.

Adorno defensa l'autonomia de la nova música com a resposta a l'auge de la indústria cultural. Aquesta música defuig la comercialització perquè vol apartar-se de les velles convencions estètiques, en una reacció

---

<sup>29</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

contra “la depravación comercial del idioma tradicional”<sup>34</sup> i com a antítesi contra l’expansió de la indústria cultural, ja que la transició a la producció calculada de la música com a article de consum de masses va trigar més temps que el procés anàleg que es produeix en la literatura i en les arts plàstiques<sup>35</sup>. Això es donà perquè la música és la més abstracta de les arts, on el concepte i l’objecte queden més amagats, per la qual cosa Schopenhauer va situar-la com l’art més sublim, alhora que més irracional. Amb el temps, la possibilitat de comerciar amb la música es va veure més clara amb l’arribada de la ràdio, el cinema i els anuncis publicitaris. Però la nova música no entra en aquests paràmetres i Schönberg es mantindrà reticent a les noves tecnologies i, per tant, defugirà la comercialització, tot defensant la qualitat de les seves obres, baldament li suposi la incomprensió del gran públic –o precisament per això: “Mientras que la nueva música al público ajeno a la producción le suena extraña, sus fenómenos más típicos están precisamente expuestos a los presupuestos sociales y antropológicos que son los propios de los oyentes”<sup>36</sup>.

Des del mite de la caverna de Plató, la cultura occidental insisteix en la idea que la veritat només és accessible als escollits, que resulta perillosa perquè s’enfronta a la falsedat, a l’aparença que emmascara els mecanismes del poder i només serveix per justificar la dominació i la violència. Si les dissonàncies són insuportables per al públic és perquè estan lluny de la seva comprensibilitat, i allò que és comprensible a les masses només és un “motlle mort”<sup>37</sup>, una ombra al fons de la caverna, una “aparença que obstrueix l’essència”<sup>38</sup>. No hi ha acords vertaders ni falsos, en si mateixos, perquè no hi ha l’acord en si, en el sentit kantianà, en la mesura que cadascun ha de suportar el pes de la seva història<sup>39</sup>.

Curiosament, Adorno considera que seria un error pensar Schönberg des de la perspectiva de l’intel·lectualisme i defensa que la nova música no és cerebral, merament calculada sobre el paper, com ho demostren fites de l’expressionisme com *Pierrot*, *Erwartung* -o *Lulu*. Certament, comporta l’aïllament social, però aquest aïllament no s’ha d’atribuir a la manca d’expressivitat, insisteix Adorno: “Hoy día, la gran música absoluta, la de la escuela de Schönberg, es lo contrario de aquello «desprovisto de pensamiento y de sentimiento» que Hegel, sin duda mirando de reojo al virtuosismo instrumental que en su época empezaba a desenfrenarse,

---

<sup>34</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 18.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 19.

<sup>39</sup> BOULEZ, Pierre, *Penser la musique d’aujourd’hui*, Tel, Gallimard, París, 2005, p. 51.

temia”<sup>40</sup>. No pot ser intel·lectualista, perquè mostra emocions que emergeixen de l’inconscient, traumes, dolor real, per la qual cosa el paral·lelisme entre Schönberg i Freud resulta inevitable: “las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis”<sup>41</sup>. Són mostres d’un art nòmada, amb un toc de barbàrie que ataca les velles convencions i rebutja l’ordre superficial. Només pot expressar tensions i, després de desafiar les categories tradicionals de l’art, s’ha d’autoimposar, malgrat les aparences, una rígida disciplina que la salvi del caos que constantment l’assetja, una aspiració radical a l’exactitud: la coherència, “puesto que la expresión polariza la coherencia musical hacia sus extremos, la sucesión de los extremos constituye a su vez una coherencia”<sup>42</sup>.

El joc numèric que trobem en el dodecafonisme, amb l’omnipresència del dotze, una xifra sobredeterminada tradicionalment –els mesos, els apòstols, les hores del dia, els signes astrològics- van acostar molts músics a la numerologia i a l’astrologia: “el juego numérico del dodecafonismo y la coerción que ejerce recuerdan a la astrología y nada tiene de extraño que muchos de sus adeptos sucumbieran a ésta”<sup>43</sup>. En realitat, el fet que la sèrie només empli dotze tons s’ha d’atribuir a la necessitat de no donar a cap so una preponderància sobre els altres pel fet d’aparèixer en una major freqüència “que podría hacer de él un «tono fundamental» y evocar relaciones tonales”<sup>44</sup>.

La conseqüència, segons Adorno, és que el dodecafonisme condueix a un empobriment musical que resulta inevitable –una afirmació que Schönberg mai no va acceptar. Fins a finals del Romanticisme, les composicions s’articulaven a partir d’un tema musical que es desenvolupava, fins que es donava per amortitzat i n’apareixia un altre que calia desenvolupar, i així successivament. La música atonal, amb la hipòstasi del pensament motívic, elimina les transicions i la composició tendeix a atomitzar-se en una successió de motius mancats de tota transició. La dissolució de l’estructura tonal eliminava el referent de la sensible que condueix a una tònica, que ja no té funció. El resultat és la desorientació de l’oient, enfrontat a uns acords que s’han despul·lat de qualsevol ideologia, una situació que encara s’intensificarà amb el dodecafonisme, ja que “sustituye la mediación, la transición, el instinto de la sensible por la construcción consciente, pero ésta se paga con la atomización de los sonidos. El libre juego de fuerzas de la música tradicional que produce el todo de sonido en sonido es sustituido por la inserción de sonidos extraños entre sí”<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 26.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 79.

Amb la irrupció de la lliure atonalitat, s'esdevingué l'hegemonia de la dissonància que, com diu Adorno, resultava interessant fins que va arribar “el momento restaurador del dodecafonismo”<sup>46</sup>, quan, amb el temps, es relaxa la severa prohibició de la consonància que havia establert Schönberg. Però les dissonàncies, que havien nascut com a formes d'expressió de les tensions, les contradiccions socials i el dolor, amb el temps es van sedimentar i es van convertir en material a l'abast del compositor, sense deixar de recordar els seus orígens, de manera que “consiste la enigmática suerte de estos sonidos en que, precisamente en virtud de su transformación en material, dominan, conservándolo, el dolor que antaño manifestaban. Su negatividad se mantiene fiel a la utopía; encierra en sí la consonancia tácita; de ahí la apasionada susceptibilidad de la nueva música contra todo lo que se asemeje a la consonancia”<sup>47</sup>.

En aquest punt, Adorno aparca la ciència i entra de ple en el psicologisme. És una constant de l'època parlar de l'art com a exteriorització del sofriment, però ens sembla simplista que Adorno, que coneix bé la sèrie d'harmònics i la relació que s'estableix entre ells, equipari la dissonància amb el dolor. Podríem preguntar, a partir de quin interval es manifesta aquest dolor? Hi ha graus intermitjos?

Des de la perspectiva marxista de l'Escola de Frankfurt, Adorno afirma que hi ha en el dodecafonisme una dificultat intrínseca a l'hora d'intentar reconstruir les grans formes musicals, després de la crítica a la totalitat estètica que havia estat l'expressionisme, en la mesura que, com tot fenomen cultural, és una projecció superestructural d'un determinat moment històric de la societat europea. Es tracta d'una empresa tan problemàtica com ho seria “la «integración» de una sociedad en la que el fundamento económico de la alienación siguiera persistiendo inalterado mientras mediante la represión se privara a los antagonismos del derecho a manifestarse. Algo de esto hay en el dodecafonismo integral”<sup>48</sup>. En el paral·lelisme establert més amunt entre Picasso i Schönberg, Adorno es refereix al “cubisme musical”, una mostra de la radicalitat que el músic vienès mantingué al llarg de la seva obra, “de vuelco en vuelco y de un extremo al otro”<sup>49</sup>, en un procés dialèctic entre l'expressió i la construcció i, “así como las experiencia reales de su época debieron hacer vacilar en él el ideal de la obra de arte objetiva hasta en su versión positivamente encantada, a su genio musical no podía escapársele la clamorosa vacuidad de la composición integral”<sup>50</sup>. Una vacuitat clamorosa atribuïda al dodecafonisme, que el geni vienès mai no va acceptar, la qual cosa explica les difícils

---

<sup>46</sup> *Íbid.*, p. 80.

<sup>47</sup> *Íbid.*, p. 81.

<sup>48</sup> *Íbid.*, p. 89.

<sup>49</sup> *Íbid.*, p. 90.

<sup>50</sup> *Íbid.*, p. 91.

relacions que, durant molt de temps, va haver entre el músic i el filòsof. Malgrat tot, Adorno accepta que les darreres obres, les de l'etapa americana, són l'intent de respondre a la qüestió de com la construcció també pot ser expressió, “sin ceder dolorosamente a los lamentos de la subjetividad”<sup>51</sup>. L'explicació que dóna és que aquestes darreres composicions (com el *Concert per a Violí* op. 36 o el *Quart Quartet* op. 37) són dinàmiques, mentre que el dodecafonisme és la negació del dinamisme, perquè impedeix la cohesió entre els sons i no tolera la cohesió del conjunt.

En el terreny inexplorat on s'ha endinsat Schönberg cal admetre la fragilitat del nou llenguatge en l'acte de compondre. El músic ha de treballar constantment per suavitzar uns sistemes que poden autodestruir, per la pròpia vitalitat, el llenguatge que ells mateixos han creat, en una atomització dels moments musicals que reflecteix la situació del subjecte. Tot citant Karl Linke (1900-1961), Adorno escriu: “Lo que nos parece tan nuevo e inaudito en la música de Schönberg es este pilotaje fabulosamente seguro en un caos de nuevos sonidos”<sup>52</sup>. Com en el conte del castell de Barba Blava, s'ha obert la porta que sempre havia d'estar tancada, segons Linke, perquè les noves possibilitats se li presenten tan temibles, amb un potencial destructiu tal, que només un geni podria evitar la catàstrofe sonora. Perquè no hi ha cap artista que pugui resoldre i superar en la seva obra la contradicció entre un art que, en la mesura que s'erigeix en el regne de la llibertat, se somia desencadenat i una societat inevitablement encadenada per la repressió i la violència implícita o explícita que exerceix sobre els individus. L'artista només té una sortida: “Todo lo que puede hacer es contradecir con el arte desencadenado la sociedad encadenada, y aun de esto debe casi desesperar”<sup>53</sup>.

Al mateix temps que el pensament de Nietzsche i Freud indiquen la destrucció del Jo coherent, en l'etapa final del viatge que va des de Descartes a Hegel, l'art també ha de mostrar la precarietat del subjecte. El dodecafonisme es tanca a l'expressió subjectiva a causa de la seva implacable exactitud i, paral·lelament a la dissolució del subjecte, es planteja la dissolució de la pròpia música. “El derecho del sujeto a la expresión misma –afirma Adorno– ha caducado y reclama una situación que ya no existe”<sup>54</sup>. El subjecte ja ha dit tot allò que podia dir, perquè, com pensava Wittgenstein, ja no pot dir res que veritablement pagui la pena de ser dit. La filosofia i la música se situen, al mateix temps, a les fronteres del silenci. Amb el dodecafonisme, “la posibilidad de la música misma se ha hecho incierta. Lo que la pone en peligro no es el hecho de que sea decadente, individualista y asocial, como le reprocha la reacción. No lo es sino

---

<sup>51</sup> *Íbid.*, p. 91.

<sup>52</sup> Citat a *Íbid.*, p. 97.

<sup>53</sup> *Íbid.*, p. 97.

<sup>54</sup> *Íbid.*, p. 102.

demasiado poco”<sup>55</sup>.

La polèmica sobre el dodecafonisme és inevitable perquè, després de l’oposició de la nova música contra el post-wagnerisme, després de plantejar les polaritats autèntic/inautèntic o programàtic/absolut, Schönberg feia una proposta aparentment paradoxal: la d’un rigor vigorós com a instrument de la llibertat, “la transmisión de los criterios técnicos frente a la barbarie rampante”<sup>56</sup>. Aquest seria el significat de la contradictòria definició que Willi Reich fa de Schönberg: *konservative Revolutionär*<sup>57</sup>.

De fet, “la exactitud dodecafónica que se deshace de todo sentido que sea en sí en la cosa musical como de una ilusión, trata a la música según el esquema del destino”<sup>58</sup>. Per tant, l’exactitud a l’hora de crear la sèrie bàsica que es podrà invertir, retrogradar i invertir retrogradadament marca el destí de l’obra, que s’allunya de la “il·lusió” de la lliure volició. I el domini de l’obra a mans del dodecafonisme és allò al qual havia de tendir la música occidental, inevitablement, per difícil que ens resulti perquè el domini i l’anihilació són la mateixa cosa, com també ho són el domini i la desgràcia: “El destino es dominio llevado a su abstracción pura, y la medida de la aniquilación es la misma que la del dominio: el destino, la desgracia. La música, que cayó presa de la dialéctica histórica, participa de esto. El dodecafonismo es verdaderamente su destino. Encadena a la música al liberarla”<sup>59</sup>. La música emergeix, doncs, com un ens paradoxal que només pot arribar a la llibertat des de les restriccions del dodecafonisme.

Ara bé, l’obra guanya en funcionalitat, ja que les notes supèrflues, l’ornament és suprimit, com exigia Loos. Amb cada nova nota que anem seleccionant per conformar la sèrie, l’elecció dels sons restants es redueix fins que ja no hi ha elecció possible, una elecció que no només sorgeix del càlcul, sinó també l’oïda. I, donat que els intervals són els mateixos cada vegada que es repeteix la sèrie i, segons Adorno, el ritme també s’estandaritza, el motiu pren forma de variació o de rondó. En la seva asseveració, el filòsof parla del pla musical vertical com la “lleï de l’harmonia complementària”<sup>60</sup>, els plans sonsors estàtics que només permeten una elecció entre els dotze semitons i després es transmuten en altres dotze. Cada acord està construït de manera complexa, conté els seus sons individuals com a moments autònoms i diferents del tot, sense fer desaparèixer les seves diferències a mode de l’harmonia triàdica. Ara bé, en l’espai dels dotze sons cromàtics, l’oïda no es pot substreure de l’experiència d’aquells tons de l’escala cromàtica que no hi apareixen.

---

<sup>55</sup> *Íbid.*, p. 102.

<sup>56</sup> *Íbid.*, p. 106.

<sup>57</sup> *Vid.* REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*.

<sup>58</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 43.

<sup>59</sup> *Íbidem*.

<sup>60</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 76.



El preu que ha de pagar el dodecafonisme és avançar amb intermitències, amb una llarga sèrie d'obres menors -a criteri d'Adorno-, d'arranjaments i peces que abandonen esporàdicament l'ortodòxia, després de l'etapa purista que el filòsof situa entre el *Quintet per a instruments de vent*, op. 26 i el *Concert per a violí*, op. 36. Es tracta d'un seguit "d'heretgies" contra el propi estil que mostren la lògica dificultat per avançar sense interrupcions, en un camí ple d'obstacles i d'incerteses. Es manifesten en el fet que els *Gurrelieder* no es cloguessin fins el 1911 -al mateix temps que *Die glückliche Hand*-, es projecten en les interrupcions, en els dubtes i els silencis entorn de *Die Jakobsleiter* i *Moses und Aron*, en la manca d'urgència per concloure determinades obres claus, fins a constituir un ritme de producció que, com remarca Adorno, sovinteja a la literatura però és estrany a la música, tret de les darreres etapes creatives de Beethoven i Wagner.

La música de Schönberg és inexorable, radical, però, al mateix temps, hi ha en el compositor una tendència a la reconciliació. "La música inexorable representa la verdad social contra la sociedad. La reconciliadora reconoce el derecho a la música que la sociedad, aunque falsa, aún posee"<sup>61</sup>, de manera que, de tant en tant, l'artista ha de mirar enrere, perquè sap que està sol, que la solitud és intrínseca a la creació, però també sap que no pot obrir un abisme insalvable, que no pot distanciar-se definitivament d'allò que dóna sentit a la seva obra, el públic.

Hi ha en la música de Schönberg una "rebelión contra el carácter posesivo de la experiencia"<sup>62</sup>, una doble força que el defineix, la seva capacitat per crear i per oblidar. És aquesta polaritat la que fa que sigui un compositor únic, veritablement dialèctic, amb l'habilitat que té per rebutjar, de cop i volta, tot allò que posseïa i, així, poder avançar indefinidament, encara que de vegades hagi de fer el trajecte en espiral. La capacitat d'oblit explica el darrer Schönberg, amb la seva capacitat de renegar de la fidelitat a la pròpia obra perquè, si s'ha revoltat contra la tradició, contra l'evolució de la gran música dels darrers cinquanta anys, també està legitimat per revoltar-se contra la pròpia trajectòria, per afirmar-se en la seva llibertat creadora en contra de tothom i de si mateix. "Como artista, reconquista para los hombres la libertad del arte. El compositor dialéctico impone un alto a la dialéctica"<sup>63</sup>.

L'art és una forma de coneixement. En el cas de Schönberg ho és de forma especial, amb la seva consciència de la tradició i amb l'autoconsciència del paper que li toca jugar en relació amb ella. "Con la hostilidad hacia el arte la obra de arte se aproxima al conocimiento. Des del principio, la música de Schönberg gira en torno a éste, y de siempre fue esto más que la disonancia lo que chocó a todos: de ahí las protestas de

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 111.

intelectualismo”<sup>64</sup>. La vella obra d’art intentava tancar-se en si mateixa i, així, negava la possibilitat del coneixement que posseïa, perquè esdevenia una mera intuïció que s’interposava entre ella i el pensament. “Era ciega como, según la doctrina de Kant, la intuición aconceptual”<sup>65</sup>. Amb la Modernitat, l’art s’intel·lectualitza inevitablement, perquè sorgeix d’una certa consciència de si en relació a la totalitat de les obres, de manera que abandona la seva inèrcia envers la tradició, per situar-se en una posició dinàmica, de diàleg, de discussió, fins i tot de violència. Aquest és el camí del coneixement perquè, si l’art modern vol expressar la veritat, ha d’abandonar la mera intuïtivitat i ha de deixar de ser només aparença, per poder aspirar a ser pensament: “Se plantea como objeto del pensamiento y participa del pensamiento mismo”<sup>66</sup>. L’intel·lectualisme és inevitable en Schönberg, ja que “la nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud se aguza hasta convertirse en conocimiento”<sup>67</sup>.

Adorno assenyala que el paper que desenvolupa el cor en el darrer Schönberg és un signe de la presència del coneixement i sacrifica la intuïtivitat de l’obra per convertir-la en saviesa, en doctrina, en idea d’una comunitat concreta, la jueva, en un temps concret, el de la follia antisemita. Però el coneixement schönberguà es troba més enllà del text, abans del text, també: en la coherència. Si els textos corals són exhortacions a la meditació, conceptualitzacions sobre el ser i l’haver de ser, a *Die Jakobsleiter* l’ús d’estrangerismes antipoètics o de cites literàries apuntaven cap a la contracció del sentit en la pròpia obra, que s’assolirà plenament amb el dodecafonisme i la seva radical aspiració a la coherència: “Pues lo que constituye el «sentido» de la música, incluida la libre atonalidad no es otra cosa que la coherencia. Schönberg llegó al punto de definir directamente la teoría compositiva como teoría de la coherencia musical”<sup>68</sup>.

Al final de la seva vida, els textos de Schönberg adquireixen un major gruix filosòfic i una major densitat, perquè l’autor “vol dir moltes coses”, com succeeix a l’escena del Vedell d’Or del *Moses und Aron*<sup>69</sup>. El cor, sens dubte, va prenent una importància cabdal, i ho testimonien obres com els *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 27 (1925), les *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28 (1925/26) o els *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35 (1929/30). És la veu de la màxima saviesa perquè ho sap tot, ho veu tot i ho pot dir tot. En aquest sentit recuperariem la tradició grega clàssica en què el cor és la veu del poble que aconsella el personatge.

---

<sup>64</sup> *Íbid.*, p. 112.

<sup>65</sup> *Íbidem.*

<sup>66</sup> *Íbidem.*

<sup>67</sup> *Íbidem.*

<sup>68</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 114.

<sup>69</sup> Carta a Berg, 136, ASC\_1932.01.20\_ID: 22330, *ASL*, p. 157.

Les darreres pàgines d'Adorno reprenen la qüestió de la relació entre l'artista i la societat, entre Schönberg i Viena, entre Schönberg i la comunitat jueva, entre Schönberg i el món. La seva música és “una actitud ante la realidad a la que reconoce por cuanto ya no la reconcilia en la imagen. Con ello se transforma, pese al extremo aislamiento, su carácter social”<sup>70</sup>. La música tradicional havia abandonat la seva base social per viure en la il·lusió de la seva autonomia. “Es ideología en la medida en que se afirma como un ser-en-sí ontológico más allá de las tensiones sociales”<sup>71</sup> i, fins a Schönberg, la música només ha existit com un producte de la classe burgesa i, molt probablement, no hi ha hagut cap altra música que la de la classe burgesa. Per a Adorno, “el desplazamiento del contenido social en la nueva música radical, que en su recepción se expresa de modo meramente negativo, como huída del concierto, no se ha de buscar en su toma de partido, sino que, en cuanto microcosmos imperturbable de la antagonista condición humana, hoy día atraviesa esos muros que la autonomía estética había levantado con tanto cuidado”<sup>72</sup>.

El somnieig dogmàtic de la música tradicional, amb la seva estètica amable, consistia a proclamar que no hi havia lluita de classes perquè, en el regne de l'art, no hi havia classes. Al marge de les conviccions polítiques privades de l'autor, la nova música s'ha de posicionar contra l'engany de l'harmonia proclamada, com a resposta indefugible a la confrontació social: “El aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que ésta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente”<sup>73</sup>. Schönberg no produeix *ideologia*, en el sentit marxista del terme, no emmascara ni justifica la realitat política, perquè la seva obra reflecteix la dissonància social, mostra la violència que emana de la infraestructura, la queixa contra l'explotació. Les seves obres són les respostes a les preguntes que li van plantejant els temps canviants i, per això, hi ha una evolució que travessa tota la seva música, per no deixar interrogants oberts. “Las obras de arte tratan de resolver los enigmas que el mundo plantea para enredar a los hombres. El mundo es la Esfinge, el artista su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo”<sup>74</sup>.

Però Adorno té una visió crepuscular de la nova música<sup>75</sup>. És alumne

---

<sup>70</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 116.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>75</sup> “Cependant, Adorno est conscient que la musique nouvelle n'est pas facilement accessible. Elle demande un réel effort d'écoute que tous ne peuvent fournir, même si dans l'avenir, Adorno croit que le public l'appréciera et affinera sa conscience critique. Aussi est-il nécessaire d'établir une coexistence entre un art

d'Alban Berg i, malgrat que professa devoció per Schönberg, aquest no el correspon. De fet, Schönberg no estarà d'acord amb els comentaris del filòsof sobre la seva música i la seva figura, que tant havien d'influir sobre el personatge que gesta Thomas Mann en el seu *Doktor Faustus*. Perquè Schönberg obre camins, es projecta cap al futur i se s'allibera del llast decimonònic, de la malaltia a la qual l'associa Mann.

Anton Webern va oferir un conjunt de setze conferències entre els anys 1932 i 1933 en una residència privada de Viena que han quedat sota el títol de *Der Weg zur Neuen Musik* i *Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen*. Sota la pregunta de què és la nova música, Webern la defineix de manera simple, d'una manera molt afí a la Schönberg. És aquella que encara no ha estat mai expressada. Així serà la música nova, tant la de fa mil anys com la d'ara, si aquesta música sorgeix com si no hagués estat mai manifestada. Però podríem dir també: observem-la tal com és en el curs dels segles i veurem llavors com és realment la música nova. Potser així sabrem què és avui la música nova i la música envellida<sup>76</sup>. Webern, que pren com a model el text de Schönberg "Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke" (1930-1933)<sup>77</sup>, escrit per ser pronunciat primer en alemany i després recollit al volum *Style and Idea* en anglès, expressa dues idees: la primera, que la música nova és aquella que encara no s'ha expressat mai; la segona, que és aquella que sempre diu coses noves, independentment de quan s'hagi compost. En el decurs de les conferències, Anton Webern traça un camí al llarg dels segles, des de la música barroca fins a la dodecafònica, posicionant-se de tal manera que, sota el seu punt de vista, la música que s'escriu de manera tonal després de Schönberg, Berg i ell mateix, no segueix els veritables passos de la música occidental.

Webern parla, primerament, de la naturalesa de so i de la sèrie d'harmònics, que condicionen l'evolució de la nostra música, i comenta el

---

inexorable et un art de conventions, entre une «musique nouvelle» et une «musique conciliante».

La position d'Adorno reste teintée d'ambivalence. Il dénonce les pratiques culturelles de son époque, tout en étant conscient que cette culture de masse est la seule qui rende accessible à tous l'oeuvre d'art", "De la critique nietzschéenne à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle", dins de p. VV.AA, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, l'Atelier d'Esthétique, Le point philosophique, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 172.

<sup>76</sup> WEBERN, "El camí cap a la nova música", dins de *El camí cap a la nova música*, Música d'Avui, dirigida per J. M. Mestres Quadreny, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1982, p. 25.

<sup>77</sup> L'article respon al títol d'una conferència que va fer primer a Praga el 22 d'Octubre de 1930 (Deutscher Literarisch-Künstlerischer Verein), després a Köln, el 10 de Febrer de 1933 (Gesellschaft für Neue Musik) i a Viena el 15 de Febrer de 1933 (Kulturbund). La traducció a l'anglès com a "New Music, Outmoded Music, Style and Idea" és de 1946, inclosa a *Style and Idea* (1950).

fenomen que repetidament explica Schönberg, de l'assimilació de la consonància amb la dissonància. En tot el seu discurs es repeteixen dos conceptes: la claredat i la comprensibilitat, aquest darrer, el “principi suprem (...), una cosa que es pot abastar amb l'esguard, els contorns de la qual puc distingir”<sup>78</sup>. Però el concepte clau és la coherència, que aplica especialment en la música de Schönberg. Més endavant tractarem aquesta qüestió medul·lar: “La composició dodecatònica ha assolit un perfeccionament de la coherència (...). Resulta clar que on hi ha sobretot relació i coherència, la comprensibilitat esdevé garantida. (...) La coherència al servei de la comprensibilitat del pensament!”<sup>79</sup>. Amb la coherència s'incrementa, doncs, la comprensibilitat.

Reprement el fil de la història, Webern considera que la manera polifònica de fer música dóna profunditat a l'espai de la idea musical. Però:

“és precisament la música –l'estil- de Schönberg i dels seus deixebles la que marca el punt màxim d'avenç. (...) Envers aquesta nova música (...) no hi va conduir només un dels dos aspectes –el del desenvolupament i la concepció cada vegada més àmplia de l'àmbit sonor- sinó també l'altre: el de la representació del pensament o de tot el que s'ha de prendre en consideració respecte a la representació del pensament”<sup>80</sup>.

La representació del pensament va lligada a la cerca de la claredat expositiva i la composició musical, per la seva banda, se centra en la cerca la unitat. Tot esdevé temàtic i l'espai de la composició s'eixampla a les dues direccions: “L'estil cercat per Schoenberg i la seva escola és una penetració del material musical en les dues direccions, horitzontal i vertical, una polifonia que havia trobat els seus punts culminants, fins ara, als flamencs i a Bach; més tard als clàssics. I sempre la mateixa aspiració a derivar el màxim possible d'una sola idea principal”<sup>81</sup>. Aquesta idea principal serà variada, ja sigui de forma desenvolupant en uns inicis com a partir de transposar la sèrie bàsica en les seves altres tres formes en el dodecafonisme.

El camí que ressegueix Webern és clar: els modes desapareixen, la tonalitat perd credibilitat i es passa a l'escala de dotze tons, que arriba, comenta Webern, com a fi d'un procés iniciat en el moment en què s'utilitzen notes que no són pròpiament de la tonalitat com s'havia entès tradicionalment. Apareixen, doncs, tons que no tenen relació directa amb el so fonamental, als quals els manca referència, i s'arriba a la “tonalitat suspesa” (*aufgehobene Tonalität*), fins que un dia es prescindeix d'aquest to fonamental. I això té una data, 1908, i un autor, Schönberg, vint-i-cinc anys

<sup>78</sup> WEBERN, “El camí cap a la nova música”, *Op. Cit.* p. 32.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 53.

abans del moment en què parla Webern, l'any 1933. Tanmateix, Webern adverteix que no es tracta d'un trencament, ja que els lligams amb el passat són molt intensos. En l'etapa d'"emancipació de la dissonància" tot és ambigu.

En el text, Webern ens explica la creació de la sèrie de dotze tons, a la qual s'hi arriba d'una manera intuïtiva, si fem cas de les paraules de Webern: "La regla encara no s'havia formulat, però era llargament sentida"<sup>82</sup>. Respecte la sèrie bàsica diu: "Sempre és el mateix, només que les formes en què es manifesta són diferents"<sup>83</sup>, a partir de "lleis secretes". L'objectiu és clar: la creació d'un mitjà per dotar la música de la major coherència possible"<sup>84</sup>. El compositor és taxatiu: la tonalitat ha mort. I aquest entramat motivic coherent que és la peça, quan s'arriba al final? Quan "no es produeix, doncs, ja res de nou: tot resulta coherent; no se sap on una cosa acaba i on l'altra comença"<sup>85</sup>.

L'exposició de Webern és de caràcter divulgatiu, però ens serveix per afiançar el concepte de nova música i demostrar que no es tracta d'una terminologia exclusiva de Schönberg i Adorno, sinó que té una tradició i se sent en l'ambient.

Posteriorment, aquest concepte de *Neue Musik* es va aplicar a pràcticament tota la música del segle vint, des de Schönberg a Cage, passant per Boulez, Stockhausen, Nono, Henze, Berio, Zimmermann, Ligeti o Kagel. Carl Dahlhaus en marca l'inici als *Drei Klavierstücke* op. 11 de Schönberg i al *Sacré du printemps* de Stravinsky. En el pròleg a *Neue Musik* de Stuckenschmidt, Dahlhaus parla de la "Institution Neue Musik" i H. H. Stuckenschmidt (1901-1988), autor de la biografia més important de Schönberg, reconeix que "den radikalen Weg einer grundsätzlichen Aufhebung der gegangen, der Wiener Arnold Schönberg"<sup>86</sup>. Així, Schönberg marca un punt de no retorn en la història de la música com a compositor, però també com a assagista. Stuckenschmidt considera que l'op. 19 de 1911 "tritt Schönberg eine Welt von Klang, Melos und Rhythmus, die vor ihm keinem Musiker des Abendlandes zugänglich gewesen war. Er durchtastet sie mit dem Instinkt des genialen Künstlers und schafft mit diesem Werk Manifeste einer neue Kunst, die das Gesicht der Musik revolutionieren mußte"<sup>87</sup>. D'aquesta manera Stuckenschmidt deixa entreveure que la nova música té un caràcter revolucionari.

Un moment clau per al desenvolupament de la nova música foren les

---

<sup>82</sup> WEBERN, "El camí cap a la composició dodecatònica", *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>83</sup> WEBERN, "El camí cap a la nova música", *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>84</sup> WEBERN, "El camí cap a la composició dodecatònica", *Op. Cit.* p. 63.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>86</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *Neue Musik*, mit einem Vorwort von Carl Dahlhaus, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, p. 19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 41.

audicions de la *Verein für musikalische Privataufführungen*. De fet, segons Stuckenschmidt, “Wien hatte damals für die Entwicklung der Neuen Musik erhöhte Bedeutung gewonnen. Es war noch immer der Mittelpunkt der kulturellen Fäden, die sich zwischen den Nationalen der ehemaligen Doppelmonarchie spannen”<sup>88</sup>. Àustria, certament, va gaudir més ràpidament que Alemanya dels avenços culturals. La Universal-Edition vienesa va fer molta feina per tal que es valorés la música moderna. Stuckenschmidt relata també com el Dr. Hans Heinsheimer i el Dr. Paul Stefan van sumar esforços amb la Universal-Edition a la redacció de l’*“Anbruch”* sobre l’interès internacional de la nova música. I l’arribada del moviment estètic de la nova música a Berlín va de la mà, entre d’altres com Tissen o Scherchen, de Schönberg, relata el musicòleg.

En paral·lel, explica Stuckenschmidt, Busoni obre una altra línia en la nova música com a pare de la “jungen Klassizität” i publica “Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst”, que apareix per primera vegada el 1907 a Trieste, més tard, el 1910 i, ampliat, el 1916 a Leipzig. Imagina una música lliure, i que ha de destil·lar l’essència de la tradició musical si vol fer quelcom innovador. Va ser un escrit controvertit al qual Pfitzner va reaccionar, tot i que confon la teorització de la música electrònica i microtonal, un camí que porta al serialisme -tècniques que Busoni mateix mai va utilitzar-, amb la música sense forma. Així, Pfitzner escriu el pamflet conservador “Futuristengefahr”, de 1917, en què proposa el renaixement del contrapunt i la polifonia.

Un altre autor de referència és Carl Dahlhaus (1928-1989) que, a «“New Music” as historical category», posa de manifest que “the concept of ‘New Music’ (...) seems to be one of those catchphrases which turn out to be vague or self-contradictory as soon as one begins to analyse them”<sup>89</sup>. En efecte, el concepte de “Nou”, tal i com deia Ernst Bloch, és una categoria històrica, i ens hi referim en relació a la seva antítesi, el Vell. El Nou també es pot considerar un terme de la psicologia, en el sentit que quan en parlem, ens predisposem a certes expectatives. Dahlhaus fa un repàs per la història de les “noves músiques” des de l’*ars nova* fins a la Segona Escola de Viena, posant com a límit inferior la música atonal de Schönberg, concretament, l’Op. 11 i el final del *Segon Quartet de Corda*.

A “New Music and the problema of musical genre”, Dahlhaus incideix en el fet que en el context de la Nova Música (Segona Escola de Viena), les formes musicals es poden dissoldre amb el pensament temàtic, tenint en compte que, per a August Halm, l’harmonia i la sintaxi representen els elements generals de la forma musical i els aspectes temàtics i melòdics

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>89</sup> DAHLHAUS, Carl, «“New Music” as historical category», dins de *Schoenberg and the New Music*, p. 1.

hi tenen molta incidència<sup>90</sup>. En la mesura que les formes de la Nova Música tendeixen a la no-repetició, és a dir, s'escapen de paràmetres prefigurats, defugen inevitablement les formes tradicionals, encara que fos en un període concret, ja que Schönberg no va abandonar mai les formes tradicionals (*Lied*, suite, quartet, trio, òpera, variacions, concerts...). És cert, tanmateix, que Webern va ser més radical que Berg i el seu mestre amb les seves miniatures.

Per a Schönberg, Nova música és aquella que sempre diu coses noves a l'oient. Es contraposa a la música antiquada, que no pas música antiga – parlem de de música antiga a aquella anterior al Barroc, en canvi, la música antiquada és aquella que “passa de moda”. El seu referent per parlar d'un compositor encara vigent és Bach; en canvi, l'escola holandesa, l'altre exemple que posa en el seu text “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, s'inscriu en uns paràmetres que passen de moda, ja no ens aporten res de nou a l'actualitat. A la resposta de què és nova música, Schönberg escriu:

“Evidently it must be music which, though is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music. Evidently, in higher art, only that is worth being presented which has never before been presented. There is no great work of art which does not convey a new message to humanity; there is no great artist who fails in this respect. This is the code of honour of all the great in art, and consequently in all great works of the great we will find that newness which never perishes, whether it be Josquin des Prés, of Bach or Haydn, or any other great master  
Because: *Art means New Art*”<sup>91</sup>.

És important remarcable el messianisme que es desprèn de les seves paraules, quan Schönberg parla del “missatge” que ha d'aportar a la humanitat. Tots els grans artistes aporten aquest missatge, perquè –i Schönberg és taxatiu- art significa art nou. I Adorno diria: “Hoy día, una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música”<sup>92</sup>. Si no ens expliquen coses noves, si no ens il·luminen cada vegada que escoltem les obres o hi reflexionem, és que no és art digne d'anomenar-se d'aquesta manera. I si es crea un nou estil, l'estil precedent queda caduc?, es pregunta Schönberg. Depèn del compositor, de si té coses interessants a dir, o no.

En un altre moment, Schönberg reprèn la qüestió. Veu la nova música com un camp per cultivar per tal que l'obra d'art sigui un fruit digne.

---

<sup>90</sup> DAHLHAUS, Carl, “New Music and the problema of musical genre”, dins de *Íbid.*, p. 42. Cal tenir en compte que Dahlhaus entén la Nova Música com la Segona Escola de Viena, però en algun cas també accepta parlar de Stravinsky.

<sup>91</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 115.

<sup>92</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 19.



Es tracta d'un punt de no retorn, que esdevé un punt de partença: “But the music of today is developing a field which must at first appear entirely new to us. And here probably is the difference: the field must first be cultivated. It is virgin soil. We are not at the high point on an old art but rather at the beginning of a new one. It seems improbable to me that this is already the moment for departure”<sup>93</sup>.

Schönberg fa el paper de frontissa: tanca un període que ell mateix havia inaugurat i és present en l'obertura d'un altre al qual es mostrava reticent. Cap al final de la seva vida, les noves tecnologies ja havien impregnat la música. La ràdio es convertí en un mitjà de difusió i producció sonora que semblava l'ombra de la sospita en Schönberg que, des d'Amèrica, veia lluny –en tots els sentits- la *Musique Concrète* de Pierre Schaeffer i Pierre Henry:

“Dagegen hat man merkwürdigerweise ziemlich viel von Mozart gehört und da ich nicht annehme, dass sich die Radiowellen eigenhändig gegen meine Musik str[ilg.]en, ich aber noch nie ein Stück von mir hören konnte--wegen unb[e]greiflicher Störungen so halte ich das seit Langem für die eigentliche Radiotechnik: bei gefährlicher oder sonst neuer Musik solche "Störungen" eintreten zu lassen, dass si[e] natur[r]echt aussehen”<sup>94</sup>.

El nostre compositor creia, en efecte, que la ràdio transmetia música en baixa qualitat. Aquesta emergent cultura musical ja era massa nova per a la Nova Música.

## 2.2. Estil i Idea

Estil i idea són els conceptes més importants que Schönberg teoritza, reforçats pel títol del recull d'escrits editats per Dika Newlin, *Style and Idea* (1950), que prové del conegut article-conferència “New Music, Outmoded Music, Style and Idea” (1946), que primerament Schönberg va llegir en alemany el 1933, sota el títol “Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke”, tal i com hem comentat més amunt. Tots dos conceptes es debaten per explicitar la dicotomia entre allò que té a la ment l'artista i la seva representació (*Darstellung*): “Composition, though, is above all the art of inventing musical idea and the fitting way to present it. And however surely the 'how', the presentation, is a symptom of the 'what', the idea itself, one

<sup>93</sup> “Problems of harmony”, 1934, *SI*, p. 286.

<sup>94</sup> Carta a Jalowetz, 124, ASC\_1931.02.01\_ID: 2018, *ASL*, p. 148.

should still be able to take for granted in a professional musician a certain ability to recognize an idea in itself”<sup>95</sup>. Compondre, doncs, és traslladar al món sensible allò que l’artista imagina des d’una mirada estètica, el pas del pensar al dir, un problema que Schönberg posa de manifest als agraïments a Leonard Stein que escriu a *Structural Functions of Harmony*:

“Thus naturally when I started to write the present book I could not select one better to help me express my ideas. He had observed the development of these ideas from the very beginning and had watched me struggling with their formulation.

I was not wrong in this selection. While perhaps a perfectionist might have tortured me with corrections of my English, upsetting the flow of my ideas, he had the patience to let me pronounce my sentences in their rudest forms if only they expressed the idea clearly. Of course the gravest grammatical errors had to be eliminated, but the polishing of the style could be postponed<sup>96</sup>”.

Schönberg insinua que l’estil és l’“aparença” de l’obra d’art i la idea, podem deduir, l’essència, el significat primer de la composició; l’estil, per tant, és l’embolcall, la representació, el fenomen i, per contra, la idea és la “cosa en si”, la Voluntat, el *noümen*. Neff i Carpenter ho expressen així: “Although one can distinguish between content and form, or between an idea and its presentation, they are a concrete unity. Form is the embodiment of a content, the “outside” of the “inside”<sup>97</sup>. L’estil és, en efecte, la manera de presentar la idea.

Leonard Stein parla de l’estil de Schönberg al prefaci de *Style and Idea*. Ho diu així: “an elliptical statement, or omitting connectives, which, after all, paralleled his musical predilection for concision, economy of expression, juxtaposition of opposing ideas, preference for strong contrasts over smooth transitions, the force of his personality and creative imagination comes through boldly and without equivocation”<sup>98</sup>. Segons Stein, l’estil d’escriptura de Schönberg trobaria el seu correlat en la seva obra musical, ja que ens trobem amb la concisió, l’economia de mitjans o la juxtaposició d’idees. En aquesta línia, Humphrey Searle escriu: “Schoenberg’s prose style was always extremely compressed, even elliptical”<sup>99</sup>. Trobem una formulació semblant a *Preliminary Studies of Counterpoint*:

“For a person who was writing in an adopted language acquired

---

<sup>95</sup> “On the question of modern composition teaching, 1929, *SI*, p. 374.

<sup>96</sup> *SFH*, p. vii.

<sup>97</sup> *MI*, p. 45

<sup>98</sup> *SI*, p. 14.

<sup>99</sup> *SFH*, xiv, “Editor’s Preface to the First Edition”.

late in life it is most remarkable not only how 'correct' Schoenberg's English was, but also how striking and distinctive his literary style became in this language as well (for further confirmation see the essays in *Style and Idea*). It is a style that is often very condensed, but it is always clear and vivid. Where changes of word-order occur I have always tried to preserve the personal tone of Schoenberg's writing rather than attempt to polish up what some pedants may consider a 'rough' style"<sup>100</sup>.

Certament, Schönberg no només va adquirir un notable nivell l'anglès, sinó que va saber imprimir el seu "estil". Tanmateix, hi ha casos en què l'autor repeteix una mateixa idea o afegeix contingut anecdòtic. La clau per entendre quina és la naturalesa del seu llenguatge, de vegades concís i fins i tot juxtaposat, mentre que en d'altres s'esplaia en anècdotes, seria l'adjectiu "vivid". La combinació de la síntesi amb l'expressió càlida i quotidiana. Parlem essencialment dels escrits de *Style and Idea*, ja que en els tractats i en els afornismes estem totalment d'acord amb Leonard Stein. Posem un exemple de "Music: My Music": "When, for example, a man somehow succeeds in finding out how things look on the moon, is such a man to keep it to himself; will he have to keep it to himself, because the only concise and concrete language in which to express it uses scientific terms? Is such a man to keep quiet, then? Or, if he does after all speak, is he to be abused, because no one can understand him? Is one to be free to abuse such a man, as one pleases?"<sup>101</sup>. És evident, tanmateix, que els exemples són part del procés schönberguà d'expressar les idees d'una forma el màxim d'ordenada possible.

Musicalment, la sentència següent sembla clara: "When I finished my first *Kammersymphonie*, Op. 9, I told my friends: «Now I have established my style. I know now how I have to compose»"<sup>102</sup>. Tanmateix, continua: "But my next work showed a great deviation from this style; it was a first step toward my present style"<sup>103</sup>. Aquesta obra va ser iniciada el 1906, i poc després comença un camí d'exploració compositiva que qüestiona a cada obra el pas anterior. Anys més tard, dirà: "I have not discontinued composing in the same style and in the same way as at the very beginning. The difference is only that I do it better now than before; it is more concentrated, more mature"<sup>104</sup>. Sembla haver-hi una contradicció, en aquestes dues afirmacions, però no podem entendre "estil" d'una forma unívoca, ja que, en el primer cas, parla d'un nou estil, mentre que en el segon, d'un estil perenne. A "On Revient Toujours", de 1948, Schönberg

---

<sup>100</sup> *PEC*, p. xv.

<sup>101</sup> "New Music: My Music", 1930, *SI*, p. 100.

<sup>102</sup> "On Revient Toujours, 1948, *SI*, p. 109.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> "How one becomes lonely", 1937, *SI*, p. 30.

parla d'estil com a presentació de la idea, un concepte afí al de *forma*. La forma canvia, diu en el primer cas, però a “How One Becomes Lonely”, de 1937, ens presenta una nova connotació: és la manera de compondre característica d'algú, de la qual es poden traçar els elements essencials. És per això que Schönberg afirma que “I was not able to teach my students a style”<sup>105</sup>, perquè cadascú ha de cercar el seu propi camí compositiu. L'estil és una característica real d'una obra d'art que depèn exclusivament de la personalitat de l'artista: “Daß der Stil, wenn er überhaupt ein wirkliches (und nicht etwa bloß ein eingebildetes, oder unwesentliches) Merkmal eines Kunstwerkes ist, keineswegs gebunden ist an jene von den Theoretikern festgehaltenen Beobachtungen technischer Natur, sondern, daß es an etwas ganz Anderem liegt. An der Gesamtpersönlichkeit!”<sup>106</sup>.

La recerca va ser una constant en la vida de Schönberg, com artista i com a persona: els diferents processos compositius, els invents, els amors i la seva condició errant, amb una diversitat de domicilis. Precisament en una carta a la seva cosina Malvina Goldschmied, de qui s'especula que estava enamorat, es fa manifest que “The tension between an unchanging, eternal, and ultimately unrepresentable «idea» and the manner of its development, presentation, and «style» lies at the heart of Schoenberg's thought. He returned specifically to the question of reconciling biblical laws and a «contemporary point of view» in his play *The Biblical Way*”<sup>107</sup>. Aquesta tensió entre estil i idea el va perseguir tota la vida, i en una carta a René Leibowitz, ja en la seva maduresa, torna a emprar el terme estil com a manera de compondre: “The method of composing with twelve tones was not introduced by me as a style to be used exclusively, but as an attempt at replacing the functional qualities of tonal harmony”<sup>108</sup>. La composició dodecafònica no és un fi en si mateix, sinó un mètode per emplaçar les corcades lleis de l'harmonia tradicional, és el camí que emprèn Schönberg per evolucionar cap a una nova sintaxi un cop la precedent queda caduca. Però l'èmfasi no està ni en l'“estil” ni en el “mètode”, sinó en la música que n'ha de resultar.

La formulació més completa la trobaríem en la següent reflexió. D'una banda, Schönberg ens indica que l'estil és la qualitat d'una obra que es basa en condicions naturals, expressant allò que l'artista vol crear. Aquell qui coneix les seves capacitats “may be able to tell in advance exactly how the finished work will look which he still sees only in his imagination”. Abans de concebre l'obra, el compositor ja ha de divisar l'estil. Al mateix temps, però, afirma que “he will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing justice to the idea. He is sure that,

<sup>105</sup> “The blessing of the dressing”, 1948, *SI*, p. 386.

<sup>106</sup> Carta a Zemlinksy, ASC\_1910.09.04\_ID:169.

<sup>107</sup> *ASR*, p. 15.

<sup>108</sup> Carta a René Leibowitz, 204, ASC\_1945.10.01\_ID: 4195, *ASL*, p. 236.

everything done which the idea demands, the external appearance will be adequate”<sup>109</sup>. Així, el procés no va de l’estil a la idea, sinó de la idea a l’estil, si es vol ser fidel a la voluntat creativa de l’artista, perquè qui treballi a la inversa fracassarà, “no farà justícia a la idea”.

Però: què entén Schönberg per “idea”? Cal recordar que el compositor vienès utilitza tres conceptes per referir-s’hi: *Idee*, *Gedanke* i *Einfall*. *Idee*, del grec *idein*, veure-hi, i té les seves connotacions filosòfiques. *Gedanke*, de l’Alte Deutsch “denken”, pensar, és un pensament concret. I *Einfall*, de l’Alte Deutsch, ve de “fallan”, caure o vessar, i té a veure amb la inspiració, en quelcom que “es vessa” a la ment de l’artista. Tradicionalment, idea en música designa un tema o una melodia, segons Johann Quantz. Per a Heinrich Christoph Koch, significa inspiració com a totalitat, mentre que A. B. Marx diu que pot significar la imatge mental que es presenta al compositor. En tot cas, la idea tendeix a la comprensibilitat i, com millor es presenti la idea, major grau de comprensibilitat hi haurà per part de l’oient.

Schönberg parla indistintament de la idea en singular i en plural. Quan parla en plural: “I wish to join ideas with ideas”<sup>110</sup>, entenem la idea com un element compositiu que es combina, com una relació entre coses semblants que podem entendre que és el tema, amb la qual cosa, la idea està composta per temes que formen motius. En una primera definició, les idees musicals són compostes de tons, ritmes i harmonies que formulen una qüestió que ha de ser resolta en l’obra musical:

“Musical ideas are such combinations of tones, rhythms, and harmonies, which require a treatment like the main theses of a philosophical or – [space was left for another word] subject. It poses a question, sets up a problema, which in the course of the piece has to be answered, resolved, carried through. It has to be carried through many contradictory situations, it has to be developed by drawing consequences from what it postulates, it has to be checked in many cases and all this might lead to a conclusion, a *pronunciamento*”<sup>111</sup>.

Aquestes situacions contradictòries són els impulsos que es creuen en la ment de l’artista, però que finalment arriben a un moment de síntesi, que és l’obra d’art. Schönberg deixa clar que “an idea is not always the product of brain-work. Ideas may invade the mind as unprovoked and perhaps even as undesired as a musical sound reaches the ear or an odour the nose”<sup>112</sup>. El compositor es veu indistintament abordat per les idees, tan a nivell sensible com mental.

<sup>109</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 121.

<sup>110</sup> “Brahms, the progressive”, 1947, *SI*, p. 407.

<sup>111</sup> *ASR*, “My Subject: Beauty and Logic in Music” (Undated), pp. 326-327.

<sup>112</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 122.

En un altre punt, Schönberg es reitera en la definició d'aquest element compositiu, consistent en el conjunt de melodia, ritme i harmonia: "A musical idea, accordingly, though consisting of melody, rhythm, and harmony, is neither the one or the other alone, but all three together"<sup>113</sup>. O, encara més restringit, quan assimila idea a motiu a *FMC*: "A piece of music resembles in some respects a photograph album, displaying under changing circumstances the life of its basic idea -its basic motive"<sup>114</sup>. Així, l'acte de compondre és trobar la manera de presentar les idees musicals. Però, en definitiva, "Composition, though, is above all the art of inventing musical idea and the fitting way to present it. And however surely the 'how', the presentation, is a symptom of the 'what', the idea itself, one should still be able to take for granted in a professional musician a certain ability to recognize an idea in itself"<sup>115</sup>. Inventar idees musicals i trobar la manera de presentar-les és la tasca que s'encomana a la composició. No tots els compositors són capaços de copsar la idea musical, només els més talentosos.

Així, hi ha un altre sentit al qual ens podem referir quan parlem d'idea. La idea és el tot, que es manifesta de moltes maneres, però que manté l'essència de la composició. És la visió del compositor, quelcom nou que encara no ha existit i que el creador vol fer present: "In its most common meaning, the term idea is used as a synonym for theme, melody, phrase or motive. I myself consider the totality of a piece as *idea*: the idea which its creator wanted to present. But because of the lack of better terms I am forced to define the term idea in the following manner: (...) the method by which balance is restored seems to me the real *idea* of the composition"<sup>116</sup>. Schönberg parla de restablir l'equilibri –potser dels impulsos que ha rebut, de vegades contradictoris- a partir de pensar en la totalitat de la idea, que es pot entendre com la formulació general de la peça, el concepte que hi ha al darrera: "The tool itself may fall into disuse, but the idea behind it can never become obsolete. And therein lies the difference between a mere style and a real idea. *An idea can never perish*"<sup>117</sup>. La idea és eterna, com indica el propi terme platònic, i per això sempre explica coses noves. Només els compositors de la "nova música" –des de Bach a Schönberg, entenem- aprehenen íntimament aquesta idea musical i creen a partir d'aquestes, per això no passen mai de moda i il·luminen cada vegada l'oient, perquè han de traduir la idea musical en quelcom orgànic, comprensible per al públic. En canvi, una idea que no es presenta com un tot orgànic condueix a un art caduc. De fet, Schönberg insisteix diverses vegades en el fet que "there is no greater perfection in music than in Bach! (...) But it seems that this

---

<sup>113</sup> "Composition with twelve tones (I)", 1941, *SI*, p. 220.

<sup>114</sup> *FMC*, p. 58.

<sup>115</sup> "On the question of modern composition teaching, 1929, *SI*, p. 374.

<sup>116</sup> "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", 1946, *SI*, p. 123.

<sup>117</sup> *Íbidem*.

perfection does not result in a style which a student can imitate. This perfection is one of Idea, of basic conception, not one of elaboration. This latter is only the natural consequence of the profundity of the idea, and this cannot be imitated, nor can it be taught”<sup>118</sup>. Com l’estil, una idea no es pot ensenyar ni aprendre, amb la qual cosa el Schönberg mestre es limita a establir ponts per als estudiants entre la tècnica i la possibilitat de crear idees i estils.

La idea musical neix i es pot elaborar, però no s’ha de canviar sota cap concepte, ja que: “Entdeckt man bei einem Gedanken einen Fehler, den man nicht noch korrigieren kann, solange die erste Inspiration wirkt, dann ist es vielleicht besser, den Gedanken fallen zu lassen, oder aber man lasse ihn mit dem Fehler, mit dem er geboren ist; der wird noch immer geringer sein als die, die man ihm anerzieht, indem man an ihm humbessert”<sup>119</sup>.

La naturalesa inefable de la música es manifesta en la multiplicitat de definicions que Schönberg fa de la idea. En un aforisme, la redueix a la melodia, que és la forma més primitiva d’expressió, i el seu objectiu és “einen musikalischen Gedanken durch viele Wiederholungen (motivische Arbeit) und möglichst langsame Entwicklung (Variation) so darzustellen, daß selbst der Begriffsstützige folgen kann. Sie behandelt den Zuhörer wie der Erwachsene das Kind oder der Verständige den Idioten. Dem raschen Intellekt ist dies eine beleidigende Zumutung; unseren Erwachsenen aber macht sie eben darum das Wesen der Musik aus”<sup>120</sup>. Per ser comprensible, una idea no necessita ser repetida gaires vegades, perquè d’aquesta manera el que aconsegueix el compositor és infravalorar la capacitat de l’oient per comprendre la seva música. En aquest sentit, a l’entrevista “The First American Radio Broadcast: An Interview with William Lundell”, 19 novembre 1933, Schönberg explica que “I never repeat. I say an idea only once. The difficulty for the public to understand my music is the *conciseness* and *shortness*”<sup>121</sup>. Incidirem en aquests darrers termes més avall. Insistent en la qüestió de la idea, Schönberg manifesta en la mateixa entrevista que “I can only write if I have seen a musical idea”<sup>122</sup>, i aquesta idea s’ha de veure reflectida en cadascuna de les parts de l’obra, diu a “To the San Francisco Round-Table on Modern Art”, el 8 abril 1949: “An idea must be presented in

---

<sup>118</sup> *PEC*, p. 223.

<sup>119</sup> *HL*, p. 346.

<sup>120</sup> “Melody is the most primitive form of expression in music. Its goal is to present a musical idea through many repetitions (motivic work) and the slowest possible development (variation) so that even the dense can follow it. It treats the listener the way a grown-up treats a child or a sensible person treats an idiot. For the swift intellect this is an insulting presumption, but that’s the reason our grown-ups make it the essence of music” *ASR*, p. 64. *SHGS*, p. 25, ASC\_ T03.62 1909-1910.

<sup>121</sup> *ASR*, p. 250.

<sup>122</sup> *ASR*, p. 249.

every section and segment of it”<sup>123</sup>.

Schönberg confessa que per crear li cal, essencialment, copsar la idea, perquè no es veu influït per cap element metamusical: “I personally believe in *l’art pour l’art*. In the creation of a work of art, nothing should interfere with the real idea”<sup>124</sup>. El compositor creu que la creació artística ha de seguir un impuls teleològic interior, autosuficient, independent de qualsevol altra realitat. De fet, “theory must never precede creation: “And the Lord saw that all was well done”<sup>125</sup>, cosa que separa l’art de la ciència com afirma als *Gedanke Manuscripts* del 19 d’agost de 1923, redactats a Traunkirchen, on oposa la idea en l’art i en la ciència. La ciència vol exposar les idees exhaustivament i intenta respondre totes les preguntes, mentre que en l’art, la idea es manifesta de moltes maneres analògicament o ambiguament, oberta a interpretacions: “Die Wissenschaft ist bestrebt, ihre Gedanken erschöpfen und so darzustellen, dass keine Frage unbeantwortet bleibt. Die Kunst dagegen begnügt sich mit einer vielseitigen aus welcher der Gedanke sich unzweideutig emporhebt, ohne dass er jedoch direkt ausgesprochen sein muss. Es bleibt hiedurch im Gegenteil ein Fenster offen, durch welches vom Standpunkt des Wissens das Ahnen Einlass verlangt”<sup>126</sup>.

A *ZKIF*, Schönberg expressa que la idea d’una obra musical és, en la seva concepció, a) purament material, b) psicològica o c) metafísica; i en la seva presentació, a) lògica, b) psicològica o c) metafísica<sup>127</sup>. El compositor indica amb fletxes que la psicològica i la metafísica són intercanviables. Es pot concebre la idea purament material en el sentit d’elements estrictament musicals; i es pot presentar de forma lògica a través d’un discurs que estigui cohesionat. Les concepcions i presentacions psicològiques i metafísiques fan referència a la idea musical en abstracte, a la formulació que l’artista en té a la seva ment.

Carl Dahlhaus remarca la relació que s’estableix entre Schönberg, Loos i Kraus, a propòsit de la idea: “Schoenberg’s concept of the musical idea is replete with a kind of pathos which reminds us of the ardour with which Adolf Loos battled against the ornament and Karl Kraus against the empty phrase”<sup>128</sup>. Tots tres autors van a l’essència de les seves respectives arts. La idea musical schönberguiana és el gèrmen pur de l’obra, com ho són els edificis despallats de Loos i les paraules nues de retòrica de Kraus. Tots tres van a l’essència i en la seva creació, el mode d’aparèixer d’una

---

<sup>123</sup> *ASR*, p. 329.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *SFH*, 194

<sup>126</sup> *GM*, The Musical Idea, *Gedanke Manuscript* No. 1, zu “Darstellung des Gedankens”, August 19, 1923. *GM*, 295.

<sup>127</sup> *ZKIF*, pp. 4 i 5.

<sup>128</sup> DAHLHAUS, Carl, “Schoenberg’s poetocs of music”, dins de *Schoenberg and the New Music*, p. 75.



composició, un edifici o una frase és el seu estil, personal, inconfusible, únic. La preocupació de Schönberg sobre la idea és epocal, perquè en una Viena on tot és aparença, des del vals fins a la Ringstraße, aquells qui penetren els murs de la frivolitat es troben amb la radical dualitat entre el fenomen i el *noümen*, entre la Representació i la Voluntat, entre l'ornament i la funcionalitat absoluta, entre la xerrameca i la paraula plena de significat, entre l'estil i la idea.

La qüestió de la idea és tan important que Schönberg esbossa com s'ha d'abordar la qüestió:

- “Principles of Presentation of the Idea  
 Coh. 1. Coherence [direct and indirect]  
 a) in the material  
 b) in the gestalt (motive, etc.)  
 c) in the layout of the movement (phrase, section, etc.)  
 d) in the further consequences  
 2. A Working-out coherence Coh.  
 B Disguising”<sup>129</sup>.

Observem que l'element essencial per a la presentació de la idea és la *coherència*, que es manifesta en el material, en la forma i en la disposició del moviment, com estudiarem més endavant.

### **2.3. Bellesa, lletjor i comprensibilitat**

Les reflexions de Plató sobre la *bellesa* havien de marcar, com en la majoria de qüestions filosòfiques, moltes de les posicions que, posteriorment, es plantejarien a nivell de l'estètica i de la filosofia general. Raymond Bayer fa una observació molt interessant: que la filosofia de Plató és, en ella mateixa, una estètica, perquè els objectes de la naturalesa són per imitació de les idees i el món és creat a partir de models i paradigmes, de manera que el demiürg del *Timeu* és, en realitat, un artista que representa la idealitat a partir de la caòtica matèria<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> *MI*, p. 93 [1].

<sup>130</sup> *Vid.* BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 34-43. Valverde insisteix en aquesta idea: “En el pensamiento platónico, lo estético no es un aspecto secundario ni un tema periférico, sino una cuestión esencial. Simplificando hasta la caricatura, podríamos empezar diciendo que Platón, en sentido positivo, ve el mundo y sus cosas como una obra de arte, pero, en sentido peyorativo, como un mal retrato de la Verdad divina, del mundo de las Ideas, con lo que el arte propiamente dicho resulta ser sólo peor copia de una mala copia. Por otro lado, Platón entiende que la Belleza visible es el

A l'*Hípias Major*, un dels diàlegs més interessants de la primera època, Plató es planteja per primera vegada el problema de la *bellesa*. Hípias afirma que “la bellesa és una noia bella”, però Sòcrates no busca què és *Ti esti kalón*, sinó *Ti esti to kalón*<sup>131</sup>. Perquè podem parlar d’una euga bella o d’una olla bella, però Sòcrates afirma que “és per la bellesa que són belles totes les belles coses”<sup>132</sup> i, per tant, cal buscar una definició de la *bellesa*, no enumerar-ne meres il·lustracions.

La paraula grega *kalón*, que solem traduir com a “bell”, significa “allò que agrada”, “allò que suscita admiració i atreu la mirada”. Un objecte és bell en la mesura que la seva forma satisfà els nostres sentits, especialment els de la vista i l’oïda. Tanmateix, a part dels aspectes perceptibles pels sentits, també considerem belles certes coses que percebem amb els ulls de la ment, més que amb els del cos, per exemple, certes qualitats de l’ànima i del caràcter.

Plató situa la *bellesa* al capdamunt del món de les idees, immediatament per sota de la idea suprema del Bé, amb la qual té fortes concomitàncies. L’estètica platònica observa una jerarquia que s’enlaira de nivell en nivell, fins assolir la noció suprema de *kalokagathía*, en la qual s’identifiquen la *Bellesa* i el Bé<sup>133</sup>. Al *Convit*, Diòtima afirma davant de Sòcrates que el moment de la vida que mereix ser viscut abans que cap altre és quan hom pot contemplar la *bellesa*:

“Si alguna vegada arribes a veure-la, et semblarà que no hi ha res que pugui comparar-se-li: ni els vestits, ni els diners, ni els bells minyons, ni els jovenets que ara et fan ballar el cap, disposat com estàs, tu i molts d’altres, mentre pogueu beure tothora els vostres amors i estar sempre junts, a no menjar ni beure, si d’alguna manera això fos possible, sinó únicament a mirar-los i estar-se amb ells.

¿Què podem, doncs, imaginar que passaria –prosseguí- si algú li fos donat de contemplar la mateixa bellesa simple, pura, neta, no sollada per la carn humana ni pels colors ni per cap altra de les moltes fútiles mortals? ¿Si fos capaç d’albirar la mateixa divina bellesa en la unitat de la seva forma? ¿Creus tu –digué- que és una vida buida la de l’home que gira el seu esguard vers l’objecte que diem, el contempla amb el mitjà amb què cal contemplar-lo i

---

arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual –intelectual y moral-, y, finalmente, a una unión casi mística con la Belleza suprema, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni concreciones de partes”, VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Editorial Ariel, Barcelona, 1990, pp. 15-16.

<sup>131</sup> PLATÓ, *Hípias*, 287c-289c, Diàlegs, vol. III, trad. Joan Crexells, edició a cura de Serra i Hunter i Carles Riba, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1950, pp. 77-79.

<sup>132</sup> PLATÓ, *Hípias*, 287c, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>133</sup> *Ídem.* p. 34

que s'uneix a ell?"<sup>134</sup>.

La *bellesa* té una presència física, però transcendeix l'àmbit purament físic, perquè no la contemplem amb els ulls del cos, sino amb els de l'ànima:

“¿No t'adones –digué- que únicament les hores, quan contemplin la bellesa amb aquell mitjà que li permet de veure-la, li serà concedit d'infantar, no pobres imatges de la virtut –ja que allò que ha aconseguit d'atènyer no és pas una imatge- sinó d'infantar virtuts reals, ja que ha atès la realitat? ¿I no creus tu que aquell qui infanta i alimenta una autèntica realitat pot arribar a ésser un estimat dels déus i que, si algú pot esdevenir immortal, és a ell a qui escau esdevenir-ho?”<sup>135</sup>.

La influència de Plató en aquesta qüestió, com en la majoria de les qüestions filosòfiques, arriba a l'extrem que les filosofies de la *bellesa* posteriors poden classificar-se en dos grans grups, el platònic i l'antiplatònic.

L'estètica d'Aristòtil se situa, com el seu pensament, a mig camí entre el platonisme i l'antiplatonisme, entre l'idealisme propi d'un deixeble de l'Acadèmia i l'empirisme propi del fill d'un metge de l'escola hipocràtica. Aristòtil no parla d'una *bellesa* suprema, divina, perfecta, ideal, sinó que “mira a las cosas concretas, a sus efectos en los espíritus que las perciben, y a sus condiciones formales”<sup>136</sup>. Si l'idealisme platònic feia pensar en la relació estètica entre model i còpia, l'hilemorfisme aristotèlic, amb la idea que les coses del món són una aplicació de les formes a les matèries, també és fruit d'una mirada estètica, segons Heidegger, perquè s'inspira en el treball dels artesans i els artistes, que consisteix a violentar la matèria –el material emprat- fins que assolixi la forma del model a imitar (*mimesis*)<sup>137</sup>.

En Aristòtil, persisteixen dues idees presents en tot l'art de l'època clàssica grega: la primera, com hem vist, és que la *bellesa* es relaciona amb el Bé (*kalokagathia*) i, a la *Retòrica*, escriu: “Es bello lo que, siendo deseable por sí mismo, es también laudable, o lo que, siendo bueno, es agradable por bueno”<sup>138</sup>. La segona idea és que la *bellesa* es relaciona també amb l'harmonia i la proporció, com mostrava Policlet amb el *Dorífer* i el *Diadumen*, l'expressió material del pitagorisme, de la idea que es pot traduir matemàticament la *bellesa* dels cossos amb la seva commensurabilitat (*symmetria*), igual que es relacionava l'altura del so amb la longitud de la

<sup>134</sup> PLATÓ, *El Convit*, 211e, Diàlgs, vol. VI., trad. Eulàlia Presas, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1983, p. 87.

<sup>135</sup> *Íbidem*.

<sup>136</sup> VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, p. 21.

<sup>137</sup> *Íbidem*.

<sup>138</sup> ARISTÓTELES, “Retorica”, Libro I, cap. 9, 1366a, dins de *Obras*, Tolle Lege, Editorial Aguilar, Madrid, 1977, p. 133.

corda. A la *Metafísica*, llegim: “En efecto, las formas más estimadas de lo bello son el orden, la simetría y la limitación, cosas que dan a conocer en alto grado las ciencias matemáticas. Y puesto que las causas de estas cosas parecen ser muchas, me refiero, por ejemplo, al orden y a la limitación, es evidente que también consideran que es de alguna manera causa una causa tal como lo bello”<sup>139</sup>. Aquesta *bellesa* es mostra especialment en formes estàtiques, en les quals hi ha l’equilibri i el repòs que permeten una contemplació desinteressada<sup>140</sup>.

La influència de Plató i Aristòtil sobre les posteriors idees estètiques és immensa i no és el nostre propòsit fer-ne aquí una avaluació exhaustiva. D’una manera o altra, l’ombra dels dos grans clàssics plana sobre el pensament artístic fins a la revolució estètica kantiana.

A la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant recorda que el judici del gust no és un judici del coneixement i, per tant, no és científic, sinó estètic, la qual cosa significa que té un fonament que només pot ser subjectiu. No indiquem res de l’objecte, sinó que parlem d’una sensació de nosaltres mateixos com a afectats per la representació, no mitjançant l’enteniment, sinó gràcies a la imaginació, que provoca en el subjecte un sentiment de plaer o de dolor:

“Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehn wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann. Alle Beziehung der Vorstellung, selbst die Empfindungen, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt”<sup>141</sup>.

Si el judici estètic no és lògic, és perquè és purament subjectiu, està desprovist de tota finalitat gnoseològica i només aspira a copsar la *bellesa*. Per definir “el bell”, Kant defineix prèviament el gust, tot relacionant-lo amb el seu famós *desinterès*: “Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vortellungsart durch ein Wohlgefallen oder

<sup>139</sup> ARISTÓTELES, “Metafísica”, Llibre XIII, cap. 3, 1078b, dins de *Op. Cit.*, p. 1065.

<sup>140</sup> ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, trad. Maria Pons i Irazazábal, Random House Mondadori, Barcelona, 2004, p. 45.

<sup>141</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p. 48.

Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön<sup>142</sup>.

En efecte, amb la tercera Crítica, Kant afirma que l'experiència estètica només es pot donar amb el plaer desinteressat que assolim en contemplar la *bellesa*. És bell allò que ens agrada desinteressadament, és a dir, allò que no està afectat pel nostre desig de posseir o utilitzar l'objecte de contemplació estètica<sup>143</sup>. Així, al § 6 afirma que és bell allò que, en absència del concepte corresponent, és representat com a objecte d'una satisfacció universal, quan el qui jutja és completament lliure. A la idea de *desinterès* afegim la de *llibertat*:

“Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird. Diese Erklärung des Schönen kann aus der voringen Erklärung desselben, als eines Gegenstandes des Wohlgefallens ohne alles Interesse, gefordert werden. Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hinge, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem anderen voraussetzen kann<sup>144</sup>.

El subjecte parlarà de la *bellesa* com si fos una qualitat de l'objecte i com si es pogués construir un judici amb contingut gnoseològic, tot i que només es tracta d'un judici estètic, sobre la simple representació de l'objecte en el subjecte:

“Er wird daher vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte ein Erkenntnis desselben ausmachend)

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>143</sup> Eugenio Trías fa una lectura molt interessant de la *Kritik der Urteilskraft* a la seva obra de *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, on relaciona les categories del Bell, el Sublim i el Sinistre. Aquesta darrera inauguraria l'obertura del Romanticisme a l'estètica de la lletjor. També és molt interessant l'estudi col·lectiva: VV.AA., *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, amb la participació de J. L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño, E. Trías, C. Crego, F. Martínez Marzoa, La Balsa de la Medusa, Visor, Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid, 1990.

<sup>144</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p. 58.

wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält”<sup>145</sup>.

L’objecte d’aquest plaer és allò que considerem bell i, en considerar bella alguna cosa, creiem que la nostra apreciació ha de tenir un caràcter universal, que tothom hauria de compartir. Però la *bellesa* és subjectiva, en la mesura que el judici estètic no requereix l’existència d’un concepte al qual es pugui adequar; i, així, tot i la natural pretensió que té el subjecte de la contemplació, el judici no pot adoptar un valor d’universalitat.

Kant distingeix dues classes de *bellesa*: la lliure, que no requereix de cap concepte de l’objecte, i l’adherent, que pressuposa un concepte i la perfecció de l’objecte, d’acord amb tal concepte:

“Es gibt zweilerei Arten von Schönheit: freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder die bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhearens*). Die erste setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Die ersteren heißen (für sich bestehende) Schönheiten dieses oder jenes Dinges; die andere wird, als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besonderen Zwecks stehen, beigelegt”<sup>146</sup>.

La *bellesa* d’una dona o d’un edifici és adherent, diu Kant, en pressuposar un concepte de finalitat que determina allò que la cosa ha de ser. Hi ha, doncs, un concepte de la seva perfecció que no té, per exemple, la *bellesa* de les flors, que és lliure, segons Kant, com la dels ocells o el peixos tropicals, perquè plauen lliurement i per si mateixos. També els dibuixos arabescos i els acords musicals posseeixen aquesta *freie Schönheit*, que no conté ni significa res, tot produint un judici de gust pur. Com diu Valverde, Kant s’avança, així, al sentit de la pintura no figurativa del segle XX<sup>147</sup>. Però la gran aportació de l’estètica kantiana és la categoria del sublim, que desenvolupa a partir de Burke. A l’”Analytik des Erhabenen”, Kant afirma que el bell i el sublim tenen en comú que ens plauen per si mateixos i que en cap cas impliquen un judici de sentits, ni un judici científic sobre la naturalesa de l’objecte de contemplació:

“Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, daß beides keinen Sinnen -noch ein logisch- bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt; folglich das Wohlgefallen nicht an

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>147</sup> VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, p. 132.

einer Empfindung, wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe, wie das Wohlgefallen am Guten...”<sup>148</sup>.

Tanmateix, hi ha diferències clares entre tots dos conceptes, perquè el bell es relaciona amb la qualitat de l'objecte i és representat en certa manera en l'enteniment (*Verstand*), mentre que el sublim ho fa amb la quantitat i es troba relacionat amb la raó (*Vernunft*):

“Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist das gegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandsbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint. Also ist das Wohlgefallen dort mit der Vorstellung der Qualität, hier aber der Quantität verbunden”<sup>149</sup>.

El sentiment del sublim es presenta, doncs, amb l'aprehensió de quelcom grandios (“Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist”<sup>150</sup>). Davant la idea d'allò informe, caòtic, il·limitat, que ens suggereix allò grandios, el sentiment del sublim és un plaer que es produeix mitjançant el sentiment d'una suspensió momentània de les facultats vitals seguida immediatament per un desbordament igualment fort.

Hi ha una primera reacció sobre la pròpia insignificància i sobre la impotència del subjecte davant l'objecte il·limitat, sigui per la seva magnitud (sublim matemàtic), sigui per la seva força (sublim dinàmic): l'objecte es presenta com a amenaça de la integritat del subjecte, el qual, en una segona reflexió, passa de la consciència de la seva insignificància física a la de la pròpia superioritat moral. El sentiment davant “la llei moral en mi” esdevé més poderós que allò que ens provoca “el cel estrellat sobre mi”. En la incommensurabilitat de la naturalesa hi trobem una altra mesura no sensible que té davall de si la infinitud mateixa com a unitat. El sublim fa adonar-nos de la nostra impotència física com a éssers naturals:

“Zwar an der Unermeßlichkeit der Natur und der Unzulänglichkeit unseres Vermögens, einen der ästhetischen Größenschätzung ihres Gebiets proportionierten Maßstab zu nehmen, unsere eigene Einschränkung, gleichwohl aber doch auch an unserem Vernunftvermögen zugleich einen anderen nicht-sinnlichen Maßstab, welcher jene Unendlichkeit selbst als

---

<sup>148</sup> KANT, *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> KANT, *Op. Cit.*, p. 113.

Einheit unter sich hat, gegen den alles in der Natur klein ist, mithin in unserem Gemüte eine Übernegeheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: so gibt es auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Natur wesen betrachtet<sup>151</sup>.

La veritable sublimitat rau, per tant, en la nostra consciència abans que en la naturalesa. No la considerem sublim perquè la sentim com a possibilitat del nostre anihilament, sinó perquè ens incita a copsar la nostra pròpia força moral. La “revolució copernicana” també subverteix l’ordre estètic. L’objecte és la dada que excita les facultats del subjecte –la sensibilitat, la imaginació i la raó, en aquest cas- i, així, la sublimitat rau en el darrer, més que en el primer: “Die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden”<sup>152</sup>.

Hi ha, doncs, un esforç per aprehendre una forma informe, intuïda per la sensibilitat, mitjançant una idea de la raó: la infinita naturalesa, l’ànima infinita o la divina infinitud. L’impuls estètic, com el metafísic, transcendeix els límits de l’enteniment (*Verstand*) i únicament pot trobar expressió en la raó (*Vernunft*).

Ens interessa remarcar que la *Kritik der Urteilskraft* relaciona la sublimitat, abans que amb l’obra artística, amb la naturalesa –i Kant dissenya la futura iconografia romàntica: “Kühne, überhagende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses”<sup>153</sup>.

Si, al 1790 Kant obria les portes a la nova estètica romàntica amb la tercera crítica, el 1934 Mario Praz ofería una lúcida mirada retrospectiva sobre el moviment a *The Romantic Agony*<sup>154</sup>, versió anglesa d’un original italià de 1930, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*<sup>155</sup>, una obra que havia de marcar l’esdevenidor de la crítica literària sobre el Romanticisme i els seus epígons<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>154</sup> PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London, 1933.

<sup>155</sup> PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Editorial Sansoni, Milano, 1930.

<sup>156</sup> Sobre la influència de Praz en la nova visió del Romanticisme i els orígens de la modernitat artística, que culminaria amb les Avantguardes, passant del simbolisme, el decadentisme i l’Art Nouveau, *Vid.* ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral Editores, Barcelona,



El primer capítol, “The Beauty of the Medusa” té l’extraordinària importància de mostrar l’evolució de la *bellesa* romàntica entre Shelley i el decadentisme de D’Annunzio, passant per Baudelaire. Parteix de l’anàlisi del poema de Shelley “On the Medusa of Leonardo Da Vinci”, sobre un quadre dels Uffizzi que, en aquell temps, el 1819, s’atribuïa a Leonardo. “The poem which he wrote upon it deserves to be quoted here in full, since it amounts almost to a manifesto of the conception of Beauty peculiar to the Romantics”<sup>157</sup>.

“*Bellesa peculiar*”, en efecte, perquè apareix lligada a l’horror, l’angoixa i la mort:

“It lieth, gazing on the midnight sky,  
Upon the cloudy mountain-peak supine;  
Below, far lands are seen tremblingly;  
Its horror and its beauty are divine.  
Upon its lips and eyelids seems to lie  
Loveliness like a shadow, from which shine,  
Fiery and lurid, struggling underneath,

---

1975; ABRAMS, M. H., *El Romanticismo. Tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992; ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1984; ARGULLOL, Rafael, *La razón romántica*, Editorial Taurus, Madrid, 1983; BALLESTERO, Manuel, *El principio romántico*, Anthropos, la Editorial del Hombre, Barcelona, 1990; BEGIN, A., *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993; BOWRA, C. M. *La imaginación romántica*, Colección Persiles, Taurus, Madrid, 1972; GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*, Montesinos, Barcelona, 1983; HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 2, Editorial Labor, Omega, Barcelona, 1988; HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1999; LITVAK, Lili, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979; SCHMIDT, A. M., *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, París, 1966; STEINER, Georg, *En el castillo de Barba azul. Aproximación al nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 1991; SUBIRATS, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Editorial Taurus, Madrid, 1979. TODO, Lluís Maria, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Montesinos, Barcelona, 1987; TRIAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Editorial Taurus, Madrid, 1979; VALVERDE, José María, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980; VALVERDE, José María, “Romanticismo y realismo”, dins a RIQUER, Martín de i VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Vol. VII, Planeta, Barcelona, 1985; WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, vol. IV, Gredos, Biblioteca Románica e Hispánica, Madrid, 1988; WELLEK, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona, 1983, especialment pp. 124-244.

<sup>157</sup> PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, p. 25.

The agonies of anguish and of death”<sup>158</sup>.

L'autor relaciona el poema amb el passatge del Faust on el protagonista i Mefistòfil observen, solitària i apartada, la bella noia que s'assembla a Margarida, “Like those who saw Medusa”<sup>159</sup>.

“Here, one might say, through the lips of Faust speaks the whole Romanticism. This glassy-eyed severed female head, this horrible, fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics and the Decadents throughout the whole of the century.

For the Romantics beauty was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it, by those objects which produce horror; the sadder, the more painful it was, the more intensely the relished it. »Welch eine Wonne! Welch ein Leiden«”<sup>160</sup>.

Praz fa referència a la literatura de John Keats que, en el seu poema “Melancholy”, es refereix a “beauty that must die”. De fet, la *bellesa* ja s'havia apropiat a l'horror cap a finals del segle XVIII, a *The castle of Otranto*, de Horace Walpole i *Ode to fear* de William Collins. La descoberta de l'horror com a font de plaer estètic i de *bellesa* va transformar la concepció de la pròpia *bellesa*, de la “*bellesa horrible*” a l’“*horrible bellesa*”. Tanmateix, la nova categoria estètica s'aniria consolidant amb autors tan diversos com Novalis, Alfred de Musset, Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*), Victor Hugo, Baudelaire, Flaubert, fins arribar a D'Annunzio i Gide.

Baudelaire és el gran artista de la *bellesa* del mal, el gran epígon de Milton, Marivaux, Sade, Shelley o Byron, el virtuós d'un art negre que apareix quan les fronteres entre el bé i el mal gairebé són invisibles. És l'art que provoca en els esperits més curiosos “la jouissance de la laideur provenant d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est le soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques”<sup>161</sup>.

El paisatge poètic dels romàntics, que empenyia l'ànima cap a l'Absolut, era la Natura -que, de fet, és una invenció romàntica: els llacs alpins, les muntanyes immenses, els boscos, o també, els paisatges grecs, on arrenen els vells mites, els xipresos i les oliveres per on encara romanen els déus antics i els herois immortals. Baudelaire funda la Modernitat artística: “Mientras otros inventaban la fotografía, Baudelaire inventaba la

<sup>158</sup> *Íbidem*.

<sup>159</sup> PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, p. 26.

<sup>160</sup> *Íbid.*, pp. 26-27.

<sup>161</sup> Citat a *Íbid.* pp. 43-44.

modernidad”<sup>162</sup>, escriu Félix de Azúa. I continua: “A él debemos la transformación semántica de la palabra y su acepción estética. Y si le debemos la palabra, con toda seguridad le debemos la cosa”<sup>163</sup>. La fundació de la Modernitat se situa en la Ciutat, a la gran orb del segle XIX, amb les masses proletàries, amb les prostitutes i els burgesos, amb els carruatges i les ambicions, les fortunes, els fracassos, les intrigues, les passions, la misèria i els plaers prohibits hipòcritament. És el París del Segon Imperi, que Walter Benjamin (1892-1940) evocava el 1935: “Con Baudelaire, París se convierte por primera vez en objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es arte regionalista, sino más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida todavía baña la futura y desconsolada vida del hombre de la gran ciudad con una pátina de reconciliación”<sup>164</sup>.

Perquè el *flâneur* se situa en el límit de la gran ciutat i en el límit de la classe burgesa. “En ninguna de las dos está el *flâneur* en casa, sino que busca su asilo en la multitud. En Engels y Poe hallamos unas primeras contribuciones sobre la fisionomía de la multitud, que es el velo a través del cual la ciudad habitada se le aparece al *flâneur* como fantasmagoría”<sup>165</sup>. Les multituds desperten un sentiment ambivalent en l’artista modern, perquè són, al mateix temps, les companyes i les enemigues, les riuades humanes que omplen els elegants *boulevards* de Haussmann, amb una amplada que fa impossibles les barricades dels revolucionaris, amb els llocs, els personatges i els seus somnis: “Je t’aime, ô capitale infame! Courtisanes/ Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs/ Que ne comprennent pas les vulgaires profanes”<sup>166</sup>. De manera més prosaica, el pintor bavarès Ernst Ludwig Kirchner escriuria, el 1905: “The modern light of cities, the moviment in the street –there are my stimuli (...). Observing moviment excites my pulse of life, the source of creation. A moving body shows its diferent partial aspects,

---

<sup>162</sup> Sobre Baudelaire com a primer artista modern, *Vid.* AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Biblioteca de estudios contemporáneos, Editorial Pamiela, Pamplona, 1991, p. 37; BENJAMIN, Walter, *El París de Baudelaire*, Colección Exlibris, Cadencia Editora, Buenos Aires, 2012, SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*, Gallimard, París, 1988; TODO, Lluís Maria, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Montesinos, Barcelona, 1987; WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, vol. IV, Gredos, Biblioteca Románica e Hispánica, Madrid, 1988, especialment pp. 560-590; VALVERDE, José María, “La entrada en el siglo XX”, dins a RIQUER, Martín de i VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Vol. VIII, Planeta, Barcelona, 1985, especialment pp. 5-91.

<sup>163</sup> AZÚA, Félix de, *Íbid.*, p. 37.

<sup>164</sup> BENJAMIN, Walter, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>165</sup> *Íbid.*, p. 56-57.

<sup>166</sup> BAUDELAIRE, Charles, “Épilogue”, dins de *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*, Classiques Français, Bookking International, París, 1995, p. 142.

which then fuse in a complete form: the internal image”<sup>167</sup>.

El 1899, D’Annunzio publicava *La Gioconda*, que representava la darrera baula de la cadena de *femmes fatales* que travessa tota la cultura occidental. Rere l’estètica de l’horror, hi ha una ètica del mal que es manifesta en la *bellesa* inquietant, la mirada enigmàtica que penetra l’espectador, el somris ambivalent, andrògin de les dones de Leonardo: “Beauty of the Medusa, beloved by the Romantics, Beauty tainted with pain, corruption, and death –we shall find it again at the end of the century, and we shall see it then illumined with the smile of the Gioconda”<sup>168</sup>. El capítol que li dedica Praz, amb el títol de “La belle dame sans merci”, parteix del poema homònim de John Keats. El cavaller travessa una planura solitària i es troba amb la *bellesa* salvatge de la dama: “I met a lady in the meads,/ Full beautiful—a faery’s child,/ Her hair was long, her foot was light,/And her eyes were wild”<sup>169</sup>. La bella desconeguda de llarga cabellera i ulls salvatges apareixerà sovint reproduïda a la iconografia dels pintors prerrafaelites com Dante Gabriel Rossetti, John William Waterhouse, Frank Dicksee, Arthur Hughes, W. L. Neatby, Walter Crane, Henry Meynell Rheam o Frank C. Cowper. Com diu Praz, cal partir d’una obvietat, (“an extremely obvious and statement”): “There have always existed Fatal Women both in mythology and in literature, since mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more or less complete examples of arrogant and cruel female characters”<sup>170</sup>.

Helena i Clitemnestra, Pasifae i Atalanta, Dalila i Salomé, Cleòpatra i Mesalina formen part del llarg catàleg de les tendències misògines que han dominat la cultura europea. El *cliché* sobre la dona fatal es va reforçant al llarg del Romanticisme i:

“In this pedigree one may say that Lewi’s Mathilda is at the head of the line: she develops, on one side, into Velléda (Chateaubriand) and Salammbô (Flaubert), and, on the other, into Carmen (Mérimée), Cécily (Sue), and Conchita (Pierre Louys)... This is an arbitrary arrangement, certainly, but it enables one to make some general remarks which are not without significance in the history of taste and manners”<sup>171</sup>.

<sup>167</sup> HUGHES, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A. Knopf, New York, 2013, p. 286.

<sup>168</sup> PRAZ, Mario, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>169</sup> KEATS, John, “La Belle Dame Sans Merci”, dins de *The Works of John Keats*, The Wordsworth Poetry Library, The Wordsworth Editions, Herforthshire, 1994, p. 354.

<sup>170</sup> PRAZ, Mario, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>171</sup> *Íbid.*, pp. 191-192. Sobre la figura de la dona fatal a la Viena de Schönberg, Susana Zapke recorda la seva presència a Kraus i Weinger: “Weingers polarisierende Sicht unterscheidet dabei zwischen der Mutter und der Hure, wobei

La *bellesa* perversa és l'altra cara de la moneda de la bondat de la lletjor d'un Frankenstein, una criatura ingènua que només la solitud empenyerà cap al mal, o del Quasimodo de Victor Hugo, zelós protector de la *bellesa* d'Esmeralda. Les implicacions ètiques que vèiem en l'estètica kantiana es van accentuant, amb la banalització del mal i de la *lletjor* que, des del decadentisme, arribarà a l'expressionisme<sup>172</sup>. Cap al tombant de segle, pren força un corrent artístic multidisciplinar a la literatura, la pintura i la música, que presenta la dona com l'encarnació de la crueltat, de la sensualitat perversa, de la dissolució de l'esperit en el cos<sup>173</sup>. Al 1899, *Le jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau projecta l'ombra allargada de Sade, amb la terrible aliança d'*eros* i *thanatos* que, mentrestant, a Viena Freud analitza<sup>174</sup>, per concloure que no es tracta d'un pacte ocasional, sinó que forma part de la pròpia naturalesa humana que l'impuls de creació i el de destrucció vagin inevitablement lligats. És el misteriós sentiment ambivalent d'horror i

---

letztere dem sich durchsetzenden neuen Bild entspricht. Lust als Gegenteil von Mutterschaft, befreite Sinnlichkeit als Sündenfall: Der neue Frauentypus stellt für die bestehende Männerwelt eine Bedrohung dar. In diesem Sinne versteht es Munch, wenn er vom »Zeitalter der Carmen«, der feminin-dominanten Frau als Nachfolge eines »Zeitalters des Don Juan« spricht. Das Weib sei einem Vampir gleich, der die Seele des Mannes peu à peu zerstört», ZAPKE, Susana, "Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule", dins a Catàleg de l'exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, p. 107.

<sup>172</sup> Sobre la importància del tema de la *femme fatale* a l'expressionisme de Munch, Vid. HUGHES, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A. Knopf, New York, 2013, pp. 276-283: "Much imagined love as losing struggle of the male against the female mantis, and the circle of Norwegian writers and painters to which he belonged in the 1890s thought the same. The Norwegian Symbolists shared, to an excruciating degree, the general literary obsession of the 1890s with Woman (always capitalized, always fetishized) as a *Belle Dame Sans Merci*, bringer of anguish and emotional ruin. The same tensions caused by the prospective emancipation of women that lent Ibsen's and Strindberg's dramas so much of their anxiety were also present in Munch, but he was able to express them with an even more cathartic intensity. As a result, his women oscillated between fantasies of rape (as in *Puberty*) and visions of woman as devourer, like the sinuous Lilith who rises before us in *Madonna*, 1894-5.", *Ibid.*, pp. 277-281.

<sup>173</sup> Lili Litvak ha estudiat amb una gran penetració l'impacte d'aquest fenomen a les literatures catalana i espanyola del tombant de segle, a LITVAK, Lili, *Erotismo fin de siglo*, Ensayo, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979.

<sup>174</sup> Contemporani de Freud, el pintor Gustav Klimt (Viena, 1862-1919) va provocar l'escàndol amb un dels murals de la Universitat de Viena amb la seva pintura al·legòrica dedicada a la filosofia, per la presència de nus impúdics que lligaven la feminitat i la mort. El mateix tema es repeteix a les imatges refinades, eròtiques i tràgiques de la *Salomé*, la *Judith* i les *Tres edats de la vida*. El seu deixeble Egon Schiele (Tulln, 1880-1918) es recrea en la perversió femenina, deixant de banda l'elegància de Klimt.

d'atracció que expressa Clara a la novel·la de Mirbeau:

“Elle dit d’une voix plus basse, presque rauque: Je t’apprendrai des choses terribles... des choses divines... tu sauras enfin ce que c’est que l’amour! Je te promets que tu descendrais, avec moi, tout au fond du mystère de l’amour... et de la mort!... L’amour est une chose grave, triste et profonde... L’Amour et la Mort, c’est la même chose... Voyons, dans l’acte d’amour, n’as-tu donc jamais sogné, par exemple, à commettre un beau crime? C’est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tous les préjugés sociaux et de toutes les lois, au-dessus de tout, enfin?”<sup>175</sup>.

Si el títol del nostre estudi inclou el concepte d’”Ethos Artístic”, enlloc del de Geni, és perquè un dels elements fonamentals de les tesis sobre el geni versen sobre la *bellesa* artística. En l’època de Schönberg, aquesta categoria ja ha quedat obsoleta, almenys, des de 1880. 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* (2007), 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<sup>176</sup>, perquè en el temps de la velocitat i del canvi permanent, el gust només pot anar per darrere de la novetat.

La Novetat: a *The Shock of the New*, Robert Hughes estudia la importància del Nou a la cultura occidental, entre 1880 i 1970, quan es constitueix com el concepte motor de la transformació del paradigma cultural, filosòfic i artístic. La Mort de Déu anunciada per Nietzsche, després de cinc-cents anys d’atacs de la ciència contra les bases de la religió, venia a substituir el vell poder celestial per un nou poder projectat cap al futur i la filosofia nietzscheana es pot entendre com un combat del Nou, vigorós, exhuberant, fèrtil, autèntic, contra el Vell, feble, malaltís, erm i fals. La promesa de l’*Übermensch* és la Novetat, la successió vertiginosa de canvis que ens impedeix caure en el vertigen de l’Edat del No-res, per dir-ho en l’expressió que dona nom a l’obra de Peter Watson, *The Age of the Nothing*<sup>177</sup>, la idea d’una nova moral d’una nova aristocràcia que s’enfronta a la vella moral de la vella societat decadent.

Schönberg va néixer el 1874. Durant els primers trenta anys de la seva vida, les novetats tecnològiques se succeeixen. Com recordava Hughes:

<sup>175</sup> Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, pp. 114, 121, 158, 159, citat a PRAZ, Mario, *Op. Cit.*, p. 268.

<sup>176</sup> Vid., ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Trad. Maria Pons Irazábal, Debolsillo, Barcelona, 2011.

<sup>177</sup> Vid. WATSON, Peter, *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios*, Ed. Planeta, Barcelona, 2014.

“Thomas Alva Edison invented the phonograph, the most radical extension of cultural memory since the phonograph, in 1877; two years later, he and J. W. Swan, working independently, developed the first incandescent filament light-bulbs, the technical sensation of the *Belle Époque*. The first twenty-five years of life of the archetypal modern artist, Pablo Picasso –who was born in 1881- witnessed the foundation of twentieth-century technology for peace and war alike: the recoil-operated machine gun (1882), the first synthetic fibre (1883), the Parsons steam turbine (1884), coated photographic paper (1885), the Tesla electric motor, the Kodak box camera and the Dunlop pneumatic tyre (1888), cordite (1889), the Diesel engine (1892), the Ford car (1893), the cinematograph and the gramophone disc (1894). In 1905, Roentgen discovered X-rays, Marconi invented radio telegraphy, the Lumière brothers developed the movie camera, the Russian Konstantin Tsiolovsky first enunciated the principle of rocket drive, and Freud published his fundamental studies on hysteria. And so it went: the discovery of radium, the magnetic recording of sound, the first voice radio transmissions, the Wright brother’s first powered flight (1903), and the *annus mirabilis* of theoretical physics, 1905, in which Albert Einstein formulated the Special Theory of Relativity, the photon theory of light, and the ushered in the nuclear age with the climatic formula of his law of mass-energy equivalence,  $E=mc^2$ ”<sup>178</sup>.

Tal i com hem vist, Anton Webern i Th. W. Adorno es refereixen a la música de la Segona Escola de Viena com a *Neue Musik*. La condició necessària per a la persistència del substantiu “Musik” és l’adjectiu “neue”<sup>179</sup>. En efecte, la novetat és un factor substantiu en l’art de Schönberg, després que Wagner i Brahms acaronessin els límits de la *bellesa*. La fatiga de Déu és també la fatiga de l’art i per evitar la Mort de Déu en el terreny artístic, per a Schönberg cal una revolució sintàctica. En els mateixos anys que Tristan

---

<sup>178</sup> HUGHES, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A. Knopf, New York, 2013, p. 15.

<sup>179</sup> Reinhold Brinkmann considera que la “neue Musik” de Schönberg vol representar “neuen Menschen”, l’home nou nietzschia”, que augura una nova societat: “Schönbergs lebenslanges sterben dem »Neuen«, nach einer »neuen Kunst« als Repräsentation eines »neuen Menschen« (für den gewiss Nietzsche Pate stand), einer »neuen menschlichen Gesellschaft«, muss als Versuch begriffen werden, diese situation der Verfremdung zu verändern, dem Künstler zu ermöglichen, die Maske der Ironie abzusetzen und Glück, dauerndes Glück, nicht mehr nur zu antizipieren, sondern zu praktizieren in einer Welt des Friedens und der inneren wie der äußeren Freiheit”. L’artista, així, ha de desfer-se de la màscara de la ironia per un món de més felicitat. BRINKMANN, Reinhold, *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, Wiener Vorlesungen, Picus Verlag, Wien, 2001, p. 42.

Tzara (1896-1963) revoluciona la poesia fins a la seva destrucció, Schönberg revoluciona la música, precisament, per salvar-la de la destrucció. Com explicava al seu oficial a la Gran Guerra, “algú ho havia de fer”<sup>180</sup>. Hi ha una mena de sentit de predestinació calvinista que lliga el destí del compositor vienès a la renovació del llenguatge musical, un destí que ell assumeix en nom de la novetat.

A les primeres dècades del segle XX, les obres de l'avantguarda històrica –per dir-ho amb aquesta expressió contradictòria– són el fruit de la voluntat que tenien els artistes de sorprendre els burgesos amb noves propostes, d'*épater le bourgeois*, com deien els Baudelaire i Rimbaud, enfrontats a l'art “consolador” i *pompier*, impropri dels nous temps. Si Picasso va escandalitzar el públic amb els seus rostres femenins, no era perquè els considerés una imitació d'una dona lletja, sinó perquè els veia com una representació nova i lletja d'una dona. Eco recorda que aquesta estètica de la *lletjor* té un rerefons polític revolucionari, projectada al futur. Per això, Hitler, que havia estat un pintor mediocre a la seva joventut vienesa, qualificava de “degenerat” l'art contemporani i, més tard, Kruschev, defensor del tan conservador “realisme soviètic”, afirmava que els quadres moderns semblaven pintats amb la cua d'un ase<sup>181</sup>. I encara podríem recordar l'estètica reaccionària, hipòcrita i ensucrada de l'art oficial del franquisme, justament quan l'avantguardisme català i espanyol a l'exili se situaven al capdavant de l'art mundial.

“Je suis l'Empire à la fin de la décadence”, havia exclamat Verlaine<sup>182</sup>. Només la novetat més radical podia injectar vitalitat a la cultura decadent. El vitalisme i l'irracionalisme ètic de Nietzsche van tenir múltiples traduccions estètiques, entre les quals l'expressionisme alemany probablement va ser la més fidel. Steven Aschheim ha remarcat que sota la pràctica totalitat de les seves manifestacions, en el camp de la pintura, l'escultura, l'arquitectura, la literatura, el teatre, la música i la política, “el expresionismo y Nietzsche recorrieron unidos un tramo de la historia”<sup>183</sup>. Abans de la Primera Guerra Mundial, l'expressionisme alemany mostrava la visió nitzscheana del paper, al mateix temps sublim i dolorós, que havia de jugar l'artista amb la seva creació que calia situar en l'experiència del *Bergeinsmkeit*, més enllà de la comprensió del ramat. 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<sup>184</sup>, encara projecta l'ombra de

---

<sup>180</sup> Vid. nota 137 apartat 1.2.

<sup>181</sup> ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*. Ed. Debolsillo, Barcelona, 2011, p. 365.

<sup>182</sup> És el primer vers del poema “Langueur”, de *Jadis et Naguère*, citat a PRAZ, Mario, *Op. Cit.*, p. 381.

<sup>183</sup> ASCHHEIM, Steven, *The Nietzsche Legacy in Germany*, University of California Press, California i Oxford, 1992, p. 65, citat a WATSON, Peter, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>184</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.



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.

Contra tota lògica, l'absència de Déu no implicava necessàriament l'ateisme o l'agnosticisme. Schönberg sempre conservà creences religioses i, com el seu amic Kandinsky, fins i tot en el seu període expresionista "was attached, with an almost missionay zeal, to the doctrines of Theosophy, (...) the kitsch-spiritualism of Madame Blavatsky"<sup>185</sup>. Sota l'impacte d'aquest espiritualisme, en la música de Schönberg, com en la pintura de Kandinsky, "the physical world was losing its importance; it should be seen as a stumbling block, since it occluded the realities of the spirit from men's eyes"<sup>186</sup>. Perquè el transcendentalisme va ser "the common interest of the painters who, with Kandinsky, formed the Expressionist group know as *Der Blaue Reiter* in 1910"<sup>187</sup>. I també podem aplicar al músic vienès, les paraules que Hugues dedica a Kandinsky, Klee, Mondrian i Brancusi: "For Expressionism was, so to speak, a fossil of the ancient Judaeo-Christian belief in a moral conflict between the world and the spirit. To rise above the material world, to subdue it by using its contents as emblems or abstractions, was to chalk up a victory for the spirit—even when the worship of God, the original stake in this battle, had been replaced as in Expressionism by the cult of the imperious Ego"<sup>188</sup>.

L'emancipació del color en relació a qualsevol intent de representació del món és paral·lela a l'emancipació del so en relació a la tradició musical. El triomf de l'esperit sobre la matèria es tradueix en la presentació –l'expressió– del color i del so en estat pur, com una epifania del present que, de cop, aboleix tot el pes de la tradició i només mostra el veritable Jo de l'artista. El resultat és que, en el terreny de l'avantguarda musical, la dissonància, les tensions, els ritmes sobresaltants, la irregularitat, els contrastos de dinàmiques, el desequilibri estructural, són elements que s'allunyen de la serenor i harmonia de la *bellesa* musical.

Podem considerar que els cànons de *bellesa* de la música occidental es desfiguren al final del segle XIX, quan la tonalitat arriba en un punt de laxitud extrema. La *bellesa* tradicional es relaciona amb la dolçor, la sublimitat, la tendresa, l'expressivitat plaent, la ingenuïtat o l'harmonia. És música que ens sedueix, ens conquereix sense confrontar-nos, excitar-nos o

---

<sup>185</sup> HUGHES, Robert, *Op. Cit.*, p. 299. Sobre la relació entre l'expressionisme i la teosofia, Vid. WATSON, Peter, *Op. Cit.*, pp. 227-269. En concret, sobre Schönberg, escriu: "Piet Mondrian se uniría a esta sociedad en 1909 y los compositores Aleksandr Scriabin, Igor Stravinsky y Arnold Schönberg estaban muy familiarizados con las obras de la señora Blavatsky", *Íbid.*, p. 245.

<sup>186</sup> HUGHES, Robert, *Op. Cit.*, p. 299.

<sup>187</sup> *Íbid.*, p. 304.

<sup>188</sup> *Íbid.*, p. 310.

posar-nos a prova. És tot allò que l'allunya de la disrupció, l'angoixa, els sobresalts, l'excés de dramatisme o la incommensurabilitat. La *bellesa* musical ha evolucionat al llarg de la història d'occident, des del *cantus firmus* fins els darrers acords consonants del *Parsifal* o les melodies coloristes de Debussy. La *bellesa* musical que es desplega històricament entre el Barroc i el pot-Romanticisme és la que Schönberg pren com a model a superar o, fins i tot, a rebutjar.

El Barroc és una època d'excessos en què la *bellesa* musical era associada a melodies ornamentades i ritmes clarament marcats, com en el quart *Concert de Brandenburg* o el lament de Dido al *Dido and Aeneas* de Purcell. A nivell vocal, precisament, les veus que més plaïen en el gust de l'època eren les de *mezzo* i de baríton o baix, les més properes a la veu parlada. No serà fins al Classicisme que el tenor irromprà a l'escena operística amb força, però encara caldria arribar al Romanticisme per copsar la seva importància dramàtica, amb l'auge dels *Heldentenor* com a coprotagonista de les òperes, al costat de la soprano. La veu de baix, d'altra banda, s'associarà o bé a la *lletjor* del mal o a la noblesa del pare o el sacerdot.

En música instrumental, les melodies carregades de l'època del baix continu es despullaran en entrar el Classicisme. Tot serà mesura, harmonia, lluminositat, equilibri, claredat i cerca de la *bellesa* com a fi en si mateix. Serà important la simetria de les frases, tot allò que sigui plaent per al sentit de l'oïda, que estigui compost amb gràcia, com en l'Andante del *Concert per a piano núm. 21* de Mozart o, l'Allegro del *Quartet de Corda Op 76, No. 4*, "Sonnenaufgang" de Haydn. La textura dominant és la melodia acompanyada, sense abandonar un contrapunt mesurat.

I en el Romanticisme apareixeran les dissonàncies que emfasitzaran la càrrega dramàtica de la música. La plasmació de les emocions primarà sobre qualsevol altre element musical i la música es tornarà molt expressiva. Bells en el sentit tradicional ho són, per exemple, l'Allegro de la *Sonata per Violí No. 5*, "Spring", de Beethoven, l'Adagio del *Quintet de Corda en Do Major* de Schubert, l'Allegro del primer *Sextet de Corda en Si Bemoll op. 18* de Brahms, la *Serenade per cordes* de Txaikovsky, Larghetto de la *Simfonia núm 1* de Schumann, fins i tot el *Prelude à l'apres-midi d'un faune* de Debussy o l'Adagietto de la *Simfonia Núm. 5* de Mahler. És música que, en el sentit tradicional, diríem que ens reporta sentiments positius, perquè el subjecte, aquell qui té l'experiència estètica, i l'objecte, la cosa física que el subjecte considera "bella", estan separats per la percepció intel·lectual, que rep dels sentits les qualitats de l'objecte, les processa, i emet un judici de gust. En aquest cas, la *bellesa* aporta claredat als poders cognitius en la percepció estètica.

Els exemples de *bellesa* musical conviuen al llarg de la història amb d'altres que distorsionen el nostre sentit del plaer estètic, com ho són canvis

bruscos de mètrica (com en *Sacre du Printemps* de Stravinsky), els ritmes irregulars (Scherzo del quartet de *Der Tod und das Mädchen* de Schubert), els *tempi* sense alè (com al finale del tercer quartet *Rasumovsky* de Beethoven), la sensació de por o pessimisme (com en el començament de la *Segona Simfonia* de Mahler), la sensació d'angoixa o de malestar (per exemple, as in el *Primer Quartet de Corda* de Brahms); els tocs d'humor o sarcasme (com en algunes parts del *Concert per Orquestra* de Bartók), l'agressivitat (com en el començament de la *Sisena Simfonia* de Mahler), la rarsa o la incertesa (parlem, per exemple, de la *Sonata per a Piano* de Berg) i un discurs marcat per la discontinuïtat (com en la *Grosse Fuge* de Beethoven). Aquests són alguns exemples de sensacions que ens poden acostar a la *lletjor* musical dins dels paràmetres tradicionals.

Però Eduard Hanslick (1825-1904), a *Von Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, una obra escrita el 1854, es dedica a analitzar el concepte de *bellesa* musical des d'un punt de vista formalista. La *bellesa* d'una peça musical és *específicament musical*, és a dir, inherent al conjut d'idees musicals. La primera clàusula de Hanslick és “qui vol instruir-se sobre l'essència de la música desitja precisament escapar-se de la fosca tirania del sentiment”<sup>189</sup>. Cal centrar-se en la música mateixa i oblidar-se del subjecte que sent, perquè “la bellesa no té absolutament cap objectiu, ja que tan sols és forma” i si a partir de l'observació de la *bellesa* es generen sentiments agradables, “aquests no afecten la bellesa com a tal”<sup>190</sup>. Hanslick és de l'opinió que l'objectiu de l'art és representar quelcom bell i l'espectador ho ha de percebre com a activitat d'observació i no pas des del sentiment, una observació ha de ser una contemplació ajudada per la raó, per poder jutjar. L'oient ha d'escoltar la música sense atènyer-se a cap interès material, com una narració (música programàtica) i ha de separar la poesia del discurs musical. L'autor és taxatiu en relació als sentiments: “L'activitat exclusiva de la raó en la contemplació de la bellesa és lògica i no estètica, mentre que un efecte predominant del sentiment encara és més greu car és, de fet, patològic”<sup>191</sup>.

El filòsof ofereix una visió desmitificada del fet musical, bo i considerant que copsar la música només amb els sentiments ens acosta perillosament a la malaltia, perquè per avaluar la *bellesa* musical, cal penetrar dins de l'obra i entendre les seves regles íntimes. Hanslick denuncia que sovint apel·lem més a les emocions que ens evoca la música que al seu contingut: “Bona part de la culpa del fet que no puguem reconèixer la plenitud de la bellesa purament musical la té *el menyspreu del que és*

<sup>189</sup> HANSLICK, Eduard, *Sobre la bellesa musical*, trad. Ariadna Soler i Subils, Accent 19, Girona, 2010, p. 31.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 36.

*sensorial* que trobem en els antics estètics a favor de la moral i de l'ànima, i en Hegel a favor de la *idea*. Cada art parteix del que és sensorial i allí és on es mou però la «teoria del sentiment» ho ignora, passa totalment per alt l'*oïda* i es dirigeix directament al *sentir*. Creuen que la música treballa per al cor, que l'*oïda* és quelcom trivial<sup>192</sup>. La imaginació és l'encarregada de copsar les combinacions sonores.

En Schönberg podem trobar diversos exemples de tendència a la *lletjor* musical. Ja des de les seves primeres obres es despreocupa de la recerca de la *bellesa*, normalment caracteritzada pel cantabile i les consonàncies. En la mesura que es tracta d'una música que dificulta la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*), el públic la percep amb rebuig. Per això, diu, cal escoltar l'obra diverses vegades per poder apreciar-la: “According to my long experience the impression of a work changes considerably with frequent listening”<sup>193</sup>.

La seva música 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 les experiències que s'inicien amb la música concreta a París, amb Pierre Schaeffer i Pierre Henry, que obren la porta a la manipulació del so per part de la tècnica, amb l'aparició de sonoritats noves, molt tel·lúriques que, deixant de banda la música acústica o electroacústica mixta, basen el so en elements quotidians, o bé matèria sonora elaborada a l'estudi per la taula de so. El rebuig per part del públic pot venir pel fet de percebre determinades sonoritats que resulten estranyes, fora de context i poc agradables, de vegades, però també pel fet de no identificar la font sonora, com és el cas de la música acusmàtica.

Ja fa temps que l'art provoca incomoditat i el malestar del públic. Fa dècades que ens passa això, de fet, des de principis del segle XX, amb l'aparició de les Avantguardes. És l'expressió de la tensió entre l'artista i la societat, que és secular però que es manifesta obertament en els primers anys de la segona meitat del segle XIX, quan els impressionistes organitzen els seus propis salons, davant els successius rebuigs que han rebut del Saló de París. Els escandalosos nus de Manet a *Déjeuner sur l'herbe* i *Olympia* -totes dues de 1863- (dones corrents o prostitutes, sense la coartada moral que, des de Botticelli, oferia la mitologia), o el tractament del color i la llum de Monet a *Impression. Soleil levant* (1872), provoquen l'escàndol o la burla del públic, reacció que només fa que refermar la solidaritat interna i les conviccions estètiques –i ètiques- de la trentena de pintors que hi participen.

Des d'una perspectiva històrica, aquesta situació només duia fins a les darreres conseqüències un fenomen que arrencava a la segona meitat del segle XV, amb el Renaixement, l'inici d'una nova època que deixava enrere, en gran mesura, els artesans medievals, l'objectiu dels quals era executar de

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>193</sup> Carta a Roy Harris, 202, ASC\_1945.05.17\_ID: 4150, *ASL*, p. 234.

la manera més fidel possible els models del mestre. Els nous artistes cercaran l'originalitat i voldran expressar el seu Jo, seguint les premisses de l'humanisme. El seu art ja no només serà una mostra de poder de l'Església, sinó que l'alta burgesia es convertirà en mecenes per fer ostentació del seu poder i, per això, el retrat és un gènere que irromp amb molta força a la Florència dels Mèdicis. Durant més de tres-cents anys la situació de l'artista es manté lligada al poder. El gran canvi, però, ocorre al segle XIX, quan el *modus vivendi* de l'artista deixa de dependre exclusivament dels mecenes (nobles, eclesiàstics i burgesos) i entra en el mercat. L'artista ja no es guanya el pa amb la seguretat que dona un encàrrec, sinó que crea lliurement i només a posteriori rep un benefici, o no. D'aquesta manera podem aplicar les lleis del lliure mercat en l'art i la vida de l'artista es torna més precària, però és només d'aquesta manera com pot ser més lliure amb la seva creació i com començarà a trencar-se el consens estètic entre l'artista i la societat.

Amb la seva habitual penetració, Arnold Hauser ha explicat que, en el decurs del temps, la intel·lectualitat burgesa va anar perdent la seva relació amb la realitat social, per convertir-se en un grup aïllat, excèntric i radicalitzat. Apartat de l'acció, el seu pensament es va fer contemplatiu i irracional<sup>194</sup>, amb unes formes expressives que cada cop van ser més capricioses i amb majors tendències autistes, per damunt de les classes i dels grups -més enllà del bé i del mal, per dir-ho amb Nietzsche. Del seu defecte principal, la falta de sentit de la realitat, en va voler fer la seva principal virtut i en va dir idealisme i subjectivitat i, finalment, es va refugiar en la seva llibertat interior, tot rebutjant la realitat empírica. Els atacs a la classe dominant, la burgesia, es convertiria en moneda d'ús corrent entre aquella intel·lectualitat socialment desarrelada, i entre el *Sturm und Drang* i Heïnrik Ibsen són comuns els desafiaments a la moralitat burgesa i el seu sentit de la vida, als convencionalismes i al seu filisteïsm<sup>195</sup>.

Al llarg del Romanticisme no eren estranyes les reaccions irades del públic envers les noves propostes artístiques. El 1782, Schiller va haver de fugir a un gla de cavall després de l'estrena de *Die Rauben*, mentre que l'estrena de *Hernani* de Victor Hugo, el 1830, es va saldar amb una batalla campal entre els joves partidaris i els vells detractors de l'obra. El 1861, l'estrena parisenca del *Tannhäuser* de Wagner va ser acollida amb una sonora protesta per un públic que no estava preparat per a aquell espectacle grandios i només Baudelaire va saber apreciar-ho. De manera que l'experiència que Schönberg va viure amb el seu *Skandalkonzert*, el 1913, era una baula més en la cadena d'enfrontaments -fins i tot físics- entre l'artista i el públic.

<sup>194</sup> Vid. LUKÁCS, Georg, *El asalto a la razón*, Traducció de Wenceslao Roces, Colección instrumentos, Grijalbo, Barcelona, 1975.

<sup>195</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 2, Editorial Labor, Omega, Barcelona, 1988, pp. 265-412.

Una de les primeres experiències de rebuig amb el públic i, per tant, de rebuig a allò que havia estat percebut com a lleig la va tenir Schönberg a la Bösendorfer Saal el 5 de febrer de 1907 amb el *Quartet en re menor* op. 7, interpretat pel Quartet Rosé. I el *Pierrot Lunaire* és un exemple de prosa musical, en què la supremacia de la música serà superada, que es caracteritza per l'asimetria. L'*Sprechgesang* també provoca rebuig i sensació de *lletjor* en el públic, com passa, per exemple, en el balbuceig de Moses.

Willi Reich comenta una afirmació de Schönberg feta a *Models for beginners in composition*, en què punta que el terme *bellesa* era un problema que s'arrossegava des de finals del segle XIX. Schönberg comenta que la *bellesa* és un terme inexplicable, que ja ha quedat obsolet i que sovint s'ha comparat amb el moviment de les estrelles. La composició amb dotze tons no es pot mesurar amb els paràmetres de la *bellesa* tradicional:

„»Schönheit« wird ein Thema wiederaufgenommen, das schon in der fast vierzig Jahre zuvor entstandenem.

»Harmonielehre« kritisch betrachtet wurde. Diesmal sagt Schönberg: »Schönheit, ein unerklärter Begriff, ist als Grundlage für ästhetische Untersuchungen ganz nutzlos. Und dasselbe gilt für Gefühl. Eine solche ‚Gefühls ästhetik‘ würde uns zur Unzulänglichkeit einer veralteten Ästhetik zurückbringen, welche Klänge mit der Bewegung von Sternen verglichen und Tugenden und Laster von Tonkombinationen herleitete“<sup>196</sup>.

Tanmateix, les manifestacions artístiques van sempre per davant que les reflexions teòriques i així es demostra quan, a l'*Harmonielehre*, encara parla de *bellesa* en sentit tradicional, com a qualitat del subjecte, no pas de l'objecte, seguint la tradició romàntica. Diu que l'alumne “so wird sich für ihn ergeben, daß vieles von dem, was man für ästhetisch, d. h. für die notwendige Grundlage des Schönen gehalten hat, durchaus nicht immer im Wesen der Dinge begründet ist. Daß es die Unvollkommenheit unserer Sinne ist, die uns zu jenen Kompromissen nötigt, durch die wir Ordnung erzielen. Weil die Ordnung nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt gefordert wird”<sup>197</sup>. La terminologia persisteix: “Ich habe oft lange nicht gewusst ob was ich geschrieben schön ist, aber dass es notwendig war. »Und der Herr sahe dass es gut war« aber erst nachdem er zu Ende geschaffen”<sup>198</sup>. La creació no es medeix amb els paràmetres de la *bellesa*, sinó de la necessitat creadora. El problema de la *bellesa* és molt present en el nostre autor, que arriba a la conclusió que cada creador, si realment “té geni”, té potestat per crear obres

<sup>196</sup> Citat a REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 276.

<sup>197</sup> *HL*, 29-30.

<sup>198</sup> Aforisme ASC\_ T27.12, *SHGS*, p. 26.

tan belles com lletges; ambdues són acceptables estèticament, perquè sorgeixen d'un acte creatiu que s'il·lumina amb el far de la veritat:

“Die Geschichte läßt keinen Zweifel darüber übrig, daß der recht hat, der immer recht haben wird: der Schaffende; selbst wenn es unschön ist. Wie verhält es sich denn mit der Schönheit?

Damit es so: Die Schönheit gibt es erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht nötig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden mußte; nach den Gesetzen *seiner* Natur. Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit (...). Und die Schönheit ist nur noch durch eins in der Welt: durch die kongeniale Regung in der Natur des Ungenialen, durch die Fähigkeit, mitfühlend zu erleiden, was Größe erlebt”<sup>199</sup>.

Jalena Jahl-Fontaine, en un estudi sobre Schönberg i Kandinsky, relativitza la importància de la *bellesa* en l'obra d'art i assevera que allò més important en el cas d'aquests dos autors és la seva espiritualitat: “L'oeuvre, chez Schoenberg et Kandinsky, n'est plus representation de la beauté, qui pour sa part serait manifestation de la vérité ou explication d'une réalité objective: c'est pourquoi manquent le polissage, la symétrie, l'harmonie. L'oeuvre doit au contraire agir comme médium d'une communication spirituelle: elle doit exprimer et suggérer, sans intermédiaire, des forces de l'esprit”<sup>200</sup>. L'element vertebrador de les seves obres ja no són els cànons, sinó la necessitat de transmetre els seus impulsos interiors. Si mirem enrere, Diderot ja pensava que el concepte clàssic de *bellesa* s'enfonsa amb el geni: “La independència total entre el geni i les regles del gust és d'una importància cabdal per a la història de l'estètica i la teoria de l'art, ja que suposa l'enfonsament de la concepció de bellesa il·lustrada”<sup>201</sup>. Diderot vaticina tota una estètica que es desplegarà al Romanticisme i al segle vint, amb l'esfondrament dels cànons clàssics.

Quan aquests cànons de *bellesa* perden la seva estabilitat emergeix la importància de dos conceptes claus: la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) i la *coherència* (*Zusammenhang*), que mantenen viva la creació de l'artista. Ambdues nocions són intrínseques de l'obra d'art, ja que res que no sigui

<sup>199</sup> HL, pp. 392-393.

<sup>200</sup> JAHL-FONTAINE, Jalena, “Kandinsky et Schoenberg. Documentation sur une amitié artistique”, dins de *SCHOENBERG-BUSONI, Schoenberg-Kandinsky, Correspondances, Textes*, Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p. 108.

<sup>201</sup> MARÍ, Antoni, *Op. Cit.*, 91.

comprensible ni coherent 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, es converteix en els seu instrument de mesura, en un mitjà més complex de percebre per part de l'espectador. La relació entre la *bellesa* i la *comprensibilitat*, la *bellesa* i la *coherència* i la *comprensibilitat* i la *coherència* seran el nostre proper objecte d'estudi per arribar a la conclusió que, en l'obra de Schönberg, la *bellesa* queda desplaçada per la *coherència*. De moment, esbossem la relació entre la *bellesa* i la *comprensibilitat*.

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. There is no beauty in eight measures (...). 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"<sup>202</sup>. De totes les arts, la música es 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"<sup>203</sup>. 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. The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings of thoughts in words"<sup>204</sup>.

I, definitivament: "The real purpose of musical construction is not beauty,

---

<sup>202</sup> "Eartraining through composing" 1939, *SI*, p. 380.

<sup>203</sup> "Composition with twelve tones (I), 1941, *SI*, p. 215.

<sup>204</sup> "Brahms the progressive", 1947, *SI*, p. 399.



but intelligibility”<sup>205</sup>.

Des del nostre punt de vista, amb una lectura atenta de les obres de Schönberg, ens adonem 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*, com ja hem avançat unes línies més amunt. A continuació estudiarem la relació que hi ha entre la *comprensibilitat* i la *coherència* així com el fet que la *bellesa* es veu desplaçada pel concepte de *coherència*, en un moment artístic en què allò imperant és l’autoexpressió de l’artista.

## 2.4. La coherència desplaça la bellesa

Llegint les pàgines de Schönberg ens adonem que els conceptes de *coherència* (*Zusammenhang*)<sup>206</sup> i *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) van lligats intrínsecament: “The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. The presentation, development and inconnexion of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function.”<sup>207</sup>. 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’abandonament de la tonalitat, el que busca finalment l’artista és la comprensió: “Form in Music serves for Comprehensibility”<sup>208</sup>. La *comprensibilitat* depèn de tres factors: 1) de la capacitat de l’artista de presentar la idea, 2) de les habilitats de l’interpret per transmetre-la i 3) de la capacitat de l’oient per copsar i entendre la idea transmesa en l’acte d’escolta.

---

<sup>205</sup> Nota a peu de la *FMC* p. 25.

<sup>206</sup> Nosaltres emprarem el terme “coherència”, que és el que ha estat àmpliament reconegut pels estudiosos, malgrat que, en realitat, *Zusammenhang*, implica und “mit”, i, per tant, seria sinònim de connexió, nexa. Concretament, “Connexión, cohesión, (Beziehung) relación (Text) contexto”, segon el Diccionari *Alemán-Español-Alemán/Alemán-Español*, Langenscheidt Diccionario Moderno Berlín i Munich, 2001. Segons el *Deutsches Universal-wörterbuch*, Duden, Dudenverlag, Mannheim, 2011, *Zusammenhang*: *der zwischen Vorgängen, Sachverhalten o. Ä. bestehende innere Beziehung, Verbindung*: ein direkter, historischer Z.; es besteht ein Z. zwischen beiden Vorgängen; einen Z. herstellen; die größeren Zusammenhänge sehen; das ist aus dem Z. gerissen; die beiden Dinge stehen miteinander in [keinem] Z.; nur noch eins möchte ich in diesem Z. (*zugleich mit dieser Sache*) erwähnen.

<sup>207</sup> *FMC*, p. 1.

<sup>208</sup> Carta a William S. Schlamm, 203, ASC\_1945.06.26\_ID: 4169, *ASL*, p. 235.

L'obra és un organisme que vol emetre un missatge comprensible, diria Schönberg. I aquest organisme té una forma basada en la *coherència* i en la *comprensibilitat*. La *coherència* (*Zusammenhang*) 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. La *coherència* fa interaccionar de forma significativa els components musicals i és condició necessària per assolir la *comprensibilitat*, procés que depèn de la *coherència*: sempre que hi ha comprensió és perquè l'obra és coherent, però no sempre que existeix la coherència podem garantir la *comprensibilitat*. Això final ja 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 permi retenir elements a la memòria i lligar les idees, perquè la condició de possibilitat de la *comprensibilitat* passa per que es puguin reconèixer les parts del material sonor, ja que, segons Schönberg, “*Verstehen ist Erkennen der Ähnlichkeit*”<sup>209</sup>. Per tant, encara se 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* (*Zusammenhang*) va més enllà de la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*), ja que els límits de la *comprensibilitat* són més estrets que els de la *coherència*: “Die Grenzen der Fasslichen sind nicht die Grenzen des Zusammenhanges. Der kann auch da sein, wo Fasslichkeit aufgehört hat. Denn es gibt Zusammenhänge, die hinter dem Bewusstsein liegen. Solche wirken dann eventuell auf besser Vor-oder Ausgebildete”<sup>210</sup>. Aquells 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”<sup>211</sup>.

Un cop hem comentat la relació entre la *comprensibilitat* i la *coherència*, ens disposem a establir la relació que hi ha entre la *coherència* i la *bellesa*, i el fet que el primer concepte substitueix el segon a l'hora d'avaluar la qualitat de l'obra musical de Schönberg, de forma progressiva en l'evolució de la seva obra. Als “Gedanke Manuscripts [77]”, trobem com ha de presentar-se la idea, en un esquema on hi trobem esmentats, entre d'altres conceptes fonamentals en Schönberg, els termes “*coherència*” (*coherence*) i “*bellesa*” (*beauty*):

“The presentation of the musical idea is contingent upon:

- the laws of logic, of coherence, and of comprehensibility.

---

<sup>209</sup> ZKIF, pp. 10-11.

<sup>210</sup> ZKIF, pp. 8-9.

<sup>211</sup> FMC, p. 100.



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 parèntesi i amb interrogants) és un indicatiu que va desapareixent del conjunt d'elements indispensables a 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"<sup>213</sup> (la relació entre la *coherència* i el concepte de bellesa), un enunciat fallit, ja que no queda desenvolupat, però que resulta per si mateix revelador.

En un altre punt, de tots els conceptes abans desplegats, Schönberg es queda només amb el de *coherència* (*Zusammenhang*): "The presentation of ideas is based on the laws of musical coherence. According to these, everything within a closed composition can be accounted for as originating, derived and developed from a basic motive or at the least *grundgestalt*"<sup>214</sup>. Una composició coherent es configura entorn a un motiu bàsic, una premissa que ja es donava en la tradició: "Coherence in classical compositions is based -broadly speaking- 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"<sup>215</sup>. 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* (*Zusammenhang*): "It would not occur to me to deny one of the greatest virtues of my music: that is really is well worked-out, that for all the freedom and for all the wealth of shapes, images, figures, themes, motives, transformations, etc., I am still able to ensure coherence and unity"<sup>216</sup>. Schönberg considera que la seva música està molt ben trabada, ja que el seu treball és minuciós, insistim, al voltant d'un motiu: "According to the laws of coherence, all new Gestalten and hence also all new phrases, sentences, themes, etc., come about through the variation of the basic motive"<sup>217</sup>. Això significa que algunes de les característiques del motiu que s'ha d'elaborar han de restar iguals, per tal que hi hagi *coherència*, i que "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 (in this sense the discussion here is of far-reaching variation)"<sup>218</sup>. Com més elements canviïn, més difícil li serà al cervell

---

<sup>213</sup> *ZKIF*, p. 6.

<sup>214</sup> *MI*, p. 112 [56], VIII.

<sup>215</sup> "My evolution", 1949, *SI*, p. 87.

<sup>216</sup> "Constructed Music", c. 1931, *SI*, p. 107.

<sup>217</sup> *MI*, p. 113, [56], secció XI i XII, 11 de juny de 1934.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

d'establir connexions.

Les primeres paraules que Schönberg escriu sobre la *coherència* a “Zusammenhang”, la primera part de *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, són, en la primera part, “simple, *coherència* lògica”; “la inversa de simple, *coherència* lògica”, “principis estilístics de la *coherència* lògica”, “*coherència* metafísica”, “relació de la *coherència* metafísica a la lògica (correspondència)”, “*coherència* psicològica” i “correspondència de la *coherència* psicològica a la lògica i la metafísica”<sup>219</sup>. Aquest seguit de conceptes es redueixen a: *coherència* lògica, metafísica i psicològica, i Schönberg diu que entre aquestes diverses *coherències* hi ha una relació i correspondència<sup>220</sup>. La *coherència* lògica és aquella que es troba entre les parts de l'obra; la metafísica, la que es troba en la concepció general de la peça, a la idea musical, mentre que la psicològica fa referència a les emocions que evoca el conjunt de l'obra i la capacitat de comprensió que en té l'oient, interpretem<sup>221</sup>.

Sobre la *coherència*, Schönberg escriu el 1917 “Zusammennhang”, que queda recollit a ZKIF [a l'apartat “Unfinished Theoretical Works”, n. 8], així com un escrit de 1922, “Lehre vom musikalischen Zusammenhang (Theory of musical coherence), i “Gelehrsamkeit”<sup>222</sup>, de 1923. Aquest mateix any, Schönberg es disposava a escriure un tractat sobre la *coherència* musical. Així queda testimoniat a “On My Fiftieth Birthday: September 13, 1924” i en una carta a Josef Matthias Hauer.

En el primer cas, ens sorprèn que en dos edicions diferents de *Style and Idea*, es tradueixi amb dos conceptes diferents el terme “Zusammenhang”. En la traducció de Leo Black (University of California Press, Berkeley Los Angeles, editat per Leonard Stein, 1975) hi apareix la paraula “cohesion”, però a ZKIF descobrim una altra traducció, “coherence”, i Neff i Carpenter es refereixen a l'edició de Leonard Stein, St. Martin's Press, New York, 1975. Així: “More recently I have made some discoveries which compelled me to revise the small work entitled *Theory of Musical Coherence* into the more ambitious *Die Gesetze der musikalischen Kompositionen*” (The laws of musical composition)<sup>223</sup>. Comprovem l'original, i la paraula a la qual es refereixen ambdós conceptes és “Zusammenhang”: “Neuer sind höchstens einige Entdeckungen, die mich

<sup>219</sup> ZKIF, pp. 2-3, 4-5.

<sup>220</sup> ZKIF, pp. 2-4

<sup>221</sup> De la *coherència* psicològica en podem entreveure una referència a ZKIF, p. 18: “Sie kann auf ein Minimum reduziert werden, wenn dem Darstellenden das Auffassungsvermögen seiner Zuhörer wenig Sorge macht, sie muss bis zum äussersten angestrebt werden, wenn der Autor sich an viele oder beschränkte Zuhörer wendet”. Però no trobem cap explicació sobre la *coherència* metafísica, per això la nostra afirmació que es refereix a la idea musical és una interpretació.

<sup>222</sup> ZKIF, p. xxxiv.

<sup>223</sup> ZKIF, p. li.

zwingen, das ursprünglich unter dem Titel „Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang“ geplante kleinere Werk nunmehr unter dem anspruchsvolleren: „die Gesetze der musikalischen Komposition“ zu verfassen”<sup>224</sup>. Els descobriments fan referència, sense cap dubte, al mètode de dotze tons, amb el qual va començar a treballar exclusivament el 1923, de quan prové el primer manuscrit de “Der musikalische Gedanke”. Neff considera que “this chronology suggests that Schoenberg’s work on 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”<sup>225</sup>. L’estudiosa apunta la idea que en totes les composicions de Schönberg hi ha present la preocupació per la *coherència* (*Zusammenhang*), però veurem com aquesta qüestió s’accentua cap a la segona dècada del vint, com diria Adorno: “Lo que constituye el «sentido» de la música, incluida la libre atonalidad, no es otra cosa que la coherencia. Schönberg llegó al punto de definir directamente la teoría compositiva como teoría de la coherencia musical”<sup>226</sup>.

En una carta a Hauer, per altra banda, Schönberg expressa de nou la seva intenció d’escriure un tractat sobre la *coherència* (*Zusammenhang*) però, abans, assenyala que potser tots dos compositors han descobert mètodes similars: “Wir suchen vielleicht beide dasselbe und haben wahrscheinlich verwandtes gefunden. Ich bin dabei ausgegangen von dem Bestreben für das nicht mehr anwendbare Prinzip der Tonalität ein neues, den veränderten Bedingungen entsprechendes, aufzustellen: theoretisch nämlich”<sup>227</sup>. Enlloc de la tonalitat, que ja és insuficient des de fa anys, segons Schönberg, aquest introduirà el “mètode de dotze tons”, un descobriment clau: “Mir handelt es sich ausgesprochen dabei um gar keine anderen Theorien, als um die Methoden der »Komposition mit 12 Tönen«, wie ich das -- nach vielen Irrtümern und Abschweifungen -- heute (hoffentlich endgültig) nenne”<sup>228</sup>. De fet, ja fa temps que en la ment del compositor es gesta el procés: Ich glaube - - wieder einmal seit 15 Jahren -- einen Schlüssel gefunden zu haben. Wahrscheinlich wird das ursprünglich unter dem Titel »Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang« seit ca. 10 Jahren geplante, oft skizzierte und ebensooft verworfene, immer wieder neu abgegrenzte und wieder erweiterte Buch schließlich diesen bescheidenen Titel erhalten: »Die Komposition mit 12 Tönen«”<sup>229</sup>.

La teoria en què es basa el dodecafonisme havia de ser explicada en aquest nou tractat sobre la *coherència* (*Zusammenhang*) que, finalment, no es

---

<sup>224</sup> ASC\_T14.53.

<sup>225</sup> *ZKIF*, p. lii.

<sup>226</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 114.

<sup>227</sup> Carta a Hauer, 78, ASC\_1923.12.01\_ID: 976, *ASL*, p. 104.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

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.”<sup>230</sup>. De fet, continuant amb Webern: “Podria dir-se que des que es fa música, que la majoria dels grans artistes va adreçat 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»<sup>231</sup>. Tots els artistes cerquen la major *coherència* en les seves obres d’art però, en el cas de la música, l’intent més afortunat de tots és el de Schönberg, els passos del qual seguirà el propi Webern. Schönberg n’està convençut, i així ho demostra una carta que escriu l’any 1926: “After all it is significant of the spreading-out of this way of creating coherence in a piece of music. 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”<sup>232</sup>.

Encara hi ha un altre intent de parlar de la *coherència* (*Zusammenhang*) musical. L’11 de juny de 1934 Schönberg escriu un text breu, “The Laws of Musical Coherence”, on exposa: “June 18 1934. The possibility of connecting tones to one another is based on the fact that they are related to one another. They cohere with one another (see my essay Problems of Harmony) through common fundamental tones. Related or similar things can be brought into connection with one another because they have coherence”<sup>233</sup>. Aquest fragment remarca fet que la *coherència* es pot donar quan dos elements tenen quelcom en comú i, de fet, en diferents punts de *ZKIF*, hi llegim que la *coherència* es basa en la repetició. Ara bé, en 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, sinó, el resultat queda inconnex: “Zusammenhang entsteht, wenn Teile die teils gleich, teils ungleich sind, so verbunden werden, dass die gleichen hervortreten”<sup>234</sup>. La *coherència* es dona quan les parts que es connecten són preeminents.

---

<sup>230</sup> WEBERN, Anton, “El camí cap a la composició dodecatònica”, *Op. Cit.*, p. 77

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>232</sup> Carta a Mr. Stegmann, de la Universitat de Stellenbosch a Sudàfrica, 233, ASC\_1949.01.26,\_ ID: 4881, *ASL*, p. 267.

<sup>233</sup> *MI*, 118, [65], 11 de juny de 1934. Tot sembla indicar que l’11 de juny va proposar el títol, però que fins a set dies més tard no es va posar a teoritzar per escrit.

<sup>234</sup> *ZKIF*, pp. 20-21.

Les idees musicals poden ser *coherents* de moltes maneres: a través del contingut musical (successió de tons, ritme, harmonia, identitat en l'articulació, relacionades a una tercera idea), a través de contingut espiritual relacionat amb les emocions (expressió, caràcter, a través del text, a través d'imatges del conscient o de l'inconscient) o per aspectes formals. Totes aquestes *coherències* tenen lloc si hi ha repetició, contrast, variació o desenvolupament<sup>235</sup>. Segons apunta el compositor, l'*entwicklende Variation* és fonamental: "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"<sup>236</sup>, perquè "intelligibility in music seems to be impossible without repetition". La repetició permet que l'oïda es vagi acostumant als canvis i, per aconseguir-ho, "the coherence of motive-forms should be emphasized"<sup>237</sup>. 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"<sup>238</sup>. Els ritmes i intervals que formen els motius es combinen per crear elements més complexos, amb la premissa de ser coherents entre ells.

En una espècie de sil·logisme, Schönberg descriu què és la composició, incloent el concepte de *coherència* (*Zusammenhang*). En primer lloc, ens exposa que compondre és pensar en sons i ritmes i una peça musical és la presentació d'una idea musical perquè el pensament musical està subjecte a les lleis del nostre pensament, que consisteix a relacionar coses coherents.

"Komponieren ist: denken in Tönen und Rhythmen.  
 Jedes Musikstück ist die Darstellung eines musikalischen Gedankens.  
 Das musikalische Denken unterliegt den Gesetzen und Bedingungen unseres sonstigen Denkens und hat hiebei noch die sich aus dem Material ergebenden Bedingungen zu berücksichtigen.  
 Alles Denken besteht im Wesentlichen darin, die Dinge (Begriffe, etc.) zueinander in Beziehung zu bringen.  
 Ein Gedanke ist die Herstellung einer Beziehung zwischen Dingen, zwischen denen diese Beziehung zu bringen.  
 Das Denken sucht also die Zusammenhänge zwischen den Dingen auf.  
 Jeder Gedanke beruht also auf Zusammenhängen, ist aber nicht

---

<sup>235</sup> *ZKIF*, pp. 62-63.

<sup>236</sup> *ZKIF*, p. lxviii.

<sup>237</sup> *FMC*, p. 20

<sup>238</sup> *MI*, p. 119 [113].



gedacht, wenn der Zusammenhang der betreffenden Dinge zur Darstellung einer Beziehung dieser Dinge benutzt würde<sup>239</sup>.

La idea musical, essencialment, es basa en coherències<sup>240</sup>. La *coherència* (*Zusammenhang*) 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 la peculiaritat en Schönberg és que aquest posa de relleu la seva importància per primera vegada en l'àmbit de la teoria musical, com a concepte nuclear, fins al punt que –recordem-ho- volia s'havia proposat d'escriure'n un tractat, un projecte que, finalment, no realitzà.

Nosaltres entenem la *coherència* a tres nivells: la *coherència* interna de la peça, la *coherència* de la peça amb l'obra completa del compositor i la *coherència* de l'artista amb si mateix. Fins aquí hem esbossat el primer tipus. En les properes pàgines interrelacionarem tots tres.

## 2.5. Desenvolupament de l'obra schönberguiana

L'evolució del compositor desplega, cada cop més estretament, la *coherència* (*Zusammenhang*) interna de les obres. En efecte, la preocupació per la *coherència* fa que hi hagi una connexió entre la vida i l'obra en Schönberg (tercer nivell), tal i com ell mateix va reconèixer: “Alles was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir”<sup>241</sup>. Schönberg es manté ferm en la idea que no ha deixat de compondre en el mateix estil, només que quan es troba en un estadi més avançat, és més madur<sup>242</sup>. Analitzarem les seves obres sense voluntat exhaustiva ni d'anàlisi minuciosos, ja que la literatura al respecte és molt àmplia i rigorosa. En aquest estudi procurarem esbossar el camí que va des dels darrers vestigis de bellesa fins a la *coherència* màxima, que arriba amb el dodecafonisme, així com el paper que tenen les obres tardanes en el desenvolupament del compositor.

El concepte de “desenvolupament” (*Entwicklung*) també és present en l'ideari de Schönberg, quan expressa que “in musical composition there is development in every part”<sup>243</sup>. El concepte d'*entwickelnde Variation* n'és un testimoni, i les diverses vegades que queda explicat en els textos de Schönberg ens dona una idea de com Schönberg ha estat capaç d'agafar el

<sup>239</sup> *MI*, p. 251-252, Manuscript no. 6 (1931a), p. 1.

<sup>240</sup> *MI*, p. 15.

<sup>241</sup> A Alban Berg, 117, 1930.08.09\_ID: 1931, *ASL*, p. 143.

<sup>242</sup> “How one becomes lonely”, 1937, *SI*, p. 30

<sup>243</sup> *MBC*, p. 16.

testimoni d'un llegat de la tradició i convertir-lo en una tècnica compositiva essencial que ha travessat tota la seva música<sup>244</sup>. Schönberg la definiria així: ««varied» in the sense of motive itself, «developing» in the sense of creating a progression of logical and comprehensible connections»<sup>245</sup>, unes paraules ens recorden una qüestió que hem tractat més amunt: la variació és indispensable per a la comprensió, ja que permet identificar elements coneguts i assimilar els nous, és a dir, “desenvolupar significa, en definitiva, una altra manera de repetició”<sup>246</sup>.

Veiem, per tant, que les teoritzacions de Schönberg sobre la *coherència* (*Zusammenhang*) i la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) tenen un correlat compositiu. Així, “Zusammenhang in der Musik auf nichts anderem beruhen kann, als auf Motiven, deren Verwandlungen und Entwicklungen”. “For coherence in music can be founded on nothing other than motives and their transformation and development”<sup>247</sup>. Perquè tal i com assevera Dahlhaus a “What is developing variation?”<sup>248</sup>, “it is not just the name of a technique, but than of an idea, even though Schoenberg himself could not decide whether to define it as a ‘technique’, a ‘style of presentation’ or the ‘development of a [musical] idea’”<sup>249</sup>.

En el transcurs de les obres de Schönberg trobem algunes definicions o referències:

1) “*Repetition and motivic variation, leading to the creation of new motif forms which admit of connection, produce the material of homophonic music. For this reason I call this style the style of developing variation*”<sup>250</sup>.

2) “*Developing variation, whereby the variation, even if it alters the harmony, still affects the main (or upper) voice almost exclusively; and in spite of this, by this manner of thinking and sounding, something new always has to come into being*”<sup>251</sup>.

3) “*What I call developing variation, Wagner, in order to make*

<sup>244</sup> Eugenio Trías definiria així l'*entwickelnde Variation*: “Una perpetua progresión desencadenada por una compleja trama de temas y de motivos en el que éstos son, a la vez, variados, contrastados en forma contrapuntística, metamorfoseados, o combinados de tal manera que de su conjunción se gestan y generan nuevos temas y motivos”, TRÍAS, Eugenio, *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, El círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 469.

<sup>245</sup> *ZKIF*, p. lxiii

<sup>246</sup> WEBERN, Anton, “El camí cap a la nova música”, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>247</sup> *ASR*, p. 344. Carta a Josef Rufer ASC\_1950.04.08\_ID: 5413.

<sup>248</sup> DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg and the New Music*, pp. 128-133.

<sup>249</sup> *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>250</sup> *PEC*, p. 155.

<sup>251</sup> *MI*, p. 100, [83], 12 juny de 1934.

*his themes suitable for memorability, had to use sequences and semi-sequences, that is, unvaried or slightly varied repetitions differing in nothing essential from first appearances, except that they are exactly transposed to other degrees*<sup>252</sup>

4) *“The principle of homophonic music is «developing variation», that of contrapuntal music is «unfolding»*<sup>253</sup>.

5) *“The basic motive is often considered the 'germ' of the idea. (...)*

*Use of the motive requires variation.*

*Variation means change. (...)*

*Accordingly, variation requires changing some of the less-important features and preserving some of the more-important ones. Preservation of rhythmic features effectively produces coherence (...).*

*Homophonic music can be called the style of 'developing variation'*<sup>254</sup>.

En la variació hi ha component d'inestabilitat, de no descans, “unrest”: “The furtherance of the musical idea (stick to the point) may ensue only of the inrest -problem- present in the grundgestalt or in the motive (...). How this motion which the unrest leads, how the forces again attain a state of rest -this is the realization of the idea, this is its presentation”<sup>255</sup>. És el moviment que fa avançar, des d’un bon començament, l’esperit de Schönberg i la seva obra.

En línies generals, les primeres composicions de Schönberg són obres *fin-de-siècle* penetrades pel mateix sentit d’inconsistència còsmica<sup>256</sup> que hi ha a *La filosofia* de Gustav Klimt -obra influenciada per Mahler i criticada per Kraus- i en els personatges de les novel·les d’Arthur Schnitzler, travessats per l’angoixa de viure en un món incapaç de satisfer els seus anhels més íntims. A nivell estrictament compositiu, hem de parlar de petits canvis constants, més que de trencaments o discontinuïtats respecte les obres anteriors. Quan Ethan Haimo parla de la “innovació incremental” (*incremental innovation*<sup>257</sup>), es refereix a que cada nova composició representa un pas endavant a nivell compositiu, que fa sedimentar allò significatiu i filtra els aspectes més superflus, que cauen en l’oblit, per encaminar-se envers la creació d’una obra amb segell personal. Per tant, es

<sup>252</sup> “Criteria for the Evaluation of Music”, 1946, *SI*, p. 129.

<sup>253</sup> *MI*, p. 113, [56], secció XVII, 11 de juny de 1934.

<sup>254</sup> *FMC*, p. 8.

<sup>255</sup> *MI*, p. 161, [35], 10 de juny de 1934.

<sup>256</sup> SCHORSKE, *Op. Cit.*, p. 228.

<sup>257</sup> Per a una explicació més exhaustiva del terme, *Vid. TML*, p. 7. Haimo emprà aquest terme diverses vegades en la seva obra.

tracta d'un procés d'estratificació sense grans moviments sísmics que acaba configurant una obra sense precedents en la història de la música. Ben mirat, Schönberg mai es va considerar revolucionari, sinó més aviat un conservador<sup>258</sup> -encara que això no significa que no ho fos, malgrat que a l'època sovint se li atribuïu aquest epítet pels escàndols que es produïren en moltes de les seves *premières*<sup>259</sup>.

### 2.5.1. Rastres de bellesa

Les primeres obres catalogades en el repertori schönberguà són cançons acompanyades de piano, com els *Zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier* op. 1 (1898), els *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier* op. 2 (1899) i els *Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier* op. 3 (1899–1903). Schönberg recupera el gènere més popular, que en el Romanticisme –i en especial en Schubert– s'havia erigit com a culte: el *Lied*. Després d'aquesta experiència, Schönberg es dedicà a la música instrumental, però no es deslligà totalment del text per crear noves obres. *Verklärte Nacht* i *Pelleas und Melisande* parteixen ambdues d'una base poètica, l'essència de la qual intenta expressar la música. Aquestes obres destaquen en el repertori schönberguà per ser, d'una banda, les primeres on el músic es mostra com a artista amb personalitat pròpia i, de l'altra, per romandre com a únic testimoni clar de la creació de música programàtica<sup>260</sup>.

Parlem de música programàtica quan volem expressar quelcom metamusical en la partitura, ja siguin sentiments, elements de la naturalesa o escenes dotades de narrativitat<sup>261</sup>. Els gèneres que tradicionalment s'associen

<sup>258</sup> Vid. REICH, Willi, *Arnold Schoenberg oder Der Konservative Revolutionär*. Més endavant tractarem la qüestió.

<sup>259</sup> Per a un anàlisi exhaustiu de la recepció de la música schönberguana a la Viena de principi de segle, Vid. BUCH, Esteban, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Bibliothèque des Idées, NRF, Éditions Gallimard, Lonrai, 2006.

<sup>260</sup> “Only two early Works of Schoenberg, the string sextet *Verklärte Nacht*, Op. 4, and the symphonic poem *Pelleas und Melisande*, Op. 5, qualify undisputedly as programme music”, “Schoenberg and programme music”, dins a DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg and the New Music*, p. 94. En alguna altra ocasió, Schönberg ha emprat material autobiogràfic com a base de les seves creacions. És el cas de l'*String Trio*, op. 45 (1946), compost després d'una severa crisi cardíaca, superada només gràcies a una injecció directa al cor, i que vol expressar el sofriment tant físic com psicològic que patí el compositor, ja de 71 anys d'edat.

<sup>261</sup> Es distingeixen tres mètodes d'expressió en la música programàtica: l'expressiu, que vol evocar estats d'ànim; el representatiu, amb la voluntat d'imitar elements de la naturalesa, com per exemple el so de l'aigua; i el narratiu, que descriu una

a la música de programa són la simfonia programàtica, el poema simfònic, les obertures o, en menor mesura, les peces per a piano, gairebé sempre encapçalades per un títol que tendeix a ser descriptiu. L'orquestra simfònica resultà un mitjà idoni per a la creació de música amb connotacions descriptives, per la seva varietat tímbrica, que permet una diversitat de jocs de color. Així s'esdevindrà en el *Pelleas* de Schönberg, encara que *Verklärte Nacht* –i aquí radica, en gran mesura, la seva innovació– serà interpretada per un sextet de corda que, com tota la música de cambra, romaní fins al moment com l'últim vestigi inalienable de la música absoluta, concepte que Eduard Hanslik havia posat en circulació a partir de 1854<sup>262</sup>. A diferència de la programàtica, la música absoluta pretén crear sense dotar l'obra de cap idea subjacent, més enllà dels processos musicals que s'esdevenen entre compàs i compàs i, per tant, és considerada l'abanderada de la veritat divina i l'essència filosòfica.

Tot i que el terme “música programàtica” neix al segle XVIII<sup>263</sup>, no serà fins a meitats del XIX que començarà a circular en l'epicentre del debat

acció mitjançant la música. Vid. HÖWELER, Casper, *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*, 4a. ed, trad. Federico Sopena i César Aymat, ed. Manuel Valls, Editorial Noguer, Barcelona, 1974, p. 378.

<sup>262</sup> Segons explica Carl Dahlhaus, el primer en emprar el terme “música absoluta” fou Richard Wagner, en la carta oberta “Sobre los poemas simfónicos de Franz Liszt”, de 1857, propugnant la “redempció» del so per la «paraula», DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Idea Música, Barcelona, 2006, p. 28.

<sup>263</sup> El terme neix per primer cop a finals del segle XVIII a les simfonies programàtiques o “característiques” de Dittersdorf. En aquesta mateixa època, podíem trobar aquest tipus de música sota el títol de gènere “pictòric”. Una de les primeres obres considerades programàtiques és *La creació* (1791) de Haydn, que Schopenhauer, el filòsof que dedica més pàgines a la música, esmenta com a exemple d'allò que anomena música “figurativa”, de la mateixa manera que *Les estacions* (1798-1801) del mateix compositor: “Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen Beiden muß aber aus der unmittelbaren Erkenntniß des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen und darf nicht, mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung seyn: sonst spricht nicht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik thut, z. B. »Die Jahreszeiten« von Haydn, auch seine Schöpfung in vielen Stellen, wo Erscheinungen der anschaulichen Welt unmittelbar nachgeahmt sind; so auch in allen Bataillenstücken: welches gänzlich zu verwerfen ist”, SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Teilband, I/I, §52, p. 331. Notem com la concepció de Schopenhauer sobre la música programàtica –encara que no ho expliciti, els raonaments van en aquesta línia– és molt epidèrmica, ja que presenta aquesta música com a simple correlat d'una acció, sense avaluar-ne les capacitats expressives i la qualitat tècnica.

sobre la capacitat d'expressió que posseeix la música, un debat que es generà a partir de la controvèrsia amb la música absoluta. D'altra banda, cal tenir en compte l'interès naixent que hi ha arreu d'Europa per interrelacionar les arts -música, literatura, pintura- i conformar la *Gesamkunstwerk*, que culminarà el 1900 en el *Jugendstil* i totes les variants estilístiques que floriran al continent en el tombant de segle. Tanmateix, és difícil parlar de forma esquemàtica d'un corrent estètic que adquirí tanta complexitat – “laberíntica”, per dir-ho amb Dalhaus<sup>264</sup>. Els compositors posteriors a Schopenhauer i Wagner buscaren l'equilibri entre els elements biogràfics i estètics propis de la música de programa amb la metafísica de la música de Schopenhauer, que eleva aquest art a allò incommensurable, així com l'atracció que despertava la música de Wagner<sup>265</sup>. En conseqüència, el “programa” fou tolerat pels adeptes de Schopenhauer, justament perquè es considerava que aquest no interferia en la substància de la música. Schönberg comparteix la idea que la música no il·lustra el text –tal i com defensava el Wagner d'*Opera und Drama* (1851)- sinó que expressa l'essència més íntima de les coses, allò que el llenguatge verbal no pot assolir. D'aquesta manera, el compositor no pretén transmetre literalment allò que el poeta expressa, sinó aquesta idea *essencial*, tal i com Dahlhaus exemplifica en el *Hamlet* de Liszt: “In Liszt's symphonic poem *Hamlet* it is not Shakespeare's text but an idea of the Hamlet figure that the music seeks to «develop poetically»”<sup>266</sup>. Malgrat que és convenient que el lector conegui el programa, el text literari que serveix de base per a la música és, en realitat, una mera paràfrasi d'allò que, amb molta més dosi de veritat, expressa la música respecte al significat més profund del poema (*Verklärte Nacht*) o del drama (*Pelleas und Melisande*).

“Gestern Abend hörte ich die »Verklärte Nacht« –escriu Dehmel– und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert”<sup>267</sup>. Aquestes paraules remarquen que la intenció de Schönberg era representar, precisament, la idea subjacent al poema, més enllà de fer una mera descripció del que s'hi narra<sup>268</sup>. *Verklärte Nacht* és una obra per a sextet de corda en un

<sup>264</sup> DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, p. 131.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> “It should be recognised that, first, it is not the programme itself but the literary subject embodied in the programme that forms the topic of the music (in Liszt's symphonic poem *Hamlet* it is not Shakespeare's text but an idea of the Hamlet figure that the music seeks to ‘develop poetically’), and that, secondly, the ‘content’ of the work is not identical to the subject but results from a meditation between subject and musical form”, DAHLHAUS, C., *Schoenberg and the New Music*, p. 97.

<sup>267</sup> Carta Dehmel a Schönberg ASC\_1912.12.13\_ID: 10512.

<sup>268</sup> “Heart and Brain in Music”, 1946, *SI*, p. 55.

sol moviment, seguint la *Neuedeutsche Schule*<sup>269</sup>, que va ser composta en tres setmanes el setembre de 1899<sup>270</sup>. Està basada en un poema homònim de Richard Dehmel, pertanyent al poemari *Weib und Welt* (1896), quan aquest comença a gaudir d'un reconeixement que es consolidarà amb *Zwei Menschen. Roman in Romanzen* (1903), obra sobre la moral sexual i les convencions burgeses. Schönberg llegeix Dehmel per influència d'Alexander von Zemlinsky, que l'introdueix també a altres poetes importants per a la seva trajectòria compositiva, com Stefan George, Jens Peter Jacobsen o Maurice Maeterlinck.

La formació del sextet té ressonàncies en els sextets de Brahms (recordem els sextets opus 18 o 36) i també pel desenvolupament en forma sonata que, en aquest cas, serà de doble sonata. Però també serà a partir de *Verklärte Nacht* que Wagner es manifestarà en la música de Schönberg d'una manera evident. Des de la distància, Schönberg considerarà que “in my *Verklärte Nacht* the thematic construction is based on wagnerian «model and sequence» above a roving harmony on the one hand, and on Brahms' technique of developing variation –as I call it- on the other. (...) But the treatment of the instruments, the manner of composition, and much of the sonority were strictly Wagnerian”<sup>271</sup>. El wagnerisme del sextet, tanmateix, ja fou detectat amb escreix per la crítica de l'època que, en referència a la première el 18 de març de 1902 –estrenada a la sala Musikverein pel Rosé Quartet-, manifestà: “Schönberg a pris de poème de Dehmel «et l'a farci de fragments wagnériens de “Tristan”, “La Walkyrie”, etc.»”<sup>272</sup>. L'opinió pública fou més taxativa, com reconeixia el propi autor: “It sounds as if an orchestra playing Wagner's *Tristan und Isolde* had become confused and mixed up”<sup>273</sup>. Més tard, hagué de respondre a l'observació: “If only he had continued to compose in this style!”, amb aquestes paraules ben reveladores: “The answer I gave is perhaps surprising: I said: ‘I have not discontinued composing in the same style and in the same way as at the very beginning. The difference is only that I do it better now than before; it is more

<sup>269</sup> S'empra la denominació de *Nova Escola Germànica*, en oposició a l'*Alt Deutsche Schule* (Antiga Escola Germànica) de J. S. Bach i Händel, a certa tendència del Romanticisme musical germànic, representada per compositors com Liszt o Berlioz. El terme fou encunyat per Franz Brendel el 1859, editor de la *Neue Zeitschrift für Musik*. El primer precedent de moviment integrat el trobem en Franz Liszt i la seva Sonata per a piano en si menor.

<sup>270</sup> Schönberg en va realitzar dos arranjaments per a orquestra. En el primer, de 1917, hi afegia un contrabaix i l'altre, de 1939, presenta canvis en la dinàmica, l'articulació, el tempo, i reequilibra els instruments respece la versió de 1917.

<sup>271</sup> “My Evolution” (1949), *SI*, pp. 80-81.

<sup>272</sup> L'article fou publicat a la *Montagsrevue*. Vid. BUCH, Esteban, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, p. 74.

<sup>273</sup> En un escrit de l'any 1937, Schönberg admet que aquesta obra li aportà un cert reconeixement. “How one becomes lonely” (1937), *SI*, p. 33.

concentrated, more mature”<sup>274</sup>.

Un acord de novena en quarta inversió al compàs 41 causà grans recels entre els membres de la *Tonkünstlerverein*, que no acceptà el sextet per aquest acord poc normatiu o “dissonància no catalogada”<sup>275</sup>. La transgressió radicava en situar la novena en el baix (sib 1– lab 2 – sol b 3– do 4– mib 3 – mib 4), a més, al final d’un procés cadencial, de manera que es feia molt perceptible auditivament. Encara que Schönberg testimonia en l’*Harmonielehre* que l’acord sorgí “simplement guiant-se per l’oïda”<sup>276</sup>, les circumstàncies en què s’inscriu en l’obra fan pensar que no pot haver sorgit de la lliure intuïció del compositor, sinó que està situat de manera deliberada per tal que l’espectador hi pari atenció<sup>277</sup>. Aquesta forma acòrdica serà

---

<sup>274</sup> *Ibidem*. p. 30.

<sup>275</sup> Per a una explicació del propi Schönberg, *Vid.* “Criteria for the Evaluation of Music” (1946), *SI*, p. 131. Buch escriu que, contràriament al que diu Schönberg, Zemlinsky revela que aquest acord no fou l’únic argument per part de la *Tonkünstlerverein* en contra de la partitura, sinó que cal tenir en compte raons estilístiques en relació a Wagner: “Certes, l’histoire de la neuvième raconte la transgression d’une règle, tandis que l’allusion à Tristan est une évaluation stylistique. Mais l’hétérodoxie harmonique entraine sans doute dans le rejet du style: la prolifération des neuvièmes était typique de Wagner, de sorte qu’une neuvième «mal» renversée correspondait très exactement à un «Tristan déteint». Or si, en 1911, cet accord de son sextuor symbolise pour Schönberg l’enjeu transgressif de son langage harmonique, cela ne peut que renvoyer à l’oeuvre où, pour ainsi dire, la modernité s’était jouée dans un seul «accord de Tristan»”, BUCH, Esteban, *Le cas Schönberg. Naissance de l’avant-garde musicale*, pp. 60-61.

<sup>276</sup> “Was heute noch nicht verwendet wird, ist deswegen nicht häßlig”, adverteix Schönberg, abans de parlar de l’acord de novena de *Verklärte Nacht*. “In meinem Sextett »Verklärte Nacht« habe ich in folgendem Zusammenhang, ohne damals theoretisch zu wissen, was ich tat, bloß meinem Gehör folgend, die (...) Umkehrung eines 9-Akkords geschrieben”. Aleshores Schönberg deixa anar l’anàlisi formal de l’acord: “Ärgerlichweise sehe ich gerade, daß es sogar jene Umkehrung ist, die von den Theoretikern für die ausgeschlossenste erklärt wird, weil bei ihr, da die Non im Baß ist, die einfachste Auflösung in einen 6/4-Akkord mündet und zwischen zwei Stimmen die sogenannte »böse Sieben«, die verbotene Auflösung einer Sept in die Oktav entsteht (...). Aber der 6/4-Akkord hätte wohl im Durchgang vorkommen oder auch (die alte Theorie ist ja solchen Grausamkeiten auch sonst nicht zurückgeschreckt) ganz verboten werden könnenn und die »böse Sieben« könnte vermieden werden, wenn (...) der Tenor nach *des* springt.”, *HL*, p. 417.

<sup>277</sup> Adorno explica com “Este acorde capaz de cambiantes resoluciones aparece repetidamente en la *Noche Transfigurada*, y por cierto en cortes decisivos de la firma, de manera intencionadamente inorgánica. Produce cesuras en el idioma.”. “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” dins a ADORNO, Theodor W., *Escritos Musicales, I-III, : Figuras sonoras, Quasi una fantasía, Escritos musicales III*, Básica de Bolsillo, 78, Akal, Madrid, 2006, pp. 662-663.



utilitzada altres vegades en l'obra, però de manera més subtil<sup>278</sup>. Tretze anys més tard, Schönberg reconeixerà: “Jetzt verstehe ich erst die mir damals unbegreifliche Aufregung jener Konzertgesellschaft, die mein Sextett wegen dieses Akkords (das wurde wirklich so begründet) ablehnte. Natürlich: eine Umkehrung eines 9-Akkords gibt's ja nicht; also auch keine Aufführung, denn man kann dich nicht etwas aufführen, was es nicht gibt”<sup>279</sup>.

The image shows a musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. A vertical box highlights a specific chord in measures 40-42. The chord consists of the notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and A3. The notes are distributed across the staves: G2 and A2 in the bass clef, B2, C3, and D3 in the alto clef, and E3, F3, G3, and A3 in the treble clef. The dynamic markings are *p* (piano) for the first part and *sf* (sforzando) for the second part.

Figure 3 *Verklärte Nacht*, cc. 40-42 (acord de novena destacat)

El sextet de corda *Verklärte Nacht* és la primera obra programàtica del repertori schönberguian, però la seva quota de novetat rau, precisament, en el gènere en què està escrita. No trobem precedents a la història de la música d'un sextet de corda programàtic, quan tradicionalment s'havia considerat aquesta agrupació musical com l'últim vestigi de la música absoluta<sup>280</sup>. D'aquesta manera podem entendre que la decisió de crear música de cambra programàtica és presa amb consciència per part del seu creador, “to contravene a well-recognized norm”<sup>281</sup>. Els testimonis de l'època reconeixen

<sup>278</sup> En efecte, en els compassos 91 i 110 el trobem en tercera inversió, i en el compàs 341, en segona inversió.

<sup>279</sup> *HL*, p. 417. I a la mateixa pàgina continua: “Und ich mußte ein paar Jahre warten. Allerdings, als es dann doch aufgeführt wurde, bemerkte niemand mehr, daß da ein 9-Akkord in der vierten Umkehrung vorkommt. Heute stört derartiges selbstverständlich keinen ernst zu nehmenden Menschen mehr”.

<sup>280</sup> Malgrat que Schönberg fou el primer en escriure un sextet programàtic, Smetana ja havia experimentat amb la intersecció entre música absoluta i voluntat narrativa quan va escriure el seu quartet programàtic, el *Quartet n.1 From my life*, de 1876, en el qual expressa els seus sentiments respecte el seu cada cop més preocupant estat de sordesa.

<sup>281</sup> Hi ha proves documentals d'aquest fet: *Frühlings Tod*, basat en un poema de Nikolaus Lenau, 1898, originàriament per orquestra de corda. També hi ha

la qualitat de Schönberg en la creació de música de cambra, i es lamenten que hagi volgut revelar l'essència d'un poema de la mà de sis instruments de corda: "Schoenberg certainly knows how to write for strings. Let's hope that he will soon use this gift on a work of pure chamber music"<sup>282</sup>.

*Verklärte Nacht* segueix el principi d'innovació incremental<sup>283</sup> per dotar de *coherència* l'obra. Pel que fa al tractament del so, Schönberg és poc normatiu, ja que juga amb l'alternança de diferents textures sonores en un espai temporal cada cop més reduït i sense donar el respir de la transició, de manera que ens trobem amb contrastos sonors continus. Entenem aquest joc de timbres i la varietat de colors com l'intent de dotar la música de més narrativitat. A nivell harmònic, els acords sovint no formen part de l'harmonia on s'inscriuen i les successions harmòniques tradicionals, en especial les terceres i les setenes, són treballades de manera poc hegemònica, per exemple, a partir de la duplicació de línies melòdiques que no corresponen a la fonamental. Quant als processos cadencials, tampoc s'esdevé una ruptura, sinó que més aviat es tracta d'una accentuació dels processos emprats als *Lieder*. L'ús d'acords tonalment ambigus, adjacents, també facilita aquesta pèrdua de referència, que es dilueix en els passatges curts, com el que inaugura l'obra (fins al c. 45). Aquestes regions tonals, estables harmònicament, serveixen de punts d'arribada i, per tant, estructuren el poema. Les àrees d'estabilitat i inestabilitat tonal estan pensades en funció d'allò que la música vol expressar respecte al contingut del poema. En funció de l'estabilitat o la inestabilitat tonal o l'ús del diatonisme o el cromatisme, la música ens expressa felicitat o infelicitat, conflicte o resolució, de manera que es reforça el significat dels *Leitmotiven*, que guarden una relació subtil amb el poema.

En aquest sentit cal entendre que l'estructura de l'obra no pot ser pensada des de les formes corresponents a la música absoluta, sinó que ens hem de centrar en allò que el poema expressa<sup>284</sup>. Schönberg ens ofereix una estructura temàtica clara, ja que els motius van reapareixent sense gaires variacions, encara que les tècniques de transformació i desenvolupament motívic ja s'emprin amb solvència en aquesta obra, o bé per a adaptar-se al context narratiu i establir connexions motíviques entre temes aparentment en contrast, o bé per al desenvolupament motívic dins d'una mateixa frase.

---

documentades dues obres més que es poden considerar precedents de música programàtica en Schönberg, com els fragments *Hans im Glück*, o el mateix *Toter Winkel*, fragment d'un sextet de corda programàtic, que pot ser considerat un esbós per a *Verklärte Nacht*. Vid. BAILEY, Walter, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, UMI, Research Press, Ann Arbor, 1984, p. 54.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>283</sup> Vid. BAILEY, Walter, *Op. Cit.*, pp. 8-9.

<sup>284</sup> Haimo defensa aquesta idea, a diferència de Dahlhaus i Egon Wellesz ho pensen com un rondó; Wilhelm Pfannkuch com a sonata i Richard Swift ho pensa com a dos formes sonata amb introducció, transició i coda. Vid. *TML*, p. 36.

D'aquesta manera conviuen, encara que sembli paradoxal, la proliferació de nous temes amb la integració motívica, que prendrà cada cop més importància en les obres immediatament posteriors. De fet, Carl Dahlhaus escrigué: “Schoenberg *thought* «motivically», even when he did not *compose* «motivically»”<sup>285</sup>.

Els motius no reproduïxen cap mena d'acció ni element de la naturalesa, sinó que Schönberg se centra en la naturalesa per expressar emocions de manera poètica. Els temes principals són la bellesa del món i l'actitud moral determinada per superar un problema humà. Es tracta d'una història d'amor que està al llindar del fracàs, però que finalment se salva, de forma que després de la crisi, la simbòlica transfiguració del tràgic destí dels amants restaura l'estabilitat. El poema de Richard Dehmel, basat en un episodi autobiogràfic<sup>286</sup>, consta de cinc estrofes, en les quals hi podem distingir l'alternança entre la veu de la natura (estrofes 1, 3 i 5), la de la dona (2a estrofa) i la de l'home (4a estrofa), que dialoguen, en una escena situada en un bosc, on dos amants passegen turmentats. La dona es lamenta perquè espera el fill d'algú a qui no estima i l'home la consola amb l'acceptació del fill com a propi. El poema ens deixa immersos en una atmosfera onírica (de la mateixa manera que, en el cèlebre duo d'amor, Tristan i Isolde es pregunten si “Ist es kein Traum?”) en la qual Dehmel ens presenta dos amants turmentats per un amor que va en contra de les convencions. La dona es plany del seu destí i expressa l'infortuni amb una explosió de sentiment, accentuat per l'acceptació del seu instint maternal. Darrere d'aquest personatge hi podem copsar la idea de decepció concomitant amb el pessimisme ontològic de Schopenhauer, convençut que res del que ens angoixa en aquest món es pot canviar. Però arriba la transfiguració: l'home, pres per una energia i una clarividència serena, segueix la raó per relativitzar l'infortuni i troba la solució, que passa per adoptar el fill cop a propi, desafiant la naturalesa, però al mateix temps agraint-li els fruits que ha donat. Si seguim Schopenhauer, és natural que la dona estigui tan turmentada, ja que l'adulteri femení és una falta imperdonable en aquell temps. A més, tot en ella és passió i irracionalitat, mentre que l'home, en canvi, és capaç de prendre decisions racionals, encara que finalment estiguin en harmonia amb allò que li dicta el cor.

En aquesta època, pels volts de 1901, Schönberg escriu un llibret enigmàtic, *Aberglaube*, supersticiós. L'obra suggereix la fusió d'elements naturalistes i elements de la mística eròtica modernitzats típics de la poètica de Richard Dehmel i també tracta de la relació entre els dos sexes, l'oposició

---

<sup>285</sup> DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg and the New Music*, p. 77.

<sup>286</sup> Richard Dehmel es va enamorar de Ida Auerbach, la qual va conèixer quan estava embarassada del seu marit, Consul Auerbach. Aquesta filla de família jueva de classe alta va tenir un paper molt important per a la constel·lació George-Dehmel-Schönberg.

entre la moral personal i la moral social, la religió i la superstició, especialment entorn del número 13. Les referències cristianes del text reflecteixen la conversió de Schönberg al luteranisme que es produeix al març de 1898, entenem. L'obra tracta d'una conversa entre dos personatges, Maria i Konrad, sobre aquests temes esmentats<sup>287</sup>.

Com Richard Dehmel en el seu moment, l'escriptor flamenc d'expressió francesa Maurice Maeterlinck (1862-1949) gaudí de molt d'èxit com a poeta, dramaturg i filòsof. Estilísticament lligat al simbolisme francès, tant les seves poesies com les seves obres per a teatre es caracteritzen per la falta d'acció, el fatalisme, el misticisme i la presència constant de la mort. L'any 1911 rebé el premi Nobel pel conjunt de la seva obra, de la qual Schönberg manllevà versos per a les seves composicions, com els de *Serres chaudes*, de 1899, que inclou el poema *Herzgewächse*, i el propi *Pelléas et Mélisande* (1893), que arriba a la mans de Schönberg per influència de Richard Strauss, amb qui fa coneixença a Berlín el 1902, mentre es troba treballant en l'òpera *Salome* (1904), basada en el text d'Oscar Wilde. Inicialment, Schönberg tenia intenció de compondre una òpera, però finalment es decantà per un poema simfònic que s'estrenarà el 25 de gener de 1905 a la Große Musikvereinssaal, sota la direcció del mateix Schönberg, que debutava com a director d'orquestra<sup>288</sup>.

*Pelleas und Melisande* és la primera obra orquestral de Schönberg, que ha romàs poc coneguda pel fet d'expressar idees programàtiques, en un moment en què el desprestigi envers la música programàtica anava en un *in crescendo* cada cop amb més ràpid<sup>289</sup> –és per això que, amb pocs anys de diferència, *Verklärte Nacht* no patí amb tanta mesura aquest greuge-, per la qual cosa Schönberg abandonarà el gènere, encara que sigui només aparentment –com veurem, l'opus 7 amaga un programa secret. L'obra fou acollida com una “imatge sonora del caos”, i va ser titllada de *Katzenmusik* (música per a gats), per no parlar de la qualificació de que rep el compositor: un “criminal” que hauria de curar-se en un “sanatori”<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> Vid. ASR, pp. 23 i ss.

<sup>288</sup> Aquell concert també oferí als espectadors *Die Seejungfrau* de Zemlinsky, a partir del conte clàssic *La sireneteta* d'Andersen, i cinc *Lieder* per orquestra d'Oscar C. Posa, basats en poemes de Detlev von Liliencron. Ambdós concerts van ser dirigits sota la batuta dels respectius compositors.

<sup>289</sup> HAIMO, Ethan, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Music in the Twentieth Century. 22, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 66.

<sup>290</sup> Stephan Buch explica com “en fait, le reproche plus radical adressé à Schönberg fut de donner une image sonore du chaos. Tel Camillo Horn: “On dirait que M. Schönberg s'en est tenu à la recette du compositeur styrien Weninger qui, pour dépeindre le chaos, demande aux musiciens un prelude complètement «ad libitum»! Qu'est-ce que le vieux Haydn ne pourrait pas apprendre de nos jeunes messieurs! Ils lui montreraient comment on fait un «chaos» musical!”. Mais qu'est-ce, au juste, que le chaos? Plus loin, Horn parle de *Katzenmusik*, musique

En la seva anàlisi del *Pelleas*, Alban Berg relativitza el concepte de programa, considerant que “nie ist sie rein beschreibend; immer wird die symphonische Form absoluter Musik gewahrt”<sup>291</sup>. L'intent d'acostar *Pelleas* a la música absoluta s'ha d'entendre com una coartada als ulls de la crítica que, encara 1920, de quan és escrit l'anàlisi, considerava la música programàtica a l'absoluta. Cal fer constar, tanmateix, l'advertència d'Ethan Haimo segons la qual l'anàlisi de Berg va ser –almenys- supervisat pel mateix Schönberg<sup>292</sup>. En aquest afany de dotar l'obra d'un caràcter més pròxim a la música absoluta, Berg proposa d'estructurar l'obra com una simfonia (lenta introducció, que precedeix al primer moviment allegro, c. 44), scherzo, c. 161, moviment lent, c. 329 i finale recopilatori, c. 561). Haimo ho rebut amb arguments de base harmònica, fent-nos notar que les diferents parts distingides per Berg no es corresponen amb l'estructura tonal de l'obra. Per tant, hem de pensar que, com en *Verklärte Nacht*, l'estructura de l'obra ve donada pel contingut que es vol expressar, que no és res més que dir que la funció fa la forma.

*Pelleas und Melisande* comença amb una harmonia ambigua, conseqüència lògica del desplegament del lèxic harmònic de les obres anteriors, sense presentar ruptures. La *coherència* (*Zusammenhang*) amb el moment històric i la seva exploració tonal es veuen reflectides en aquest camí constant cap a la cerca de la màxima *coherència*, que és el dodecafonisme. Per a Schönberg, aquesta l'ambigüïtat de cap a on s'ha de resoldre la dissonància no és un considera un trencament, ja que segueix la premissa segons la qual no podem parlar de sons que no pertanyin a l'harmonia, ja que “l'harmonia és simultaneïtat sonora”<sup>293</sup>. El vocabulari harmònic es va fent cada vegada més ric, de manera que l'ambigüïtat es va apoderant del conjunt de l'obra i, en conseqüència, se'ns fa difícil de distingir entre els acords que formen part de l'harmonia i els que no en formen part. El ritme tampoc ajuda a clarificar i establir jerarquies sonores, així com la manca o raresa de

---

de chats”. Unes pàgines més enllà, trobem: “À Vienne, después les années 1850, la proportion de la population des asiles d'aliénés par raport à la population totale avait été multipliée par sept, moins en raison du fameux spleen «fin de siècle» que de l'essor de la psychiatrie, qui faisait qu'on y enfermait beaucoup de gens auparavant livrés a leur sort ou bien jetés en prison”, p. 105, BUCH, *Op. Cit.*, p. 96.

<sup>291</sup> BERG, Alban, “Pelleas und Melisande Guide” and “Glossary”, English translations by Mark DeVoto, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume XVI, Numbers 1&2, June & November 1993, Edited by Paul Zukofsky, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1994, p. 272.

<sup>292</sup> “Although Berg is the autor of record for the analysis, there is evidence to indicate that Schoenberg directed, or at very last, strongly influenced, Berg's analysis”, HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>293</sup> “*Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang*”, HL, p. 384.

resolució de dissonància, de manera que els conceptes de dissonància i consonància es comencen a qüestionar en un context on Schönberg emprà la “consonància localitzada”<sup>294</sup>. La dificultat de trobar referències s’incrementa en els passatges de llarga durada, possibles en la mesura que dosifiquem i enfosquim els processos cadencials. Aquests aspectes ja els trobàvem en *Verklärte Nacht*, però la durada més extensa d’aquesta obra fa que passatges sense referència tonal siguin més llargs i, per tant, la sensació global d’ambigüitat sigui més alta.

Respecte al motivisme, cada tema musical vol representar o bé tret d’algun personatge o una idea relativa al contingut del drama i així podem percebre una determinada estructura en l’obra. D’aquesta manera s’assoleix la *coherència* (*Zusammenhang*) i, per tant, la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*) de l’obra. Els motius apareixen en la partitura seguint la narrativitat de l’obra de Maeterlinck i són emprats de la mateixa manera que els *Leitmotiven* wagnerians, amb repeticions, variacions i transformacions, segons allò que es vulgui expressar seguint l’evolució de les situacions dramàtiques i les experiències dels protagonistes. Tanmateix, els processos de variació motívica sovint deixen el tema amb una fesomia tan allunyada a l’originària que s’escapa a l’oient poc experimentat, que ha d’afrontar un repte més gran que el que ja li havia imposat Wagner.

Schönberg centra l’atenció expressiva en els tres personatges principals, Pelleas, Melisande i Goló, i amb les relacions que els uneixen<sup>295</sup>. En relació al text de Maeterlinck, Schönberg adverteix que “there is more space devoted to the love scenes”<sup>296</sup> i despulla la composició de l’anècdota encara que, tractant-se d’una obra simbolista, cada detall del text de Maeterlinck té la seva pròpia càrrega simbòlica, que no es pot traslladar en tota la seva complexitat en un mitjà com la música, que ha d’anar a l’essència per a convertir-la en sons. Fidel a aquest fi, Schönberg té molta cura del tractament tímbric de l’orquestra, per tal d’assolir major potència narrativa. Cal destacar els *glissandi* dels trombons, que aporten molta foscor sonora en un moment en què la partitura ho requereix.

El drama simbolista de Maeterlinck explica com Goló té un fill, Iniold, que es va quedar orfe de mare. Per aquest motiu, Goló està cercant la seva segona muller. Un dia de cacera, s’endinsa en un bosc on troba Melisande - hem de situar l’inici de la composició musical just en aquest punt. Melisande

<sup>294</sup> Per al concepte de “localized consonance”, *Vid.* HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>295</sup> Els leitmotiven que apareixen a l’obra –i que tant Berg com Schönberg, posteriorment, s’encarregaran de definir– són els següents: Indefensió (helplessness) de Melisande, Goló, Pelleas caràcter juvenil i cavalleresc, destí, Melisande jugant amb l’anell (scherzo), gelosia de Goló, cabell de melisande (flautes i clarinets), escena de la tomba subterrània (glissando trombons), escena d’amor, motiu de la mort, entrada dels servents com a premonició de la mort de Melisande (els trombons imiten un coral, amb contracant a flautes i piccolo).

<sup>296</sup> “Analysis of Pelleas und Melisande”, dins a *SP*, pp. 110-112.

plora al costat d'una font i es presenta com una criatura enigmàtica, plena de *niceté* i joventut –en contrast al cabell canós de Goló. El nou espòs (Goló) explica per carta la situació a son germanastre (Pelleas), i li demana que, si hi està conforme, encengui una llàntia dalt de la torre la tercera nit, i ell i Melisande es dirigiran al castell.

L'acte segon se situa al castell, on Melisande i Pelleas es troben per primer cop. Els *Leitmotiven* dels personatges s'entrellacen reproduint el diàleg que s'estableix entre ells. Schönberg entén que des d'aquest moment Melisande queda enamorada de Pelleas, ja que sentim el motiu despertar d'amor de Melisande. Allò que la música no pot explicar és el conflicte intern que se li presentà a Pelleas en saber que havia de rebre son germà, ja que el seu amic Marcel el reclamava des del seu llit de mort. És per això que li diu a Melisande que “potser se'n va demà...”.

En el segon acte, Pelleas i Melisande han anat a la font (“la font dels cecs”), el lloc on la noia va ser trobada per Goló. Melisande juga amb l'anell que li ha donat el seu espòs, fins que la joia cau a la font i, de manera simultània, Goló, que estava de cacera, cau del cavall, en el moment que sentim l'hexacord de dos tríades augmentades. És interessant de fixar-nos en com Schönberg té cura de representar musicalment el galop del cavall. Mentre el príncep es recupera de les ferides causades per la caiguda, Melisande li confessa la seva infelicitat. En l'acte tercer Goló comença a sospitar, tal i com ens ho indica el motiu musical de la gelosia. La sospita és fonamentada, ja que tot seguit el seu germà i la seva esposa es confessaran el seu amor en l'escena de la finestra que, com en *Verklärte Nacht*, succeeix en una nit, sota la llum de la lluna. Melisande deixa caure els seus cabells per la finestra mentre canta, i Pelleas li agafa la melena, simbolitzant la unió dels amants, escena que és ricament il·lustrada, com a pont entre l'amat i l'amada. Goló interromp l'escena enfrontant-se a la seva desventura i per cridar l'atenció del seu germà, Goló condueix Pelleas a una balma sota el castell, on l'aigua és estancada i fa molt mala olor, en contrast amb la font. Sentim el *glissando* de les trompes, que inunden l'atmosfera de foscor.

En l'acte següent, Pelleas i Melisande passen la última nit a la font, on es confessen l'amor de manera efusiva sota els estels. L'escena d'amor dura fins que irromp Goló, per matar Pelleas, que cau a les profunditats de la font dels cecs, i ferir Melisande amb l'espasa. La música ens ofereix els tres temes combinats (Goló, Pelleas, Melisande), mentre els estels desapareixen amb l'albada.

En l'últim acte, Melisande morirà al llit, dolçament, ja que Maeterlinck ens explica com ha infantat una nena just abans de morir. És l'etern retorn del cicle de la vida: s'ha complert, com en *Verklärte Nacht*, l'objectiu que, cruament, Schopenhauer suposa a l'amor: la perpetuació de l'espècie. Encara que en tots casos, l'infant no és de l'home estimat, sinó del marit que la desposa. Goló acaba demanant perdó a Melisande pel mal que li ha fet, actuant de la mateixa manera que el rei Marke.

L'eix vertebrador que dona *coherència* (*Zusammenhang*) temàtica a les dues obres gira entorn de l'amor i la nit, i la mort (podem pensar que, de forma metafòrica, en *Verklärte Nacht* mor el sentiment de culpa i la desesperació de la dona en trobar recer en el seu autèntic amant), i les dos obres ens presenten un tràgic triangle amorós. *Eros* i *thanatos* són dues cares de la mateixa moneda. La nit ocupa un lloc central, però acaba sent la perdició dels amants ja que, a banda d'acollir l'èxtasi amorós, es converteix en desgràcia quan els amants són descoberts. El problema moral de Pelleas és més complex que el de l'home de la nit transfigurada, que només s'ha d'enfrontar a la traïció d'un home a qui ni tan sols coneix. Pelleas ha de decidir entre la lleialtat a un amic i la lleialtat a un germà, a qui acaba decepcionant de totes maneres.

La gran obra del primer període compositiu de Schönberg per a veu i orquestra són els *Gurrelieder*, escrits de forma intermitent entre 1900 i 1911 i que presenten una innovació. És difícil de definir el gènere al qual pertany l'obra: és una cantata, però també pren caràcter d'oratori; al final de l'obra apareix un monodrama i, en conjunt, es pot considerar una obra a cavall entre l'òpera i la simfonia, sense perdre de vista que inicialment fou un cicle de cançons. Ens pot resultar incòmode, a més, de parlar sobre una obra que es gestà al llarg d'onze anys, tenint en compte que aquest període fou decisiu per a la producció schönberguiana posterior. Tanmateix, ens trobem davant d'una obra conservadora pel que fa a l'estil, la forma i les tècniques compositives, encara que la tercera part, orquestrada entre 1909 i 1911, presenta elements més innovadors. Tot i així, Schönberg reconeix que l'estil dels *Gurrelieder* queda lluny de l'estètica de l'expressionisme atonal.

És indubtable la seva filiació wagneriana<sup>297</sup>, encara que també té influències de Strauss i Mahler, no només entre els compassos, sinó també en el tema i en la gran massa orquestral. Els temes principals d'aquesta cantata, la Natura, Déu, l'Amor i la Mort, traspuen darrera d'una llegenda medieval escandinava que narra l'amor del rei danès Waldemar per la jove Tove, que morirà a causa de la gelosia de la reina Helwig. Waldemar, desesperat, desafia Déu, qui condemnarà la seva gosadia. Temes de caràcter radicalment allunyat de les cançons de cabaret que Schönberg escriu contemporàniament o, fins i tot, del corrent operístic que s'imposa amb autoritat a Itàlia, el *verismo* de Puccini, Mascagni o Leoncavallo, que omplen els escenaris amb personatges antiheròics, amb un Rodolfo i una Mimi, que intenten sobreviure amb l'escalfor d'un llumí, o un Cano (Pagliacci) i una Nedda (Colombina), que riuen entre llàgrimes de tristor. Tristany i els Nibelungs wagnerians, en canvi, entronquen amb aquesta llegenda, travessada per un destí fatal, com en *Pelleas und Melisande*. La història de Waldemar i Tove té un clar paral·lelisme amb l'amor prohibit de Tristany i Isolde, encara que el rei i la

---

<sup>297</sup> Potser inspirat en el model de *Die Königskinder* de Humperdick, estrenat a Viena el 1897.



jove s'enamoren sense la necessitat d'un filtre d'amor.

Però és –sobretot– a nivell compositiu, on Wagner plana sobre el castell de Gurre. L'ambigüitat i la suspensió tonals són constants en l'obra. A tall d'exemple, sentim com la introducció orquestral, que dibuixa una posta de sol, no es decideix a situar-se a la dominant fins al compàs 23 que, enlloc de resoldre en la tònica, explora altres regions sonores. Per tal d'aconseguir aquesta inestabilitat, Schönberg fa ús de l'acord de setena disminuïda. Una altra pàgina musical paradigmàticament wagneriana és el “Lied der Waltraube”, “Cançó de l'ocell del bosc”, del final de la primera part, quan l'ocell evoca records en una cançó en forma de rondó i l'harmonia que l'acompanya recorda l'acord del Tristany. En el cas de Schönberg, es converteix en un *Leitmotiv* que suggereix el cant d'un ocell, amb gran voluntat descriptivista. Aquest acord també apareix al final de la tercera part, a “Des Sommerwindes wilde Jagd”.

Pel que fa al treball motívic, adopta un caire leitmotívic a partir d'una quarantena de motius, que es van acumulant i evocant entre ells, presentant petites variacions que els donen més color, transformant-se ràpidament, en perpetu moviment. Així ho expressa Allen Shawn: “The ideas in Gurre-Lieder are in constant state of becoming something else”<sup>298</sup>. Alban Berg analitza l'obra posant èmfasi en la tendència a comprimir transicions, a partir d'elipsis. El treball motívic, segons Berg, sorgeix d'una necessitat d'autoexpressió: “Sich auch musikalisch zu wiederholen, sich näher zu erklären, sich nochmals aber anders auszudrücken: -was eigentlich den tiefen Sinn der Variation ausmacht. Und diesen Sinn hat sie bei Schönberg immer: Jere Form, und sei es die einfachste und älteste, entspringt der Notwendigkeit seiner Kunst und nicht ihrer Fertigkeit”<sup>299</sup>. Aquesta afirmació està en sintonia amb la idea de Schönberg segons la qual l'art no sorgeix a partir d'un *poder* (*können*) sinó d'un *haver de* (*müssen*) de l'artista, sostret a un imperatiu indefugible per naturalesa<sup>300</sup>. En aquesta obra, a més, el joc de timbres dóna varietat als motius que es repeteixen<sup>301</sup>.

Si la sonoritat esdevé massiva en la primera i la segona part –curta però de gran intensitat, a causa de la tensió dramàtica pel desafiament a Déu per part de Waldermar–, en la tercera part, el color tímbric és més subtil i l'orquestració més pròxima a la de cambra. La innovació estructural més interessant apareix al final, amb un melodrama recitat en *Sprechstimme*,

<sup>298</sup> SHAWN, Allen, *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 28.

<sup>299</sup> Anàlisi de BERG, Alban, “Gurrelieder Guide”, English translations by Mark DeVoto, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume XVI, Numbers 1&2, June & November 1993, Edited by Paul Zukofsky, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1994, p. 183.

<sup>300</sup> “Art is born not of ‘I can’ but of ‘I must’”, “The Problems of Teaching Art”, 1911, *SI*, pp. 365-369.

<sup>301</sup> BERG, *Op. Cit.*, p. 89.

»Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut«, que es converteix en cant per donar pas al cor final. La sonoritat vocal, ara mixta<sup>302</sup> i molt homofònica, contrasta amb la vivacitat d'una orquestra, que la replicarà fins a l'última cadència, en Do Major, el símbol nietzschia de la sortida jubilat del Sol<sup>303</sup>. Amb aquesta força afirmativa es clou un cicle que s'havia iniciat tímidament, tot evocant una posta solar contemplada pels dos amants. Com hem vist, en aquestes primeres obres encara podem trobar la bellesa entre les pàgines de Schönberg.

### 2.5.2. L'expulsió de la bellesa

Alban Berg escull el *Quartett (d-Moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncell* (1904-1905) per a respondre a la pregunta “Per què la música de Schönberg és tan difícil d'entendre?”, convertida en el cèlebre article de 1924 que coneixem<sup>304</sup>. Aquesta elecció per part de Berg dóna indicis que aquesta obra suposarà un primer punt d'inflexió en el desenvolupament compositiu de Schönberg. Tots els elements de l'obra estan relacionats amb l'objectiu de garantir una gran *coherència* (*Zusammenhang*).

Es tracta d'un únic moviment continu a partir del principi de la sonata de doble funció, formada en aquest cas per un primer moviment de sonata, scherzo-trio-scherzo, un moviment lent (adagio) i un rondo-finale. El punt d'inflexió que implica l'obra l'hem de buscar tant en la forma com en el tractament temàtic que, com veurem, són dos recursos que Schönberg unirà de manera intrínseca. Aquesta obra arriba després d'un llarg període en el qual totes les composicions schönberguianes s'havien basat en un text, ja fossin cançons (op. 1, 2, 3, 6, 8), ja es tractés de música programàtica com la *Verklärte Nacht* o el *Pelleas und Melisande*. Aparentment, el quartet es podria emmarcar en allò que Eduard Hanslick considera música absoluta però, en realitat, amagava un programa secret. Ethan Haimo recull com el 1940, a la Universitat UCLA de Califòrnia, Leonard Stein<sup>305</sup> va preguntar

<sup>302</sup> El cor femení només apareix en aquest final.

<sup>303</sup> “Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schauendere ich vor göttlichen Begierden”, NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra und andere Schriften*, Werke 2, Könenmann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 1994, p. 251 i també pp. 251-254, corresponents a “Vor Sonnen-Aufgang”.

<sup>304</sup> BERG, Alban, “Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?”, dins a *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag*, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg., August-September-Heft 1924, pp. 329-341.

<sup>305</sup> Alumne i professor assistent de Schönberg a la Universitat UCLA de Califòrnia, va ajudar el compositor a completar i editar les seves obres tant teòriques com musicals, així com, essent pianista, en va ser un destacat intèrpret. Fou el primer Director de l'Arnold Schoenberg Institute de la University of Southern California

Schönberg si l'Op. 7 estava basat en un programa definit, aquest li contestà "Oh, yes, very definite, but private!"<sup>306</sup>. I és que per aquelles dates, la música de programa havia caigut en el desprestigi<sup>307</sup>, de manera que Schönberg va amagar deliberadament un programa sota una estructura de formes abstractes. D'aquesta manera, l'obra es divideix en tres parts<sup>308</sup>: un primer moviment (cc. 1-398) on es narren els alts i baixos d'un relació amorosa complicada, un segon moviment en Scherzo (cc. 300-951), que reconduïx la relació cap a un clima més serè, on les diferències s'escurcen, i una tercera part que engloba els dos últims moviments, en els quals les discrepàncies amoroses s'esvaeixen del tot i la relació es resol de manera harmoniosa, com a *Verklärte Nacht*.

Schönberg s'enfronta al problema d'integrar *Leitmotiven* en una forma abstracta que no està pensada per treballar amb motius que es corresponguin amb una estructura narrativa, tal i com havia fet a *Verklärte Nacht* i *Pelleas und Melisande*. Es tracta d'anar més enllà del tractament temàtic wagnerià, i integrar-lo en formes pròpies de la música absoluta. Astutament, buscarà les formes tradicionals que li permetin arribar a la integració temàtica amb més naturalitat, com la Sonata, l'*Scherzo*, el trio o el *Lied*, que es basen en la recurrència temàtica. Sempre fidel a l'economia de recursos, Schönberg concep una obra en la qual els temes adopten, alhora, significat semàntic i significat estructural. "Alles ist Thematisch!"<sup>309</sup>, conclou lúcidament Webern, fins al punt que substitueix les transicions harmòniques per les temàtiques per tal de garantir la intel·ligibilitat i, per tant, la *coherència*, de les successions musicals, ja que una superfície musical altament cromàtica, mancada de zones tonalment estables, dificulten

entre 1974 i 1991.

<sup>306</sup> HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>307</sup> Haimo recull una opinió d'un crític: "Schoenberg certainly knows how to write for strings. Let's hope that he will soon use his gift on a work of pure chamber music", HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 123. Schönberg sempre va ser molt susceptible a les crítiques.

<sup>308</sup> Per a un esquema temàtic exhaustiu, *Vid. Íbid.*, pp. 124-125.

<sup>309</sup> Anton Webern diu exactament: "Wie die Bewusstheit seines Formgefühls erfährt auch die Kunst seiner Tematik in op. 7 eine immense Seitgerung. Wunderwar ist, wie Schönberg aus einem Motivteilchen eine Begleitungsfigur bildet, wie Schönberg aus einem Motivteilchen eine Begleitungsfigur bildet, wie er die Themen einführt, wie er die Verbindungen der einzelnen Hauptteile gestaltet. Und *alles thematisch!* Es gibt sozusagen keine Note in diesem Werke, die nicht thematisch wird. Diese Tatsache ist beispiellos". El subratllat és nostre. WEBERN, Anton, "Schönbergs Musik", 1912, dins de: VV.AA., *Arnold Schönberg*, Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwith, Heinrich Jalowetz, Wassily Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton Von Webern und Egon Wellesz, R. Piper & Co, München, 1912, p. 31.

l'estructuració harmònica de l'obra.

La tradicional tensió I-V/V-I del pla harmònic queda substituïda pel pla temàtic, a partir d'una successió de motius que es van oposant, però que mantenen un element de complementarietat. En efecte, la contraposició, la perfecta oposició d'elements, sempre implica una igualtat en relació a un punt de referència, com succeeix amb les dues parts d'una figura simètrica respecte a l'eix. Amb la substitució –encara no total- del pla harmònic pel temàtic, la transició entre la música programàtica i la música absoluta es dona a partir de la síntesi entre la tècnica de transformació temàtica i la represa amb variacions, que dona peu al continu desenvolupament i transformació de l'obra. És així com l'op. 7 suposa una ruptura amb la narrativitat musical tradicional<sup>310</sup>.

La textura del quartet resulta ser molt heterogènia, a causa de l'estimable treball contrapuntístic que realitza Schönberg. Una escriptura tan polifònica dona gran independència als instruments, delerosos de cantar melodies altament expressives, al lllindar del total cromàtic, i amb uns contrastos dinàmics molt marcats, així com de gran complexitat rítmica. Tot plegat provoca que les successions harmòniques siguin ràpides i generin una constant ambigüitat tonal, que escassament es resol amb la tríada. Per tant, la dissonància impregna la textura de l'obra fins al punt que només podem parlar de consonància localitzada. És des d'aquest punt de vista que parlem del desplaçament de la bellesa per la *coherència* (*Zusammenhang*), ja que les obres ja no tenen l'objectiu de ser belles, sinó de funcionar com a obres independents.

A partir d'aquest moment, el vocabulari harmònic de Schönberg s'enriquirà de manera exponencial, conquerint regions encara inexplorades en el món de la música occidental. Amb tot, Ethan Haimo afirma que, “in some important ways, Schoenberg's *String Quartet*, Op. 7 represents both an end and a beginning”<sup>311</sup>. En efecte, significa el final d'una trajectòria programàtica de ressonàncies clarament wagnerianes i, al mateix temps, –i no pas per casualitat- el principi d'una recerca harmònica cada cop més radical, com la que du a terme a la *Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente op. 9*<sup>312</sup> (1906), la primera obra schönberguiana de música absoluta. Representada per primer cop la mateixa setmana que la première del *Quartet*, la *Simfonia de Cambra*<sup>313</sup> fou rebuda pel públic i la crítica amb

<sup>310</sup> Manuel Gervink parla de “Krise der Sprachlosigkeit” en relació al Quartet que estem analitzant. GERVINCK, Manuel, *Schönberg und seine Zeit*, Große Komponisten und Ihre Zeit, Laaber-Verlag, Regensburg, 2000, p. 113.

<sup>311</sup> *TML*, p. 142.

<sup>312</sup> Schönberg va compondre dues versions, a i b. La b és finalitzada el 1936, i incideix en la transparència del color, emfatitzant que és per a instruments solistes.

<sup>313</sup> L'op. 7 es va estrenar el 5 de febrer i l'op. 9 el 8 de febrer de 1907.

gran controvèrsia, fins al punt que Schönberg es veié reflectit al mirall com un *enfant terrible* digne de protagonitzar allò que Steban Buch anomena *Le cas Schoenberg*<sup>314</sup>. Fins i tot Gustav Mahler, captivat per la figura de Schönberg, va haver d'admetre que “je ne comprends pas sa musique, mais il est jeune et il a peut-être raison. Je suis vieux et je n'ai peut-être plus l'oreille pour sa musique”<sup>315</sup>. Mahler tenia clara la màxima schönberguiana segons la qual “a new art is not to be measured by the laws of the old”<sup>316</sup>.

La *Simfonia de Cambra* significa, d'entrada, un desafiament dels conceptes que n'integren el títol: d'una banda, la *simfonia* es desplega en un moviment integral i, d'altra, l'orquestra de *cambra* es converteix en un conjunt de quinze instruments solistes a la cerca de la independència. La forma en un sol moviment, deutora de la *Neudeutsche Schule* -com ja havíem vist en *Verklärte Nacht* i *Pelleas und Melisande*-, representa altra vegada un qüestionament de les grans formes simfòniques de Bruckner o Mahler. Segons Newlin, la condensació de la forma és “symptomatic of the *Zeitgeist*, of the turning away from dreams of Wagnerian grandeur to more practicable forms”<sup>317</sup>.

Tot i no basar-se en cap programa, la *Simfonia* adopta també un caràcter cíclic. Els temes van reapareixent en els diferents moviments, encara que sense tantes transformacions com en el *Quartet*, com a conseqüència de l'abandonament de la narrativitat. Amb la voluntat de cercar la màxima economia motívica, concisió i *coherència* (*Zusammenhang*) interna de l'obra<sup>318</sup>, Schönberg aposta per limitar quantitativament el material temàtic i, quan el motiu es recupera, o bé es fa amb variacions, o bé s'abreua. Aquesta reducció de motius implica també una reducció de l'extensió de l'obra, de tal manera que, com reconeix el mateix Schönberg, “students of my works will recognize how in my career the tendency to condense has gradually changed my entire style of composition”<sup>319</sup>.

Aquest “pensament temàtic” acaba impregnant directament l'harmonia i, per tant, es converteix en element estructurador del discurs. Harmònicament, aquesta obra representa un avenç significatiu en el desenvolupament de l'obra schönberguiana, encara que aquesta complexitat harmònica no invalida que el pla tonal sigui més clar que en obres anteriors.

<sup>314</sup> Vid. BUCH, *Op. Cit.*

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>316</sup> “About Music Criticism”, 1909, *SI*, p. 192.

<sup>317</sup> NEWLIN, Dika, *Bruckner, Mahler, Schoenberg*, King's Crown Press, New York, 2009, p. 230.

<sup>318</sup> Webern insisteix en la cerca de coherència per part de Schönberg. Vid. WEBERN, Anton, *Op. Cit.*, pp. 31-34.

<sup>319</sup> Fragment de la transcripció de l'entrevista radiofònica que Halsey Stevens, de Columbia Radio, va fer a Arnold Schönberg, sobre la seva faceta com a pintor, el 1949. Recollida a “The music of Arnold Schoenberg”, vol. 3. -- Columbia M2S 709 [2 LP], p1965. -- Recording. Font: <http://www.schoenberg.at/>.

D'aquesta manera, la recerca de concisió i cohesió es desenvolupa en paral·lel a una clarificació harmònica i tímbrica.

Tots els elements temàtics deriven d'un únic element constitutiu, la quarta justa, que apareix en les primers notes de l'obra i que acaba per convertir-se en la *Urform* o *Ursatz*<sup>320</sup>, que esdevé l'element cohesionador. Les successions de quartes, com veurem més endavant, ja eren presents a *Verklärte Nacht* i *Pelleas und Melisande*, però en la *Simfonia* el recurs es radicalitza. Les harmonies de quartes substitueixen les harmonies de terceres de tal manera que s'estableix una reciprocitat molt íntima entre la melodia i l'harmonia, en el fet que totes dues connecten relacions remotes de la tonalitat en una unitat perfecta<sup>321</sup>. L'ús de la quarta desvia el pol I-V (tònica-dominant) pel I-IV (tònica-subdominant), adoptant un significat estructural, en el sentit que s'esdevé el canvi d'una base harmònica per una de temàtico-motívica, de la mateixa manera que s'havia esdevingut al *Quartet*.

En conseqüència, la tríada perd -encara més- la seva funció referencial, que entrà en crisi des de *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* i el *Quartet* Op. 7. En l'op. 9, l'afebliment de la tonalitat és tal que la referència tonal és absent en les seves primeres notes de l'obra, malgrat que en l'armadura hi figuren els quatre sostinguts corresponents a Mi Major. Quan apareix la tònica, ho fa ambigüament, i resulta tenir molt poca presència al llarg de l'obra, així com les tonalitats secundàries. Abunden tot tipus d'acords de sèptima i de novena que, tal vegada, volen reemplaçar la dominant<sup>322</sup>, però cada cop hi ha més dificultat per diferenciar els acords que formen part de l'harmonia dels que no en formen part, degut al vocabulari acòrdic tan radical que presenta Schönberg. Però la desaparició de la tríada no ha estat conseqüència d'una estratègia calculada, sinó que, segons Haimo, "it is more likely that triads gradually disappeared because Schoenberg intuitively felt that their presence was inappropriate, (...) because they were so much less dissonant than everything else that surrounded them"<sup>323</sup>. I és que la llei del total sonor –o el que és el mateix, el total cromàtic- féu repensar no només el concepte de consonància -tal i com Schönberg explica a bastament a la seva *Harmonielehre*- sinó que n'implicà unes noves praxis, com l'ús molt localitzat. Cada cop apareixen més sonoritats que, lluny de l'ortodòxia, no es poden emmarcar ni en acords de sèptima ni de novena, com per exemple l'acord de sis notes en quartes del principi per part de la trompa o les sonoritats de quatre i cinc notes diferents, on hi ha inclosos, al mateix temps, l'acord tríade i el de sèptima.

<sup>320</sup> Aquesta *Urform*, no ho oblidem, la quarta i la quinta són les culpables que el sistema tonal es desenvolupés de forma tan complexa (quarta augmentada fa-si i quinta disminuïda si-fa).

<sup>321</sup> "My Evolution", 1949, *SI*, p. 84.

<sup>322</sup> *Vid.* HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 177.



Figure 4 *Kammersymphonie op. 9*, tema inicial en quartes

En tractar-se d'una obra per a quinze instruments solistes, Schönberg fa palesa la voluntat d'autonomia i la pèrdua de caràcter d'acompanyament dels instruments, escrivint una obra de gran densitat polifònica. El treball contrapuntístic és encara major que l'esdevingut a l'op. 7, provocant una successió ràpida de sonoritats. En aquesta nova sonoritat, les famílies d'instruments no estan barrejades, sinó que cada línia polifònica correspon a un instrument, encara que tal vegada hi ha un desequilibri en favor del vent. David Josef Bach considerà que “la sonorité dissuadait de trouver dans le plaisir de l'instant une consolation à la perte du fil de la structure”<sup>324</sup>. I és que la condensació formal dificulta la comprensió, reduint el temps de processar la informació auditivo-intel·lectual a l'oient.

En l'op. 9, que és una sonata de doble funció amb doble exposició, segons Schönberg, “is established a very intimate reciprocation between melody and harmony, in that both connect remote relations of the tonality into a perfect unity”<sup>325</sup>, es reforça la dualitat vertical/harmònic amb horitzontal/melòdic que ja apareixia al quartet. Apareix una doble relació estructural de subdominant que sembla ser una conseqüència lògica de l'omnipresència de l'interval de quarta. L'harmonia present en tota l'obra és una harmonia de quartes. Com diu Schönberg, les quartes s'expandeixen arquitectònicament sobre tota l'obra i impregna tota la construcció harmònica<sup>326</sup>.

Josep Barcons incideix molt en el fet que, contemporàniament a la composició de la *Simfonia*, l'amistat entre Schönberg i Adolf Loos és cada cop més ferma i, per tant, les bases de l'arquitectura contemporània es gesten juntament amb les de l'harmonia del segle vint<sup>327</sup>. La purificació del llenguatge que cerca Loos acaba impregnant el treball schönberguianà, que intenta eliminar tota superfluïtat i converteix cada nota en element constitutiu, de la mateixa manera que Loos rebutja l'ornament –equiparant-lo

<sup>324</sup> BUCH, *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>325</sup> “My Evolution”, 1949, *SI*, p. 84.

<sup>326</sup> *HL*, p. 483.

<sup>327</sup> Schönberg parla d'Adolf Loos diverses vegades en la seva *Harmonielehre*, en relació a l'ornamentació, *HL*, pp. 325 i 410. A la pàgina 410, afirma: “Dies Ausschmücken mit Ornamenten, „tätowieren“ wie Adolf Loos, ist eine Kinderei”, *HL*, p. 410.

al delict- en l'arquitectura. Els dos artistes treballen a partir d'una relacionalitat constructiva que substitueix la pèrdua dels mitjans articuladors tradicionals, que havien quedat allunyats de les necessitats reals de l'època. Schönberg “s'enfronta amb la qüestió de quina ha de ser la nova organització que substitueixi la pèrdua dels mitjans articuladors (que proporciona l'harmonia tonal) que havien quedat enterbolits –però en absolut eliminats– pel cromatisme de les darreries del segle dinou. Aquesta reorganització estructural fonamental era de la mateixa categoria que aquella a què s'enfrontava Loos amb el seu «pla de volums»<sup>328</sup>, que permet crear un flux espacial ininterromput en el qual la llum es distribueixi de forma contínua en les diferents estances de la llar, totalment interconnectades per la voluntat de crear un llenguatge arquitectònic basat en relacions de total *coherència* (*Zusammenhang*). En Schönberg, la relacionalitat entre els elements discursius que estructuren l'obra substitueix la força cohesionadora de la tonalitat.

### 2.5.3. Emancipació de la dissonància

El desembre 1908, l'*Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme op. 10* va provocar un autèntic escàndol a la Bössendorfer Saal. El Quartet Rosé interpretà una obra de cambra que, amb una carcassa conservadora –més que la del primer quartet– fruit d'una voluntat de *comprendibilitat*, impactà la Viena habsbúrbica amb l'aparició, al tercer moviment, d'una soprano -Marie Gutheil-Schoder- que entonava uns versos de Stefan George acabaven acaronant l'atonalitat. El segon moviment passà a la història de la música occidental com a un dels documents més irònics i carregats de l'humor més franc i alhora més subliminal<sup>329</sup>. Schönberg introdueix de la mà del violoncel, l'instrument que més dominava, la melodia popular austríaca “O du lieber Augustin”, fet que ha estat interpretat com una “intromissió de la veu de Schönberg en l'obra”<sup>330</sup>. Les paraules finals de la tornada, “alles ist hin” (“tot està perdut”),

---

<sup>328</sup> SMITH, Joan A., *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, Schirmer Books, Nova York, 1986, p. 46. Vid. BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, Tesi Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2013, p. 249.

<sup>329</sup> CASABLANCAS, Benet, *El humor en música. Broma, parodia e ironía*, Reichenberger, Kassel-Berlin, 2000, p. 93.

<sup>330</sup> Vid. BARCONS, Josep, “La configuració del pensament relacional en Arnold Schönberg”, Tesina de l'*Institut Universitari de Cultura*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005, p. 126.



han despertat tota mena de conjectures entre els estudiosos, ja que la majoria interpreta el vers en relació a la crisi matrimonial dels Schönberg, a causa de l'*affaire* entre Mathilde i Richard Gerstl, un jove pintor amic de la parella. Però Ethan Haimo ha demostrat que la cronologia desmenteix aquesta interpretació, i més tenint en compte que el to de la cançó popular és optimista<sup>331</sup>. Per tant, no hi ha dubte que es tracta d'un joc que s'ha d'interpretar en clau d'humor, a partir del distanciament irònic intrínsec a la Modernitat<sup>332</sup>.

El primer i el segon moviment (forma Sonata i *Scherzo*, respectivament) es basen estrictament en el principi d'economia motívica, de manera que la innovació no apareix en el pla harmònic, és a dir, en el tipus d'acords i la condució de les veus, sinó en l'organització del so. El motiu s'erigeix com a base estructuradora de l'obra, on cada element temàtic pot ser entès com una variació –desenvolupant– dels limitats elements temàtics bàsics, bo i creant una xarxa de relacions que integra el moviment en un tot unitari. Aquesta manera de compondre no és pas nova en Schönberg, ja que es remunta als *Leitmotiven* de *Verklärte Nacht* i el *Pelleas*, però sí que ho és la radicalitat amb què apareix: “Never before those procedures penetrated so deeply into every corner of a movement, nor had they been so comprehensive in their influence, nor had they been so multi-dimensional in their impact”<sup>333</sup>. Schönberg assoleix aquesta unitat motívica, en gran mesura, gràcies a l'abandó -ja definitiu- de la música programàtica i la recuperació de formes tradicionals. Tanmateix, aquest classicisme de formes ben estructurades que deixen que el discurs es vagi filtrant de manera fluïda és breu<sup>334</sup>, i prova

---

<sup>331</sup> HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 226-230.

<sup>332</sup> *Vid.* BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire” dins a *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, 2a ed., Madrid, 1980, pp. 123-170. Com ha explicat Huizinga, el joc és intrínsec a la naturalesa humana i té un paper fonamental a Grècia i Roma (*Vid.* HUIZINGA, Johannes, *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2004). La importància del fenomen la reflecteix al 1560 Pieter Bruegel el Vell amb el quadre *Jocs infantils* (Kunsthistorisches Museum, Viena), amb desenes de jocs populars, la majoria dels quals encara persisteixen a la nostra societat. La Modernitat es caracteritza per una nova consideració del joc, que entra en l'escena social amb l'oci, nova manera d'administrar el temps a partir de la industrialització, moment en el qual l'artesà i el pagès s'alliberen de la dependència al cicle natural. A Catalunya, a principis del segle XX, Eugeni d'Ors parla de “l'home que treballa i juga”. Recordem, a més, que tant en anglès, francès com en alemany ocorre un fenomen lingüístic interessant: *play*, *jouer* i *spiele* són verbs que s'empren tant per parlar de jugar a un joc com per tocar un instrument.

<sup>333</sup> HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, pp. 218-219.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 219.

d'això és que va acabar afegint veu als dos últims moviments de l'Op. 10 i un melodrama a la *Zweite Kammer-symphonie*<sup>335</sup>.

La pèrdua la funció estructural harmònica<sup>336</sup> i l'articulació del discurs a partir d'una xarxa relacional motívica són dos processos intrínsecament simultanis, que acaben impregnant el teixit tant vertical com horitzontal de l'obra. Els primers compassos del quartet s'obren amb una harmonia aparentment tradicional, però que amaga un enllaç de tritò –*diabulus in musica*–, l'acord més dissonant, fins al punt que és capaç de desmuntar tot el sistema tonal<sup>337</sup>.

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of notes: a dotted quarter note (F#), followed by eighth notes (B, Bb, B), and a quarter note (B). A bracket above the notes from B to Bb is labeled with a key symbol (a sharp sign). Staff 'b' is in bass clef, 3/4 time, with the same key signature. It features a series of notes: a quarter note (F#), followed by eighth notes (A, G, F#), and a quarter note (F#). A bracket above the notes from A to F# is labeled with a key symbol (a sharp sign). Both staves have dynamic markings: 'ff' (fortissimo) under the first measure of staff 'a' and 'sf' (sforzando) under the first measure of staff 'b'.

Figure 5 *Zweites Quartett* op. 10, a) c. 77 b) c. 85 (s'indiquen els tritons amb una clau)

Portant a l'extrem l'economia motívica, Schönberg incorpora el tritò en cada un dels elements temàtics del primer moviment. Ara més que mai, la recurrència temàtica, la variació tímbrica, les dinàmiques i els patrons rítmics es converteixen en elements articuladors de discurs. Fins i tot les cadències no es busquen a partir de la resolució de tensions harmòniques, sinó que es

<sup>335</sup> Schönberg volia convertir la *Zweite Kammer-symphonie (in es-Moll) für kleines Orchester* op. 38 (1906-1939) en un monodrama per a veu parlada i orquestra entitolat *Wendepunkt*. Un esbós del text que es conserva expressa aquest sentiment de pessimisme i depressió:

“Just when the accumulated power should burst forth it fails;

a small but perfidious incident –a speck of dust in the clockwork- is capable of hindering its development.

After the collapse comes despair, then sorrow...

(...)

...But that

does not mean an end; it is on the contrary a beginning; a new way to salvation appears, the only, eternal way. To find this was the purpose of all previous experience.”

<sup>336</sup> Schönberg dona sentit a l'expressió a l'obra teòrica *Structural Functions of Harmony*, de 1948.

<sup>337</sup> Vid. BARCONS, Josep, “La configuració del pensament relacional en Arnold Schönberg”, pp. 119-120.

troba el repòs a partir de sonoritats “tranquil·litzadores” que ara ja no han de coincidir necessàriament amb la tríada. Walter Frisch aclareix que Schönberg “is to reverse the expected associations of tonality/consonance with stability, and of atonality/dissonance with instability”<sup>338</sup>. Tot a així, encara funciona el principi de consonància localitzada, emmig d’un ventall de possibilitats harmòniques cada cop més radicals, amb sèptimes diatòniques i cromàtiques, acords de novena amb inversions, i acords de quartes i de quintes.

Al tercer i al quart moviment, la innovació de Schönberg rau en afegir la veu humana, de manera que combina el quartet de corda, el gènere prototípic de la música de cambra, amb el *Lied* alemany, tradicionalment de piano encara que, com hem comentat més amunt, no és el primer cop que un grup d’instruments acompanyen una soprano o un tenor<sup>339</sup>. L’impacte de la poètica de Richard Dehmel, amb qui s’inspira en els primers anys, ara es veu afeblit per un fervent interès per Stefan George, els poemes del qual li serviran per a compondre “Litanei”, “Entrückung”<sup>340</sup>, els dos últims moviments de l’Op. 10, així com els *Zwei Lieder für Gesang und Klavier*, op. 14 i els *Georgelieder* op. 15:

“George was one of the leaders of the revolt against realism in German literature; Dehmel had deep ties to the nineteenth-century German Romantic poetic tradition. George’s poetry displays de influence of Greek classical foms, the Parnassians, and the French symbolists; there was not a trace of French influence in Dehmel’s poems. George poem’s, intended for an intellectual aristocracy, are often esoteric and remote; Dehmel’s tend toward passionate overstatement”<sup>341</sup>.

La poètica de Stefan George l’acompanya en un territori inexplorat, que culminarà en l’atonalitat. Schönberg confessa haver-se inspirat en els poemes de l’autor germànic per compondre alguns dels seus poemes i, sorprenentment, sense esperar-s’ho, aquestes cançons es presentaven en un estil una mica diferent a tot allò que havia escrit fins llavors: “New sounds were produced, a new kind of melody appeared, a new approach to

---

<sup>338</sup> FRISCH, Walter, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, University of California Press, London, 1993, p. 260.

<sup>339</sup> Mahler havia inclòs veu a la segona, la tercera i la quarta simfonia.

<sup>340</sup> Entre els estudiosos s’ha generat un debat sobre la disposició dels moviments, i així ho recull Ethan Haimo, *Vid. HAIMO, Ethan, Op. Cit.*, p. 275. Amb “Entrückung” al final, l’obra quedava amb tres movimemnts molt heterogenis. Per això Schönberg introdueix “Litanei” com a tercer, per a donar un caràcter més unitari a l’obra, recuperant temes dels dos primers moviements, integrant el material dispers en tres moviments i dotant l’obra de més coherència.

<sup>341</sup> HAIMO, Ethan, *Op. Cit.*, p. 245.

expression of moods and characters was discovered”<sup>342</sup>. Alan Philip Lessem ho arrodoneix així: “George’s fusion of «sound» and «mood» («Klang» and »Stimmung«), which created both a musicality of meaning and a remarkable homogeneity of form and expression, was certainly of a kind that would have appealed to Schoenberg”<sup>343</sup>.

El tercer moviment, “Litenei”, s’estructura en set variacions i una coda, bo i recuperant motius, sonoritats i textures dels dos moviments anteriors, de manera que el quartet queda dotat d’unitat interna. Les variacions es generen a partir d’un creixement orgànic, que s’allunya de tècniques tradicionals com la reducció a l’essencial o la mera ornamentació. Per tal d’evitar relacions tonals, el tema de les variacions comença sempre per la mateixa nota. Però no serà fins a l’últim moviment, “Entrückung”, quan la partitura prescindirà de l’armadura sense complexos, encara que això no implica ni la total absència d’una sonoritat recurrent que pugui funcionar com a tònica, ni un trencament radical dels processos harmònics, tal i com demostra la teoria de la innovació incremental. El moviment, en forma sonata, s’obre amb un motiu de vuit notes al violoncel –que, al seu torn, es divideix en dos segments generats per variació desenvolupant- amb caràcter fugat, que s’interrompen per l’aparició de la veu. La sonoritat pren un caire místic, en concordància amb les paraules de George: “Ich fühle luft von anderem planeten”, és a dir, “jo sento aire d’altres planetes”, i podem interpretar aquests “planetes” com a metàfora de la nova la fornada de motius que articularan l’últim moviment o, millor, les noves vies que s’estan explorant.

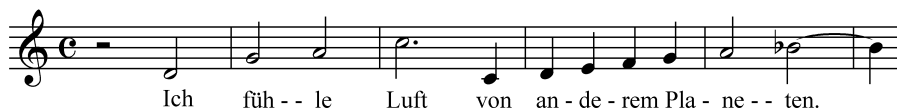


Figure 6 *Zweites Quartett*, op. 10, Quart Movement, cc. 21-26

A partir d’ara, les formes clàssiques desapareixeran, per tal d’assolir una condensació formal que quedi articulada pel contingut i faciliti nou sistema constructiu més fluït.

La primera obra composta íntegrament sense armadura són els *15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten« von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15*<sup>344</sup>, començats simultàniament amb l’Op. 10.

<sup>342</sup> “How One Becomes Lonely”, 1937, *SI*, p. 49-50.

<sup>343</sup> LESSEM, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schönberg. The Critical Years, 1908-1922*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1979, p. 37.

<sup>344</sup> Els períodes compositius són entre març de 1908 i març 1909, entre març i abril

En aquest sentit, es poden considerar un primer punt d'arribada en la trajectòria schönberguiana, després de deu anys d'una constant recerca compositiva que implicà la desintegració progressiva del sistema tonal, a partir de la substitució de la base harmònica estructural per una articulació motívica que dotava l'obra d'una *coherència (Zusammenhang)* tant interna com externa. Com diu Barcons: “Ahora estas conexiones motívicas ya no van a sumarse a las relaciones sintácticas cohesionadoras del fundamento tonal de la pieza, sino que van a ser el único mecanismo capaz de generar coherencia”<sup>345</sup>. Ara bé, aquesta *coherència* basada en les connexions motíviques no es podrà mantenir durant gaires minuts, per això les obres d'aquest període seran curtes o supeditades a un text. En les primeres obres del “nou estil”, “I was particularly guided, in both the details and the whole of the formal construction, by very powerful expressive forces, not to mention a sense of form and logic acquired from tradition and well developed through hard work and conscientiousness”<sup>346</sup>. Això va ser possible gràcies “a limitation which I had been unconsciously imposing on myself from the very outset –limitation to *short* pieces, something which at the time I explained in my own mind as a reaction against the 2 ‘extended’ style”<sup>347</sup>. Ara, diu Schönberg, “I know a better explanation: renunciation of traditional means of articulation made the construction of larger forms temporarily impossible, since such forms cannot exist without clear articulation. For the same reason, my only extended works from that time are works with text, there the words

---

de 1908, setembre de 1908 i febrer de 1909. Les quinze cançons són: »Unterm Schutz von dichten Blättergründen...« (1907), »Hain in diesen Paradiesen...« (1908), »Als Neuling trat ich ein in dein Gehege...« (1908), »Da meine Lippen reglos sind und brennen...« (1908), »Saget mir auf welchem Pfade...« (1908), »Jedem Werke bin ich fürder tot...« (1908), »Angst und Hoffen wechselnd sich beklemmen...« (1908), »Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre...« (1908), »Streng ist uns das Glück und spröde...« (1908-1909), »Das schöne Beet betrachte ich mir im Harren...« (1908-1909), »Als wir hinter dem beblühten Tore...« (1908-1909), »Wenn sich bei heiliger Ruh in tiefen Matten...« (1908-1909), »Du lehnst wider eine Silberweide...« (1908), »Sprich nicht mehr von dem Laub...« (1909), »Wir bevölkerten die abend-düstern Lauben...« (1909). Cal recordar que quan Schönberg acaba l'op. 9 comença a compondre *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, però entremig escriu els Opus 12 (*Zwei Balladen für Gesang und Klavier*, 1907), 13 (*Friede auf Erden für gemischten Chor a cappella*, 1907) i 14 (*Zwei Lieder für Gesang und Klavier*, 1907-1908), encara tonals, on les connexions motíviques que ja havia anat utilitzant en els seus primers opus encara es fan més presents.

<sup>345</sup> BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 259.

<sup>346</sup> “Opinion or Insight?”, 1926, *SI*, p. 262.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

represent the cohesive element”<sup>348</sup>. Analitzarem tot seguir aquestes dues formes, les miniatures i les obres expressionistes amb suport textual.

#### 2.5.4. Miniatures i atonalitat

L’etiqueta d’atona s’atorga a la música de Schönberg pel fet de prescindir de les lleis de la tonalitat. Tanmateix, cal ser curosos a l’hora d’emprar el terme “atonalitat”. En primer lloc, perquè no és cert que tota la música schönberguiana posterior a 1908 prescindeixi d’un centre tonal. Més endavant trobem obres que, malgrat no presentar-se formalment com a tonals, amb una armadura, *sonen* parcialment tonals<sup>349</sup>, com les *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28<sup>350</sup> (1925), la *Suite für Kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinetten, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier* op. 29<sup>351</sup> (1925-1926) i els *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35 (1929-1930)<sup>352</sup>. I, en segon lloc, i sobretot, perquè no estem satisfent ni la voluntat del compositor, que declara el terme incorrecte, proposant l’alternativa frustrada de “pantonalitat” o “politonalitat”<sup>353</sup>, ni som fidels als processos musicals que

---

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> Dika Newlin ho argumenta d’aquesta manera: “So the sudden reappearance of tonality in his music was not inconsistent with what had gone before in his development, all the more so since he had never lost his belief in the validity of tonality as a means of expression for the future”, NEWLIN, Dika, *Bruckner, Mahler, Schoenberg*, King’s Crown Press, New York, 2009, p. 275.

<sup>350</sup> La primera de les tres sàtires, “Am Scheideweg”, comença amb la pregunta: ¿Tonal oder Atonal?. Schönberg està experimentant, i demostra que el serialisme no és sinònim d’atonalitat construint una sèrie de dotze tons amb una tríada en Do Major coincidint amb la pronúncia del mot “tonal”.

<sup>351</sup> La Giga incorpora elements tonals en el dodecafonisme com un fragment de la cançó “Ännchen von Tharau”. A més, aquesta obra, dedicada a la seva nova esposa Gertrud Kolisch, juga amb el seu nom al principi i al final de cada moviment, amb el monograma musical "eS-G" [E flat-G] (nomenclatura anglosaxona).

<sup>352</sup> L’obra presenta una interacció entre elements tonals i atonals a fi d’acostar-se al públic. En especial “Verbundenheit”, que encara que no porta armadura, treballa amb tríades convencionals i sembla que hi hagi un centre tonal en Re Major i menor.

<sup>353</sup> Els termes “pantonalitat” i “politonalitat” són més adients ja que són inclusivament – mentre que a-tonalitat és exclusivament –, impliquen l’expansió o l’evolució de processos musicals passats, enlloc de plantejar-ne un trencament, ja que es parla en el sentit de sonoritat que inclou intrínsecament tots els sons de totes les tonalitats, com a síntesi. Schönberg parla en aquests termes a l’*Harmonielehre*, en una nota a peu de pàgina de l’edició de 1921, Vid. *HL*, p. 432. Tanmateix, mirat des d’un altre punt de vista, també seria lícit de parlar de “monotonalitat”, precisament per la idea d’unitat de tot l’espectre sonor.

s'esdevenen entre compàs i compàs. En efecte, Schönberg troba una *boutade* parlar de música no tonal doncs, si prenem “to” com a sinònim de “so” (cosa que, efectivament, s'esdevé en alemany), tota música no feta amb tons, senzillament, no sonaria perquè el “to” –combinat amb el silenci- és el material propi de la música<sup>354</sup>. El mateix Schönberg ho expressa així: “There are no non-harmonic tones, for harmony means tones sounding together”<sup>355</sup>. O bé, “I find above all that the expression, «atonal music», is most unfortunate -it is on a par with calling flying «the art of not falling», or swimming «the art of not drowning»”<sup>356</sup>. És més encertat, tal vegada, parlar d’“atonalitat”<sup>357</sup>, ja que aquest concepte pretén remarcar l’eliminació de la funció de la tònica, nota o so al qual se li subordinen la resta de graus de qualsevol tonalitat. La idea que es vol transmetre és la de la progressiva pèrdua d’un centre gravitatori que articuli, per ell mateix, tant l’estructura com el contingut de l’obra.

Com veurem més endavant, ja des de 1906, Schönberg ha encetat un progressiu camí d’alliberament de les cadenes de la “tonalitat” -passant pels camins de la “tonalitat suspesa” o *aufgehobene Tonalität*- que culminarà el 1911, amb obres com els *Sechs kleine Klavierstücke* opus 19. Aquest alliberament passa, primàriament, per deixar obsoleta la tríada: “What Schoenberg, consciously or uncounciously, realized before anyone else is that the concept of themes and the system of motivic construction were bound up with a symmetrical system of harmony clearly orientated around a central triad”<sup>358</sup>. Tanmateix, Schönberg no és el primer en abandonar la tríada, però sí que ho és en adonar-se de la importància d’aquest fet, tal i com comenta Charles Rosen<sup>359</sup>. La tríada, formada pels intervals de tercera major (en tonalitats majors) o tercera menor (en tonalitats menors) i quinta justa, representa l’estendard de la consonància. En les obres atonals és precisament el regne inqüestionable de la consonància allò que entra en una crisi profunda. Schönberg comença a introduir, cada vegada amb menys complexos, les dissonàncies considerades més tabú per la història de la música occidental -com el trítion-, duent a terme una tasca de “normalització” de la dissonància que és equiparada, a tots els nivells, a la consonància: aquesta tasca “refers to its comprehensibility [of the dissonance], which is considered equivalent to the consonance’s comprehensibility. A style based

---

<sup>354</sup> Schönberg és ben clar al seu tractat, quan afirma que “el material de la música és el so”, *HL*, p. 14. Aquí hi podem trobar un correlat amb la màxima romàntica segons la qual “la poesia s’escriu amb paraules, no amb idees”.

<sup>355</sup> *TML*, p. 73.

<sup>356</sup> *SI*, “Hauer’s theories, 1923, *SI*, p. 210.

<sup>357</sup> Per al terme “Tonalitat”, *Vid.* R.Réti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, Barrie and Rockliff, Londres, 1958.

<sup>358</sup> ROSEN, Charles, *Arnold Schoenberg*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 42.

<sup>359</sup> *Vid. Íbidem.*

on this premise treats dissonances like consonances and renounces a tonal centre”<sup>360</sup>.

La tasca d’alliberament de la tonalitat implica també la possibilitat de desempallegar-se de tot el llegat ideològic imprès en les “notes”, al llarg de tota la tradició musical, tractant-les com a sons que gaudeixen de la mateixa importància. Webern ho descriu així:

“Cert dia es va poder prescindir de tota relació amb el to fonamental. [...] Aviat es va observar que existeixen *lleis secretes* en relació amb els dotze tons: resultava satisfactori per a l’orella que la línia melòdica procedís per semitons o bé per intervals relacionats de forma cromàtica. És a dir, sobre una base cromàtica i no sobre aquella escala de set tons. L’escala cromàtica va anar dominant cada vegada més: els dotze tons enlloc dels set”<sup>361</sup>.

En el moment que es desvetlla aquesta “lei secreta”, les partitures es desarmen de bemolls i sostinguts –ja no tenen armadura. Per això, un cop la dissonància s’ha “emancipat”, ja no té sentit parlar de “notes estranyes a l’harmonia”; la peça conforma un tot, on contingut i forma són indiscernibles, seguint una idea subjacent que, al primer vestigi d’esgotament, fineix. L’ornament, seguint l’estètica d’Adolf Loos (“Ornament und Verbrechen” de 1908), ja no hi té cabuda.

A “Neue Musik” (dins de “Neunzen Beiträge über neue Musik”, ca. 1946) Adorno fa una interpretació de l’atonalitat des d’un punt de vista sociològic, afirmant que la música de Schönberg parteix d’un món sense sentit. L’efecte que pot provocar a l’oient despertaria la brutalitat de la societat en el món en què s’inscriu, pensant en la Primera Guerra Mundial. Per a Adorno, aquesta música trenca la continuïtat del desenvolupament musical, és sorprenentment alienada del discurs musical “natural” i declara la guerra al gust hedonista<sup>362</sup>. Krenek, per la seva banda, opina que hi ha un alt component d’individualitat en la música de Schönberg. És l’única expressió del pensament del compositor, que deixa l’oient en un sentiment d’isolament. La música atonal elimina les associacions, els elements no essencials: “Atonality has given speech to the individual, liberating him from delusive chains and seductive il·lusions. By intensifying the expression of personal emotion to the utmost, it has demonstrated the loneliness and alienation of humanity as clearly as possible”<sup>363</sup>. I el testimoni de Schönberg, que ja hem

<sup>360</sup> “Composition with Twelve Tones (1)”, 1941, *SI*, p. 217.

<sup>361</sup> WEBERN, *El camí cap a la nova música*, p. 58. El destacat és nostre.

<sup>362</sup> ADORNO, Theodor W., “Neue Musik”, dins de *Neunzehn Beiträge über Neue Musik*, AGS, 18, Münster 1984, p. 80.

<sup>363</sup> KRENEK, Ernst, “Atonality”, trans. Barthold Fles dins de KRENEK, Ernst, *Music Here and Now*, Norton, New York, 1939, p. 165.



tractat al capítol anterior en estudiar l'estadi "ètic-pre-estètic", ens revela que es tracta d'una música instintiva en què la consciència hi té poc a dir, almenys en les primeres obres, tal i com afirmà a l'*Harmonielehre*. Schönberg considerava que a la música atonal, s'esdevé una major congruència entre la música i el text ("Das Verhältnis zum Text").

En aquesta línia, Reinhold Brinkmann assevera que no és en cap cas casual que la música atonal s'estengués per Viena. En l'època de Schönberg es vivia en una atmosfera cultural que afavoria la fascinació per "*chromatischen Auflösung des tonalen Systems und der Verinnerlichung der Dissonanz als eines universalen Prinzips*"<sup>364</sup>. Al llarg de la història de la ciutat, el naixement d'aquesta preocupació musical o, fins i tot cultural, podia "selbst zurückverfolgt werden, insbesondere jedoch lassen sie sich lokalisieren in den Gedanken und Haltungen von Wiens kulturellen Eliten exakt vor und während jener geschichtlichen Periode, in der Schönberg seine revolutionären Theorien einer *neuen Musik* formulierte"<sup>365</sup>.

Però hi ha més interpretacions. Alexander L. Ringer assevera que el Schönberg de l'atonalitat és el "profeta del futur"<sup>366</sup>, la música del qual parla dels jueus europeus. La missió del poeta, segons Ringer, "is precisely to confront us with the human condition in all its terrifying ramifications as well as in its ubiquitous hopes"<sup>367</sup>. La música de Schönberg assalta l'oient amb una força devastadora engendrada per contrastos extrems (rítmics, melòdics, de textures, i harmònics). Des de la perspectiva des de la psicologia històrica, l'"emancipació de la dissonància" representa "but very specific aspects of a comprehensive effort to extricate music from the realm of beauty, in nineteenth-century eyes the eternal preserve of all art, for the sake of naked truth, where compromise is no longer tolerated"<sup>368</sup>.

Continuant amb el debat, Allen Forte afegeix aigua al vi de l'atonalitat schönberguiana, en afirmar que moltes de les obres del segle vint poden ser considerades atonals: "Any composition that exhibits the structural characteristics that are discussed, and that exhibits them throughout, may be regarded as atonal"<sup>369</sup>. Una visió contraposada a la de George Pearle, Robert Morgan o Ethan Haimo, que consideren que la música atonal de Schönberg és essencialment "lliure" o "contextual" en la seva estructura i significat. Cada composició crea la seva pròpia xarxa de relacions

<sup>364</sup> BRINKMANN, Reinhold, *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, p. 15.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> *Vid.* HESCHEL, Abraham, *Op. Cit.*, especialment "What Manner of Man is a Prophet?", pp. 3-31.

<sup>367</sup> RINGER, Alexander L., *Arnold Schoenberg: The composer as a Jew*, Clarendon, Oxford, 1990, p. 29.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>369</sup> FORTE, Allen, *The structure of Atonal Music*, Yale university Press, New Haven, 1973, p. ix.

i assoleix un significat unitari. Bryan Simms, per la seva banda, reconeix que sense el pas de Schönberg compositors com Berg, Webern, Boulez, Babbitt o Messiaen no haurien pogut evolucionar com ho van fer i interpreta la música atonal en clau de música profètica: “It seems certain that the prophetic voice in Schoenberg’s atonal music will continue to speak as urgently to the twentieth-first century as it did to the twentieth”<sup>370</sup> i dota d’elements apol·linis i dionisiacs –en el sentit nietzschia dels termes- aquesta música. D’una banda, dionisiacs, perquè “the «ecstatic» inspiration found in poetry, the wish for a new intensity of expression, a powerful urge to be released from all formal restrictions in music”<sup>371</sup> i, d’altra banda, apol·linis, perquè Schönberg buscava la brevetat, la concisió i la claredat: “I was driven onward by the need for *brevity, precision, definition* and *clarity*. I had the sense that I was now saying it *better, more clearly, more unambiguously, more personally*”<sup>372</sup>. Schönberg s’expressa en més ocasions en aquest sentit: “Great art must proceed to precision and brevity (...) leading to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, a proverb, an aphorism. This is what a musical prose should be -a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions”<sup>373</sup>, parlant de la prosa musical del mateix període. La brevetat és un obstacle per a la *comprendibilitat (Faßlichkeit)*: “Such «brevity» is disagreeable to him who wants to enjoy his comfort. But why should the privileges of those who think too slowly be preserved?”<sup>374</sup>.

Aquesta música és resultat d’extreure l’estructura tonal a les composicions, de tal manera que ara es regeixen per la concentració d’un material musical governat per l’estricta *coherència (Zusammenhang)* i cohesió de la pròpia sonoritat intersticial. Charles Rosen ho expressa d’aquesta manera: “Between Mozart and Schoenberg, what disappeared was the possibility of using large blocks of prefabricated material in music”<sup>375</sup>. Quan aquests grans blocs, possibles gràcies al sistema tonal, desapareixen, les peces resulten ser curtes (en el cas de l’opus 19, molt curtes), l’emoció es concentra i la dissonància es converteix en la norma, en forma de tensió perenne. La forma ve donada pel contingut, i la creació d’un discurs extens i ben travat es veu impossibilitada pel fet que Schönberg està en procés d’experimentació. Són elements minúsculs, però que, sumats –de manera coherent-, acaben reemplaçant la sintaxi precedent. Ara, mentre l’espai

---

<sup>370</sup> SIMMS, Bryan R., *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 6.

<sup>371</sup> SIMMS, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>372</sup> Citat a *Ibidem*.

<sup>373</sup> *SI*, “Brahms the progressive”, 1947, p. 415.

<sup>374</sup> “Why New Melodies Are Difficult to Understand”, octubre 10, 1913. *ASR*, p. 123.

<sup>375</sup> ROSEN, Charles, *Op. Cit.* p. 20.

cromàtic s'expandeix abraçant tots els sons, el temps s'escurça i s'intensifica. A *Style and Idea*, el compositor expressa que la veritat es revela en la petitesa, com en les Mònades leibnizianes. Aquesta nova música exigeix a l'oient un esforç d'habitució de l'oïda que tardarà molts anys en produir-se, si és que efectivament s'ha produït més enllà dels cercles més melòmans<sup>376</sup>.

Aquesta atenció al so despulat de tota càrrega funcional i ideològica, com a concepció acústica totalitzadora<sup>377</sup>, té a veure, a parer nostre, amb l'*epokhé* husserliana, en la qual se suspèn el judici en l'acte de conèixer. Mentre la fenomenologia proclama la màxima de retornar “a les coses mateixes” (*zu den Sachen selbst*), la música de Schönberg, especialment en aquest període, és una crida “al so mateix” (*zu den Ton –o Klang- selbst*). De fet, i salvant totes les distàncies, la recerca de totes les qualitats del so com a matèria serà desenvolupada pel posterior serialisme integral. És clar que per a la fenomenologia, l'*epokhé* és un mètode de coneixement, mentre que allò que persegueix Schönberg és trobar la veritat del so. Com diria Wittgenstein, el seu objectiu és concentrar tot un núvol de filosofia en una gota de gramàtica<sup>378</sup>: els aforismes musicals schönberguians –i webernians- són, precisament, això, l'assoliment d'una essència despulada de superfluïtats i contingències, d'una autenticitat que impregna els primers anys del segle vint amb una força capaç d'enfonsar uns imperatius estètics, ideològics i morals, a priori totalment inexpugnables. Genis com Joyce en literatura, Einstein en física, Wittgenstein en filosofia, Loos en arquitectura o Picasso en pintura encapçalen l'estendard de l'Avantguarda europea al costat d'un Schönberg que assumeix, inexorablement, un destí que l'encamina a una radical autoconsciència de la seva obra.

L'arrel de l'aproximació fenomenològica a la música per part de Schönberg es troba en el tractament de la dissonància. No hi ha una diferència qualitativa entre consonància i dissonància, sinó quantitativa: com ja sabem, la dissonància és una consonància llunyana en la sèrie d'armònics i, en aquest sentit, podem dir que l'atenció a la relació entre dos o més sons (no hi ha consonància o dissonància sense confluència de diferents altures sonores) és de base objectiva, tenint en compte que Schönberg no es basa en

---

<sup>376</sup> “Great art must proceed to precision and brevity. It presupposes the alert mind of an educated listener who, in a single act of thinking, includes with every concept all associations pertaining to the complex”, “Brahms the progressive”, 1947, *SI*, p. 414.

<sup>377</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Armonia*, Real Musical, Madrid, 2004, pròleg de Ramón Barce, p. XIV.

<sup>378</sup> Literalment, la trad. de Terricabras proposa: “Tot un núvol de filosofia es condensa en una goteta de gramàtica”. *Vid.* WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigacions filosòfiques*, trad. i edició a cura de Josep Maria Terricabras, reedició Edicions 62, col.lecció «Universitària», Barcelona, 1997, segona part, capítol XI, p. 372.

allò que Boulez anomena “sons chargés d’histoires”<sup>379</sup>. Descarrega d’històries –ideologia, tradició, connotacions- la relació entre els sons, establint una relació de grau<sup>380</sup> entre els diferents tipus de relacions intervàliques, tant harmòniques com melòdiques -perquè la dissonància no només es percep en sons simultanis, sinó també en la successió que, finalment, desplaça pragmàticament la importància de la consonància per la de la dissonància. Des d’ara, la consonància apareixerà en contextos adversos on la seva percepció resultarà estranya.

Dragmar Schmidt inclou els *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 en l’estètica expressionista de Schönberg<sup>381</sup>. Nosaltres hi estem d’acord, ja que epocalment s’hi adiu, però ens agrada anomenar-los aforismes musicals, cinc dels quals van ser escrits en un sol dia. Compositivament estan escrits seguint la lliure atonalitat, en un període experimental de Schönberg en què sense el text ni el seguiment de les formes tradicionals, el resultat quedava reduït a pocs compassos:

“Ermöglicht wurden diese Formen durch eine Beschränkung, die ich mir unbewußt schon vom ersten Augenblick an auferlegt hatte, durch die Beschränkung auf kleine Stücke, was ich mir damals als Reaktion auf den ‘langen’ Stil erklärte. Heute kann ich es besser so erklären: durch den Verzicht auf die traditionellen Mittel der Gliederung war das Aufbauen größerer Formen zunächst unmöglich, da solche ohne deutliche Gliederung nicht bestehen können”<sup>382</sup>.

Schönberg justifica les formes curtes com a reacció a la hipertròfia de les formes tardorromàntiques. En l’etapa de les micropeces elimina del desenvolupament, *Entwicklung* o elaboració (*Durchführung*). Però, per altra banda, per la manca de “funcions estructurals de l’harmonia”, hi manca la “funció connectora de formes” (*zusammenhangsbildende Funktion*). És un nou món de sonoritats, ritmes i melodies que persegueixen una constant en la carrera compositiva de Schönberg: la claredat o, fins i tot, transparència (*Übersichtlichkeit*). En el trànsit de la tonalitat a la lliure atonalitat,

---

<sup>379</sup> BOULEZ, Pierre, *Penser la musique d’aujourd’hui*, Tel, Gallimard, Paris, 2005, p. 51.

<sup>380</sup> “Der Unterschied zwischen ihnen ist daher nur graduell und nicht wesentlich”, *HL*, p. 16.

<sup>381</sup> SCHMIDT, Dragmar, *Arnold Schönberg. Seine Klavierstücke op. 19 und das Phänomen des Expressionismus*, Musik-Verlag Uli Molsen, Balingen-Endingen, 1993.

<sup>382</sup> SCHÖNBERG, Arnold, Gesinnung oder Erkenntnis, in: UE Jahrbuch 1926, s. 28, dins de SCHMIDT, Dragmar, *Arnold Schönberg. Seine Klavierstücke op. 19 und das Phänomen des Expressionismus*, Musik-Verlag Uli Molsen, Balingen-Endingen, 1993, p. 167.

Schönberg necessita fer passos fermes. Per això, en part, podem explicar aquestes formes aforístiques, que concentren en pocs compassos les idees musicals, aquests motius que es tornen estructurals per manca d'una corassa harmònica que segueix les lleis de la tonalitat. No es pot demostrar, tanmateix, que els mitjans de composició de la atonalitat no puguin substituir les funcions tonals. Segons Schmidt: “Dadurch ist aber noch lange nicht bewiesen, dass die Kompositionsmittel der freien Atonalität nicht die formbildenden Funktionen der Tonalität ersetzen können, oder dass die Kurzformen jeglicher formalen Festlegung widersprechen”<sup>383</sup>.

Les formes curtes, en efecte, tenen la seva pròpia estructura, malgrat que aquesta no encaixi amb les formes tradicionals. Schmidt apunta que la música és molt més expresiva quan es presenta en formes breus. En una forma única i tancada, on cada detall és fonamental. Perquè la veritat es troba en la petitesa (*Kleinigkeit*) i l'obra és un tot orgànic concentrat, únic, nou, sense diferenciació entre forma, contingut i estructura. En paraules de Schönberg: “Mir war daraus klar, dass es sich mit dem Kunstwerk so verhalte, wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, dass es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt”<sup>384</sup>. Schmidt insisteix en la qüestió de la recerca de la claredat, una constant en l'obra de Schönberg per a qui la claredat, precedida per la precisió, és el camí que condueix a la *coherència* (*Zusammenhang*).

Aquest tipus d'obres demanen molta atenció per part de l'oient, que no està acostumat a processar tanta informació en tan poc temps, no està avesat a la concentració motívica que demanen aquestes obres. El cicle del *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 es pot presentar com una obra oberta, ja que presenta gran diversitat d'estructures i caràcters. Els temes es van juxtaposant i això provoca una certa desorientació davant de la partitura, però també a l'oient. Aquí el treball intervàlic és fonamental, així com el rítmic, perquè són l'esquelet a partir del qual es construeixen els motius que conformen cadascuna de les obres del cicle i de la música atonal en general. Schönberg ha incorporat la brevetat en aquella expressió “Alles ist Thematisch!”<sup>385</sup> com a conseqüència d'extirpar qualsevol rastre de la tradicional successió d'acords. Sobre aquest opus, Stuckenschmidt diria: “Der Musikstil der Freiheit, der mit opus 19 erreicht ist, zeigt als

<sup>383</sup> SCHMIDT, Dragmar, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>384</sup> “Das Verhältnis zum Text”, 1912, ASC\_P18.01, “The relationship to the text”, 1912, *SI*, p. 144.

<sup>385</sup> WEBERN, Anton, “Schönbergs Musik”, 1912, dins de: VV.AA., *Arnold Schönberg*, Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwith, Heinrich Jalowetz, Wassily Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton Von Webern und Egon Wellesz, R. Piper & Co, München, 1912, p. 31.

Wesenszüge: tonale Ungebundenheit, a-thematischen Aufbau und Amorphismus”<sup>386</sup>. Destaca la sisena peça, per la seva capacitat expressiva, amb el seu caràcter ombrívol, amb el contrapunt d’acords que sonen com campanes, com si fossin les campanades a la mort de Mahler, esdevinguda el 1911. És, sens dubte, un dels tributs més emotius de la música del segle XX i, segons Simms, aquesta sisena peça “intimates the «eternity» that Nietzsche found in his own aphorisms. «It is my ambition», he wrote in *Twilight of the Idols*, «to say in ten sentences what everyone else says in a book» –what everyone else does *not* say in a book”<sup>387</sup>.

Després d’aquest opus, que és el darrer cronològicament dels que comentem en aquest apartat, s’esdevé una relaxació del treball motívic, de què l’estil aforístic n’era un producte. Schönberg sembla haver sobrepassat uns límits i ensopegaria amb unes dificultats que trigaria tretze anys a superar plenament. Després de l’extrema brevetat, Schönberg ha de trobar un altre element cohesionador, i aquest serà el text, mentre no arribi al “mètode amb dotze tons”. Però no avancem esdeveniments.

El compositor explica que després de les grans formes com el segon quartet, “Soon thereafter I wrote in the extreme short forms. Although I did not dwell not very long in this style, it taught me two things: first, to formulate ideas in an aphoristic manner, which did not require continuations out of formal reasons; secondly, to link ideas together without the use of formal connectives, merely by juxtaposition”<sup>388</sup>. Així arriben els *Drei Stücke für Kammerensemble* (1910), tres peces curtes que han restat sense número d’opus, escrites poc abans de l’*Harmonielehre*. La seva brevetat es deu a dos factors tècnics: la radical concisió de les idees temàtiques, compostades per poques figures i la manca de desenvolupament motívic i elaboració ornamental. No hi ha pràcticament esquetxos, vol ser la música que li surt de l’inconscient.

En un període de gran activitat creativa arriben les *Fünf Orchesterstücke* Op. 16, el 1909. Es poden considerar obres aforístiques, també. En aquest cas, l’element cohesionador és el timbre, que té tanta importància com la melodia i l’harmonia. L’obra més important i innovadora és “Farben”, la tercera, on Schönberg explora la *Klangfarbenmelodie* - Schönberg la té en ment dos anys més tard, quan escriu l’*Harmonielehre*. Es tracta d’una melodia on l’element que canvia és el timbre, el color musical. De forma gradual, el tractament del color va anar prenent més importància en el pensament de Schönberg, tot i que sempre es va mostrar ambivalent. Així, l’any 1941, a “Composition with twelve tones (I)”, escriu: “The childish preference of the primitive ear for colour has kept a number of imperfect instruments in the orchestra, because of their individuality. More mature

<sup>386</sup> STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Neue Musik*, p. 50.

<sup>387</sup> SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, 86-87.

<sup>388</sup> “Self-Analysis”, 1948, *SI*, p. 78

minds resist the temptation to become intoxicated by colours and prefer to be coldly convinced by the transparency of clearcut ideas”<sup>389</sup>. La cinquena peça és “Das obligate Rezitativ”, obligatori en el sentit que “only there can the ineffable be represented”<sup>390</sup> i amaga una línia melòdica que va passant cada poques notes a instruments diferents, de manera que el resultat també és colorístic.

No tan curtes són les obres de *Drei Klavierstücke* op. 11, la primera obra plenament atonal de l’opus schönberguà -la primera, cronològicament, és *Das Buch der hängendern Garten* op. 15. No es tracta d’una obra homogènia, ja que la tercera es desmarca de les dues primeres, de to més introspectives. Cal destacar que compondre per a piano era una experiència nova per a Schönberg. I és que els avenços compositius, abans de plasmar-se en la música orquestral són experimentats al piano, que esdevenia un veritable banc de proves. Els primers *Lieder*, per exemple, són acompanyats de piano, i fins els de l’opus 8 no seran per a orquestra; i el mètode dodecafònic només apareixerà orquestrat després de ser experimentat en el piano. Aquest recurs ve de lluny, ja que cal recordar que el que Wagner fa a l’òpera, ja ho estava fent Liszt amb el piano. En escoltar i analitzar les partitures de les obres per a piano de Schönberg s’evidencia que en sap explotar totes les possibilitats, malgrat no estar avesat a la pràctica de l’instrument –ell tocava el violí i el cello- i el converteix en un instrument pioner en les seves composicions, tal i com diu Charles Rosen a la seva monografia<sup>391</sup>.

Cal recordar que el piano és l’instrument més complet, ja que és l’únic que permet desenvolupar una base harmònica sobre una melodia, ambdues alhora. En altres paraules, diríem que és l’instrument solista més autosuficient i que, per tant, és molt apte com a laboratori musical, perquè només amb dos pentagrames es poden concentrar gairebé tota la capacitat d’una orquestra. De fet, la majoria d’obres per a piano després es poden adaptar a orquestra, amb la riquesa tímbrica que aporten tota la varietat d’instruments. Tenim coneixença que les *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 s’han adaptat per a quartet de corda<sup>392</sup>.

Encara que trobem innovacions en aquestes peces, hi resten elements del tardo-Romanticisme. Tot i que puguem catalogar la peça d’atonal, encara hi ha reminiscències tonals per les harmonies terciàries, però també per elements tradicionals com repeticions motíviques, formes conegudes i l’obra en general ens recorda a la música per piano romàntica. Malgrat que hi ha estudiosos que han volgut trobar tonalitats concretes en les peces (Hugo

---

<sup>389</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 235.

<sup>390</sup> SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>391</sup> ROSEN, Charles, *Schoenberg*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1975.

<sup>392</sup> *Vid.* versió del Schoenberg Quartet de la discogràfica Chandos.

Leichtentritt, Nüll), Allen Forte parla de “constel·lacions” serials, grups de quatre a sis notes. La tercera peça és atemàtica, i d’una major *coherència* (*Zusammenhang*) que les altres dues, perquè ve donada per gestos expressius més grans. És virtuosa, polifònica, i amb ritmes irregulars i canvis de *tempi*. I l’oient s’adona que es tracta d’una successió de seccions curtes contrastades, separades per silencis, canvis de dinàmiques i disseny textural. A diferència de les altres dues, ja no trobem variació desenvolupant, perquè tot es basa en petites partícules motiviques que són recurrents però no variades.

En una carta a Busoni, Schönberg prefigura quin seria el seu estil:

“Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen.  
von allen Symbolen  
des Zusammenhangs und  
der Logik  
also:  
weg von der »motivischen Arbeit«  
Weg von der Harmonie, als  
Cement oder Baustein einer Architektur.  
Harmonie ist Ausdruck  
und nichts anderes als das.  
Dann:  
Weg vom pathos!  
Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und  
konstruierten  
Thürmen, Felsen und sonstigen gigantischem Kram.  
Meine Musik muß kurz sein.  
Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern »ausdrücken«!!  
Und das Resultat, das ich erhoffe:  
keine stylisierten und sterilisierten Dauergefühle.  
Das giebt im Menschen nicht:  
dem Menschen ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben”<sup>393</sup>.

Schönberg exposa que compondria per pur instint, sense afegir cap construcció formal amb la voluntat d’assolir la màxima varietat de motius, ritmes i caràcter. Explica a Busoni<sup>394</sup> que la tercera peça aconsegueix la diversitat de colors (*Buntheit*) i la nova harmonia és més linial. La intenció, diu, és “no tenir intencions”, seguir el fil del seu subconscient. De fet, en aquesta època Schönberg fa molt pocs esquetsos.

En efecte, en la seva *Harmonielehre*, Schönberg escriu que la creació artística és instintiva. És en aquesta època que el compositor escriu el tractat i coincideix amb la mort de Mahler, que causa un fort impacte a Schönberg, per això li dedica la primera edició. Mahler significa el final d’una època: “Es Mahler quien logra que la música profiera su último y *desesperado*

<sup>393</sup> Carta a Busoni ASC\_1909.08.13?\_ ID: 108.

<sup>394</sup> *Ibidem*.



«adiós» al esplendor clàssic»<sup>395</sup>. Quant a Schönberg, va ser un dels compositors més interessats en l'assaig musical, perquè és el compositor que tanca i que obre, i aquest procés es pot llegir entre les pàgines de l'*Harmonielehre*, que vol exposar les teories de l'harmonia vidents sense donar res per suposat. El seu autodidactisme li permet observar les lleis des d'una perspectiva crítica.

De l'*Harmonielehre* en podem extreure tota una ètica, l'ètica de la recerca, del permanent anar més enllà. L'obra està escrita el 1910, després de les seves primeres peces atonals, i és capaç de distanciar-se'n. Aquesta cerca es deu, de ben segur, al seu autodidactisme. Per tant, revela una *coherència* (*Zusammenhang*) amb si mateix, fruit de l'experiència adquirida en el treball amb alumnes (en aquella època ja n'havia instruït una quarantena, entre els quals es trobaven Alban Berg i Anton Webern), i per això és capaç d'afirmar que "Dieses Buch habe ich von meinem Schülern gelernt"<sup>396</sup>. De ben segur que Schönberg era un professor amb metodologia heterodoxa, ja que s'havia forjat a si mateix i en cap moment no cau en l'error de tractar les normes com a lleis inqüestionables. Així, escriu:

“Aber das Lehrer muß den Mut haben, sich zu blamieren. Er muß sich nicht als der Unfehlbare zeigen, der alles weiß und nie irrt, sondern als der Uermüdliche, der immer sucht und vielleicht manchmal findet. Warum Halbgott sein wollen? Warum nicht lieber Vollmensch? (...). Si ist dieses Buch entstanden. Aus den Fehlern, die meine Schüler infolge ungenügender oder falscher Anweisungen machten, habe ich gelernt, die richtige Anweisung zu geben. Gelungene Lösungen bestätigten die Richtigkeit meines Versuchs, ohne mich zu dem Irrglauben zu verleiten, daß ich damit das Problem wirklich gelöst habe”<sup>397</sup>.

La resolució dels exercicis que proposa és vàlida, però no definitiva. Es tracta d'un manual per aprendre que el camí és més important que el fi. El compositor avisa:

“Ich denke, wir sind beide nicht schlecht dabei gefahren. Hätte ich ihnen auch bloß das gesagt, was ich weiß, dann wüßten sie nur das und nicht mehr. So wissen sie vielleicht sogar weniger. Aber sie wissen, worauf es ankommt: *aufs Suchen!* Ich hoffe, meine Schüler werden suchen! Weil sie wissen werden, daß man nur sucht, um zu suchen. Daß das Finden zwar das Ziel ist, aber leicht das Ende des Strebens werden kann”<sup>398</sup>.

<sup>395</sup> LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. C. del Olmo i C. Ronduelles, Akal, Madrid, 1999, p. 22.

<sup>396</sup> *HL*, p. V.

<sup>397</sup> *Íbidem*.

<sup>398</sup> *Íbidem*.

Aquesta cerca constant és el que l'empeny a crear i a autoexpressar-se. És un moviment constant, de petits passos endavant, sempre marcats pel ritme de la seva necessitat interior.

### 2.5.5. La paraula cohesionadora i l'expressionisme

Després de l'experiència amb obres de curta durada, en què l'obra queda a la intempèrie sense cap element que l'ajudi a desenvolupar de forma més extensa els motius, el suport textual dóna al compositor la possibilitat de crear formes més extenses en aquest període atonal. En obres com el monodrama *Erwartung* op. 17 i el drama musical *Die glückliche Hand* opus 18, Schönberg recorre al text per articular el discurs musical. Com diu Alan Philip Lessem, “the text would serve a function no longer provided by an undetermined tonality: that is, a means toward the formulation and extension of musical ideas”<sup>399</sup>. I encara va més enllà, quan declara que el text és el que dóna *coherència* (*Zusammenhang*) al tot: “It will indeed be argued that the coherence of his musical thought was, at that time, a function of its encounter with the literary medium, a situation which, apparently, caused him some uneasiness and which he was later glad to have behind him”<sup>400</sup>. De fet, és allò que el mateix Schönberg explica:

“A little later I discovered how to construct larger forms by following a text or a poem. The differences in size and shape of its parts and the change in character and mood were mirrored in the shape and size of the composition, in its dynamics and tempo, figuration and accentuation, instrumentation and orchestration. Thus the parts were differentiated as clearly as they had formerly been by the tonal and structural functions of harmony”<sup>401</sup>.

Les íntimes relacions entre la poesia i la música solucionen parcialment els problemes estructurals del període, en què es queda sense suport de la tònica i ha de remenar entre els textos que serveixen, en realitat, d'alienació, ja que semblen estar en sintonia amb la seva crisi personal<sup>402</sup>.

El primer pas cap a l'expressionisme, l'estil que impera en aquesta segona etapa, és *15 Gedichte aus “Das Buch der hängendern Garten” von Stefan George für eine Singstimme und Klavier* Op. 15 (1907-1909), on cada nota està dotada de la màxima expressivitat. De fet, Charles Rosen escriu: “In

<sup>399</sup> LESSEM, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schönberg. The Critical Years, 1908-1922*, p. 31.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>401</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, pp. 217-218.

<sup>402</sup> Ens referim a l'*affaire* Mathilde-Gerstl.

Schoenberg, there is no voice, no note that is expressively neutral”<sup>403</sup>. En aquesta obra, el compositor apleix amalgamar diferents estils: elements tradicionals coexisteixen amb d’altres de nous, que no tenen precedents. D’aquesta manera Schönberg marca un contrast amb les darreres obres, en què el compositor havia assolit un estil homogeni, que caracteritzarà també les darreres peces atonals i les dodecafòniques. Podem dir que, estilísticament, aquesta obra és menys coherent que les altres.

En els poemes, l’expressió de confusió i anticipació és permessa curosament amb l’assonància, o els ritmes simètrics i asimètrics que representen la prosa musical, la forma més directa de presentar les idees musicals. Schönberg busca la manera d’expressar el simbolisme musical: “For Schoenberg it was not merely a matter of «illustrating» a poem but of creating a workable system of musical symbols”<sup>404</sup>. A la cançó setena, «Angst und Hoffen wechselnd sich beklemmen...», la veu dibuixa sisenes, setenes i novenes, que són inversions de les cèl·lules motíviqües que aporten inestabilitat i desequilibri, accentuat pel la no correspondència rítmica entre el piano i la veu. Recursos com aquests impregnen l’opus d’una atmosfera inestable, característica de expressionisme.

La temàtica del llibre és medieval. Els poemes escollits per Schönberg tracten d’un jove príncep que descobreix l’amor en un jardí d’una bella trista, on l’estimada es convertirà, a la fi, en una estranya. El príncep de George transforma el jardí en una escena d’angoixant passió que el condueix a l’autodestrucció. Les primeres vuit cançons contenen l’acció dramàtica del cicle, de les quals les dues primeres mostren una sensualitat impersonal, fins que el poeta es revela al final de la cançó segona i es defineix de forma ambivalent amb un desig de possessió que, frustrat per un món indiferent en què la reacció de l’estimada és una reflexió (cançó IV), porta al poeta a la desolació (cançó VII) i la desesperació (cançó VIII). La resta de cançons funcionen a mode d’epíleg, tal i com han apuntat Lessem i Simms<sup>405</sup>. I la cançó 14 ocupa un lloc crucial en el llibre de George: després de l’anunci de la separació dels amants a la cançó anterior, el poeta ha de manifestar que el final de la relació és irrevocable. Com en altres poemes, la importància de la Natura hi és present: de l’esclat primaveral de les primeres cançons es desemboca a la tardor i George ens ofereix una poesia concentrada que condueix a una agitació psíquica, que es manifesta musicalment en grans intervals melòdics. Totes les paraules importants del poema (“srich nicht”, “zerschellen”, “quitten”, “tritten”, “vernichter”, “zittern”, “gewittern”, “lichter”) estan accentuades, fet que dona *coherència* (*Zusammenhang*) a

<sup>403</sup> ROSEN, Charles, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>404</sup> LESSEM, Alan Philip, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>405</sup> *Vid.* LESSEM, Alan Philip, *Op. Cit.* pp. 38-52, i SIMMS, Bryan R., *Op. Cit.*, p. 50.

l'obra. De fet, la música respon sismogràficament a les paraules “zerchellen”, “tritten”, “zittern” i “lichter”, en uns poemes amarats d'angoixa.

Sobre la relació entre el text i la música, Schönberg presenta una posició ambivalent. En els seus darrers anys, remarcà que el text en aquesta obra atonal era un element formal que guiava la construcció de la música, és a dir, que el text resultava l'element cohesionador, a canvi de la tonalitat. Però en escrits pròxims a la creació de les cançons de George, Schönberg no posà l'èmfasi en la connexió formal entre els elements (text i música) sinó més a la congruència entre el “to” (*Ton*) i el “so” (*Klang*). Al seu text “Das Verhältnis zum Text” (1912), el músic explica que, inspirat pel so de les primeres paraules del text, composà fins al final de la peça sense atènyer-se literalment al text i que, finalment, quan rellegia el poema, li havia fet justícia amb la intuïció, perquè l'obra d'art és un organisme homogeni cada part del qual revela l'essència més íntima de l'obra:

“Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, dass ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben (...). Wobei sich dann zu meinem grössten Erstaunen herausstellte, dass ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen musste”<sup>406</sup>.

Quan composà a partir dels poemes de Stefan George, el simple so de les paraules el guiava en el per escriure la música, superant qualsevol estudi d’“anàlisi” i “síntesi”, segons aquest text de 1912. Per tant, podem trobar certes incongruències en el pensament de Schönberg referents a aquesta qüestió. En aquest període, necessitava expressar una necessitat interior, com diu Kandinsky: “En verité, l'évolution de l'artiste ne consiste pas en un développement *extérieur* (la recherche d'une forme pour l'état inchangé de l'âme), mais en un développement *intérieur* (le reflet dans la forme picturale de désirs exacucés de l'âme)”<sup>407</sup>. Webern reblaria el clau amb aquestes paraules: “Schönbergs Verhältnis zur Kunst wurzelt ausschliesslich im Ausdrucksbedürfnis. Seine Empfindung ist von versengender Glut; sie schafft völlig neue Ausdruckswerte, also braucht sie auch neue

<sup>406</sup> “Das Verhältnis zum Text”, 1912, ASC\_P18.01, “The Relationship to the Text”, 1912, *SI*, p. 144.

<sup>407</sup> Diu Kandinsky a KANDINSKY, Vassili, “Les tableaux”, dins de *SCHOENBERG-BUSONI, SHOENBERG-KANDINSKY, Correspondances, Textes*, Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p. 215.

Ausdrucksmittel”<sup>408</sup>. No insistirem més en aquesta qüestió, que ja hem tractat al primer capítol, en l’estat “ètic-pre-estètic”.

L’expressionisme neix sense cap programa, amb una nova reformulació dels valors morals i espirituals. Neix amb el desig de transcendir els límits dels sentits per assolir una activa, personal i immediata relació amb el món. Els artistes s’abandonen a la intuïció que, segons ells, els ha de retornar a allò essencial de la naturalesa humana, lluny del materialisme i l’esteticisme. Schönberg vol transmetre amb la música la pura expressió, al mateix temps que ho fa amb la pintura. Sobre aquesta tendència expressionista, que es manifesta generalment en els països nòrdics i protestants, i, per tant, anticatòlics i llunyans al Mediterrani, Bernard Denvir es refereix a “la urgència casi irresistible de identificar el genio del expresionismo con el de las culturas nórdicas –y de relacionar sus grados de intensidad con la distancia que separaba a sus practicantes de las costas del Mediterráneo y de las influencias del catolicismo”<sup>409</sup>. Això ens mostra el clima mental en què es mou el Schönberg expressionista, el germanisme i el protestantisme, tant en la música com en la pintura. El Schönberg compositor expressionista es complementarà amb el Schönberg pintor expressionista, a banda de la seva activitat docent. Els primers quadres van ser pintats el 1907 i la seva activitat es va dilatar fins a finals de 1912. Posteriorment, només farà esquetxos amb llapis i, molt rarament, tornarà a pintar. La primera exposició de Schönberg fou a Viena, a la galeria d’Hugo Heller. Després, Schönberg va entrar en contacte amb el grup *Der blaue Reiter* per la seva amistat amb Kandisky, on va exhibir tres quadres el desembre de 1911.

Schönberg pinta essencialment retrat i les “visions”, “mirades” (*Blicke*): “All diese Bilder zeigen eine zentrale Bildidee des (Amateur) Malers Schönberg: ein Ich, die menschliche Existenz konzentriert in offenen Augen, Augen von einer großen Intensität, direkt, aktiv, brennend, konfrontierend, fragend”<sup>410</sup>. A més, pinta algunes peces dedicades a l’escenografia d’algunes obres seves i pintures de la naturalesa, i aquesta activitat artística coincideix amb un moment crític de la seva existència. Els autoretrats són pràcticament idèntics en la seva expressió i quan retrata algú altre, Schönberg vol captar-ne l’ànima: “Schönberg bemerkte einmal selbskritisch, dass ein professioneller Maler fähig sei, eine ganze Existenz allein durch die Augen darzustellen, während er selbst, als malender Amateur, glaube, dass seine handwerklichen Möglichkeiten in diesem Kunstberich limitiert seien, im Grunde repräsentierten seine »Augen«-Bilder nur eine Seite der

<sup>408</sup> WEBERN, Anton, “Schönbergs Musik”, dins de *Arnold Schönberg in höchster Verehrung von Schülern und Freunden*, R. Piper, Munchen, 1912, p. 22.

<sup>409</sup> DENVIR, Bernard, *El fauvismo y el expresionismo*, Labor, Barcelona, 1975, p. 15.

<sup>410</sup> BRINKMANN, Reinhold, *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, p. 22.

menschlichen Existenz, nämlich das Emotionale, die Expressive Innerlichkeit ihrer Subjekte”<sup>411</sup>. Fa una feina d’essencialització de la figura, de renúncia a allò superflu.



**Figure 7** *Blick*, 1910, *Catalogue raisonné* 61

L’artista estava preocupat per la idea de l’impacte emocional del color i les combinacions entre colors. No estava especialment content dels seus retrats naturalistes però, en canvi, li agradava la força amb què era capaç de representar l’expressivitat dels ulls, la penetració de les mirades. En un

<sup>411</sup> BRINKMANN, Reinhold, *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, p. 23.

moment d'exploració de noves vies sintàctiques musicals, enlloc de concentrar tota la seva creativitat en una disciplina es diversifica i festeja amb la pintura, al mateix temps que escriu la seva gran obra, l'*Harmonielehre* (1911), que coincideix amb la mort del seu mentor, Gustav Mahler. De fet, la única escena realista que pinta és el funeral del compositor i director.



**Figure 8** *Begräbnis von Gustav Mahler, 1911, Catalogue raisonné 153*

En aquest context neix *Erwartung* (1909), un monodrama o “ich Drama” -o *Angsttraum* (somni angoixant)- que està al límit entre l’atonalitat i la tonalitat, ja que encara presenta algunes referències tonals. Podem parlar, doncs, del concepte explicat a l'*Harmonielehre* de “tonalitat expandida”

(*aufgehobene Tonalität*) –fins al límit. És una obra que posa en relació el conscient i l'inconscient en una espècie de monòleg interior, en què es dona preeminència a l'expressió. És “el registro sismográfico de *shocks* traumáticos [que] se convierte al mismo tiempo en la ley técnica de la forma musical”<sup>412</sup>: la protagonista és una dona que està en un bosc amarada d'ansietat i que confon els elements que l'envolten, un personatge que podria ser perfectament una pacient de Freud, per la histèria i fixació psicològica que pateix, de forma que l'obra podria ser una mena de “catarsi”, en el sentit psicoanalític.

Tanmateix, com assevera Auner, Schönberg no havia estudiat la teoria de Freud, tot i referir-se a l'inconscient: “Schoenberg himself said virtually nothing about Freud and does not appear to have read his books. With this silence, he may have been following in the rejection of psychoanalysis by Kraus and his circle. In addition to any possible Freudian influence, Schoenberg's idea of the unconscious brings together many current of thought from turn-of-the-century psychology, literature, art, and music”<sup>413</sup>. Cal recordar que Freud descobrí que les experiències viscudes, sobretot les de naturalesa traumàtica, sofreixen una distorsió en ser reviscudes obsessivament per la *psyche*. Les associacions lliures de fets viscuts amb la fantasia creen en el món privat del subjecte la incapacitat de gestionar l'energia emocional, que es fixa en el present i es projecta cap al futur, en la constant ambivalència entre allò real i allò irreal. D'aquesta manera, el curs natural de la realitat s'altera i el present queda suspès. El text d'*Erwartung*, a més, mostra una preocupació per la patologia sexual, així com hi ha un component necrofilic<sup>414</sup>.

L'obra es divideix en quatre escenes, malgrat que s'hi desplega “la eternidad de un segundo en cuatrocientos compases”<sup>415</sup>. En la primera, la dona entra, sota la lluna, en un bosc fosc i recorda els moments feliços amb el seu amor perdut. El ritme és inestable i els *ostinati* transporten a moments

---

<sup>412</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 45.

<sup>413</sup> Auner, a *ASR*, p. 89. A la nota a peu escriu: “For a range of approaches to the question of Freudian influence on Schoenberg and the origins of his conception of the unconscious, see Bryan SIMMS, “Whose Idea Was *Erwartung*?”, dins de *Constructive Dissonance*, pp. 100-111; WICKES, Lewis, “Schoenberg, *Erwartung*, and the Reception of Psychoanalysis in Musical Circles in Vienna until 1910-1911”, *Studies in Music* 23 (1989), pp. 88-106; KEALTHY, *Revisioning Musical Modernism*, pp. 200-255; CRAMER, Alfred, “Music for the Future: Sounds of Psychology and Language in Works of Schoenberg, Webern and Berg, 1909 to the First World War” (Ph.D dissertation, University of Pennsylvania, 1997).

<sup>414</sup> Alan Lessem troba connexions entre *Erwartung* de Schönberg i *Salomé* i *Elektra* de Strauss. *Vid.* LESSEM, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schönberg. The Critical Years, 1908-1922*, pp. 68-71.

<sup>415</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 36.



d'horror i paranoia que condueixen a la segona escena, que s'estructura en present-passat-present. En la tercera escena hi regna el terror, que arriba al clímax amb un passatge transicional de l'orquestra en què les cordes representen la inquietud amb el ràpid moviment repetitiu de notes d'un to de distància. La quarta escena, finalment, és la més llarga, i segueix l'acció anticipada per les tres anteriors. Porta la dona a una zona parcialment il·luminada per la lluna on hi ha un camí que condueix a una casa, en enmig de foscor, on hi reconeix l'amant mort, i hi estableix un diàleg eròtic fins que finalment es lamenta perquè queda en suspens si no ha estat ella mateixa qui l'ha mort<sup>416</sup>.

L'obra funciona amb seccions contrastades, i ja no hi ha els motius recurrents post-wagnerians. La *coherència* (*Zusammenhang*) de la peça es veu garantida tant pel text com per l'«efecte unificador de les interrelacions intervàliques»<sup>417</sup> que Schönberg posa en joc, sobretot, com destaca Stuckenschmidt, en la seqüència re-fa-do# (parlem del motiu que es crea al compàs 173, de la quarta escena)<sup>418</sup>, que connecta l'obra amb un *Lied* anterior. En efecte, Schönberg havia escrit amb títol homònim el primer dels *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier*, op. 2 (1899-1900), però la relació argumental la trobarem amb “Am Wegrund” op. 6 núm. 6, amb text de John Henry Mackay. Schönberg volia descriure el que passava en un únic segon i, de fet, la seva escriptura va ser molt ràpida, compulsiva, gairebé semblant a l'escriptura automàtica surrealista: “The music of the monodrama reveals formal procedures that, in their manner of working, can almost be described as compulsive, even if rarely perceptible as such”<sup>419</sup>.

L'altre “ich Drama” és *Die Glückliche Hand*, op. 18, presentat com a “drama amb música”. El títol és simbòlic i es pot interpretar de maneres diferents: “With the German ‘Glück’ translating as ‘luck’, ‘happiness’ and ‘fate’, the drama’s title is seen to indicate several levels of interpretation”<sup>420</sup>.

---

<sup>416</sup> La protagonista podia estar inspirada en Anna O., pseudònim de Bertha Pappenheim, una pacient del psicoanalista Josef Breuer. D'altra banda, en el llibret de Maria Pappenheim, s'explicita que la protagonista mata l'amant. En canvi, Schönberg modifica el text deixant la qüestió ambiguament.

<sup>417</sup> BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 286. L'estudiós assenyala que es basa en H.H. BUCHANAN, “A key to Schoenberg's *Erwartung* (op. 17)”, *American Musicological Society Journal*, vol. 20, n. 3, Fall 1957, p. 442. Carl Dahlhaus, a “Expressive principle and orchestral polyphony in Schoenberg's *Erwartung*”, dins de la seva *Op. Cit.*, p. 154, escriu: “The semi-latent motivic technique creates coherence among the polyphonic voices” de l'orquestra.

<sup>418</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., “Arnold Schönbergs ‘Erwartung’”, dins de *Der Scheinwerfer*, 4/9, Essen, January 1931, pp. 1-4.

<sup>419</sup> LESSEM, Alan Philip, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>420</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

Schönberg realitza una veritable *Gesamtkunstwerk*, ja que escriu el llibret i la música, dissenya els decorats i planifica la il·luminació<sup>421</sup>, cosa que dota de total *coherència* (*Zusammenhang*) l'obra. Egon Wellesz assenyala la potència dramàtica de la peça: “In the work a musical and dramatic style has been created which, if it were rightly understood and correspondingly carried out, would have as overwhelming an effect as a drama by Strindberg. For one perceives that it is not a question of breathing a certain amount of dramatic breath into people, but rather a highly personal form of expression through the means of drama”<sup>422</sup>. L'al·lusió a Strindberg (1849-1912) ve donada per la notable influència que va tenir a la Viena de Schönberg, amb una literatura d'una gran complexitat que arrenca des de posicions properes a Nietzsche i s'acosta a l'expressionisme, per evolucionar cap a un espiritualisme influenciat per Swedenborg. Després de les seves obres majors com *El somni*, *La senyoreta Júlia* i *La sonata dels espectres*, mostra una tendència metafísica, un impuls místic que busca la connexió amb el més enllà (*Anschluss mit Jenseits*), en un tomb que l'aparta de Darwin i Nietzsche, per apropar-lo als plantejaments místics de Swedenborg, a la intuïció que la vida està lligada a certes entitats o poders sobrenaturals i que hi ha un Absolut que unifica la totalitat de les experiències.

La veritable importància d'Emmanuel Swedenborg (1688-1772) a la història de la filosofia ve donada, probablement, pel fet que va provocar l'allunyament definitiu de Kant de les tesis dogmàtiques de Christian Wolf, la fi del seu “somnieig dogmàtic” (*dogmatischen Schlummer*), així com la seva adhesió a l'esperit de l'empirisme britànic. El document més important d'aquest canvi és, en efecte, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), una sàtira burlesca de les visions místiques i espiritistes del pensador suec i de les doctrines que les fonamenten. En canvi, Swedenborg va tenir una gran rellevància en la literatura francesa de la segona meitat del segle XIX, especialment en Balzac i Baudelaire, mentre que al segle XX, va penetrar als cercles artístics de Viena, a través de Strindberg<sup>423</sup>. Kraus s'hi refereix amb l'expressió “pathos de la contradicció”, la contradicció entre l'esperit i la matèria, el cel i la terra: “Die Aussage »im Pathos dieses Widerspruchs«, zwischen diesem Leben auf der Erde und jenem Leben im Himmel, d. H. Dem geistigen Raum, womit auch die Kunst gemeint ist, weist auf einen permanenten Wandel und auf die unterschiedlichen Entwicklungsstadien in seinem künstlerischen Schaffen

<sup>421</sup> Vid. CRAWFORD, “Die glückliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk”, *Musical Quarterly*, vol. 60, núm. 4, octubre de 1974, pp. 583-601.

<sup>422</sup> WELLESZ, Egon, *Arnold Schoenberg*, trans. W. H. Kerridge. J. M. Dent, London, 1925, p. 137.

<sup>423</sup> ZAPKE, Susana, “Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule”, dins a Catàleg de l'exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, p. 84-86.

hin”<sup>424</sup>. A la *Harmonielehre* i en anotacions del diari, Schönberg s’hi refereix directament, però sobre tot per influència dels seus deixebles, Berg i Webern.

A *Die glückliche Hand*, Schönberg concep el seu drama com a confessió i autobiografia espiritual. El protagonista “desconegut” té ecos en el de *To Damascus* (1897) de Strindberg, ja que els dos representen la lluita dels autors amb si mateixos. Tots dos estan presos d’una polarització entre la sensualitat i l’espiritualitat i tots dos dos estan cridats a ser humils i resignats per part d’una veu col·lectiva. Schönberg aboleix les unitats d’espai, temps i acció per presentar l’escenari com a una conjunció de forces irradiades per la *psyche* i, com a obra expressionista, la paraula perd importància i, en canvi, guanya pes l’acció i la pantomima. Tanmateix, Schönberg era reticent a anomenar-la expressionista: “On a qualifié d’expressioniste cette forme d’art, je ne sais pourquoi: elle n’a en aucun cas exprimé plus que ce qui était *en elle!* Je lui ai aussi donné un nom, mais celui-ci n’est pas devenu populaire. J’ai parlé d’un *art de la représentation des mouvements intérieurs*. Mais je ne dois pas le dire trop haut, car tout cela est aujourd’hui décrié comme romantique”<sup>425</sup>.

El tema de l’obra és el sofriment. Fins i tot presenta la figura del “màrtir”, algú a qui la història li ha atribuït un destí que no acaba d’entendre. L’home sofreix perquè allò que crea no el satisfà –el protagonista treballa en un taller- i això implica que dubti de la seva pròpia creació. Schönberg dibuixa un profeta dels nous temps que experimenta el pes de la culpa: “As a conglomerate of various stages of culture, he wears the attributes of Prometheus, Christ, Siegfried and modern man seen through the eyes of a Hegelian historicism which affirms the rightness of the future and its pioneers against the limited vision of the present. But because he is uncertain of his task, he falls prey to feelings of guilt”<sup>426</sup>. I, com deia a la seva *Harmonielehre*, “die Menschen unserer Zeit, die neue Moralgesetze aufstellen (oder noch lieber alte umstoßen), können mit der Schuld nicht leben!”<sup>427</sup>. La pèrdua de la fe empeny cap a l’hedonisme més baix, que és el que representa la dona – una *femme fatale* que l’abandona per un *Gentleman*, en una obra en què l’entramat de relacions humanes és fonamental, així com el rol de l’artista com a mediador entre allò espiritual i allò material. La trama passa, eminentment, per la ment d’un home anònim i és cíclica, ja que comença en el mateix escenari on acaba, per dotar la història de més *coherència* (*Zusammenhang*): el sofriment persisteix.

Aquesta és la primera obra amb text del propi Schönberg: “Denn

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>425</sup> SCHOENBERG, Arnold, “Conference de Breslau sur *Die glückliche Hand*”, dins de SCHOENBERG-BUSONI, SCHOENBERG-KANDINSKY, *Correspondances, Textes*, Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p. 206.

<sup>426</sup> LESSEM, Alan Philip, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>427</sup> *HL*, p. VI.

vielfach weiß ich, daß ich Texte suchte zu einer Musik, die ich schreiben wollte. Auf diesem Weg kam ich ja eigentlich dazu, mir selbst Texte zu schreiben: Texte zu einer musikalischen Vorstellung. (...) Die Texte sind oft Anlaß, Vorwand und Anregung. Es ist eigentlich das musikalische Bedürfnis, das mich zu ihnen zieht”<sup>428</sup>, deia contestant a la pregunta de Bahle de “en quin sentit el text era un estímulo per a la seva música”.

Schönberg reprèn temes relacionats amb la mística que ja eren presents a *Aberglaube*, que seran centrals a *Die Jakobsleiter* i que recull sota la influència de Balzac (*Seraphita*) i de Swedenborg, tal com explica Susana Zapke<sup>429</sup>. Watson parla de “la epidemia de lo oculto” per referir-se a l’onada d’espiritualitat i misticisme que envaeix el món artístic de l’Europa de principis del segle XX. Sobre l’atracció que exerceix Swedenborg o el moviment teosòfic, escriu: “Piet Mondrian se uniría a esta sociedad en 1909 y los compositores Aleksander Scriabin, Igor Stravinsky y Arnold Schönberg estaban muy familiarizados con las obras de la señora Blavatsky”<sup>430</sup>.

Tot i que el més important de *Die glückliche Hand* és l’expressió, l’obra es dilata en el temps (1910-1913) i, en aquest cas, no es tracta d’una escriptura compulsiva. La influència de *Der blaue Reiter* es nota especialment en l’efecte psicològic dels colors. Per exemple, en l’escena dels obrers, el color gris vol manifestar la seva mediocritat, mentre que el color verd de les cares del cor de l’escena primera indica l’autoexaminació de l’home i culpa. També és interessant el joc de colors groc i blau de la dona; el groc representa la sensualitat i la banalitat, mentre que el blau representa “Glück”, la sort i la inspiració de la creació artística. Aquest interès pel color palesa la relació entre Schönberg i Kandinsky i la inspiració que li suscità al

---

<sup>428</sup> REICH, Willi, *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, pp. 304-305.

<sup>429</sup> “Die Faszination für Strindberg ging möglicherweise von Berg aus und übertrug sich auf Webern und Schönberg. Ebenso entstand das Interesse an Swedenborg Lehre durch die Lektüre von Strindbergs Werken. Dieser wiederum erklärte Swedenborg über Balzac gekannt zu haben: »Als Balzac mir in seiner *Seraphita* meinen erhabenen >Budha des Nordens< vorstellte [...]«, heißt es im 15. *Inferno*-Kapitel, das Swedenborg gewidmet ist, mit der Überschrift »Der Erlöser«. Balzac beschreibt mit *Seraphita* ein androgynes Wesen, das im norwegischen Dorf Jarvis als Abkömmling der Familie Swedenborgs lebt. Swedenborg als Prophet, Balzac als sein Adjutant, so bezeichnet Strindberg seine Seelenretter in der Inferno-Krise (...). Die Faszination für Swedenborg und Balzac wurde über Strindbergs Werke in die Wiener Schule übertragen”, ZAPKE, Susana, “Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule”, dins a Catàleg de l’exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, p. 85.

<sup>430</sup> WATSON, Peter, *Op. Cit.*, p. 245.

compositor les teories del color a *Der gelbe Klang* del pintor. Per la seva banda, Kandinsky es va inspirar en Schönberg, en relacionar la pintura amb la música a la seva obra més important *Über das Geistige in der Kunst* (1912), on arriba a diferenciar entre pintures de composició simple o “melòdiques” i de composició complexa o “simfòniques”. Cal remarcar que la pròpia paraula “composició”, que ara és d’ús corrent a les arts plàstiques, és un terme musical.

El pintor considera que la música és, des de fa segles, l’art que empra els mitjans “no para representar fenómenos de la naturaleza sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales”<sup>431</sup>. Si, amb la modernitat post-cartesiana, la física aspira a ser geometria, la pintura de Kandinsky aspira a ser música, la música de Schönberg. El problema és, en tots dos casos, el fre que suposa el pes de la materialitat: “El artista cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes”<sup>432</sup>. És inqüestionable el ressò de Schopenhauer i Schönberg que hi ha en aquestes paraules. Igual que en el músic vienès, hi ha una pregona religiositat en Kandinsky, que mai no va abandonar la religió ortodoxa russa dels seus orígens, tot i els seus acostaments a la teosofia. La seva aportació teòrica més important -i una de les més importants de l’estètica del segle XX-, *Über das Geistige in der Kunst*, resultaria essencial per al desenvolupament de l’art abstracte, que aviat s’oposaria al figuratiu<sup>433</sup>. El concepte d’abstracció, que apareix el 1911 en una pintura que es titula *Primera aquarel·la abstracta*, és kandinskià, però té una arrel escolàstica, ja que es relaciona amb l’*abstractio* dels tomistes, que procedeix del verb llatí *abstraere*, “arrencar”. Si els escolàstics consideraven que conèixer és abstraire, arrencar la materialitat de la substància per copsar la forma, en Kandinsky, la pintura ha de renunciar a reproduir el món material, per tal d’emancipar l’obra d’art de la seva fictícia funció de reproducció i de mostrar en les seves obres només l’essencial, tot renunciant a la contingència externa. L’artista ja no vol reflectir el món i busca un nou llenguatge pictòric que obri la comunicació de l’espectador a la pintura, perquè el quadre ha de ser independent de tota realitat material i centrar-se en la seqüència artista-quadre-espectador. Això implica que Kandinsky, igual que Schönberg, aspira a fer un art del seu temps: “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros

---

<sup>431</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> Un dels textos més interessants sobre el tema és degut al gran crític Francesc Vicens, en col·laboració amb Antoni Tàpies, *Vid. VICENS, Francesc, Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.

sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer”<sup>434</sup>.



Figure 9 Kandinsky, *Primera aquarel·la abstracta*, 1911

Tornant a l’obra de Schönberg, el cor de *Die Glückliche Hand* és format per dos grups de sis cantants, a mode de cor grec –podem pensar que anticipa el del *Moses und Aron*- també presenta el seu simbolisme, essent aquest número representant de la perfecció. I és interessant fer palès, també, que el text del cor està ple de paraules oposades, com “Ruheloser” i “Ruhe” (inquietud i calma), “Traum” i “Wirklichkeit” (somni i realitat). Musicalment, Schönberg utilitza el puntillisme i marca la diferència entre l’orquestra i el cor utilitzant mitjans sintàctics, però també tímbrics, per remarcar la seva heterogeneïtat. Cal destacar dos moments. En els compassos 17/19, amb “Irdisches Glück! Du Armer! Du, der das überirische in dir hast, sehnst dich nach dem irdischen!”, Schönberg arriba a un moment de màxima

<sup>434</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 21.

cohesió i clarificació textual. Mentre l'orquestra es manté homofònica, es declamen aquestes paraules, seguides d'un cànon instrumental. D'altra banda, a l'escena tercera (entre els compassos 128 i 153), una metàfora visual pren el seu correlat musical, en un procés de "materialització": començant amb elements dissociats es mou cap a la uniformitat i una cerca de la clarificació. Aquest procés es du a terme per les dinàmiques, la textura i la sonoritat i pels motius rítmics, en una obra on tots els elements es combinen per crear un tot cohesionat. Música, gest, caracterització, llum, escena, per assolir l'efecte dramàtic que volia Schönberg. En aquest cas, l'element psicològic està absorbit per l'arquitectura de l'obra, en una obra que es debat entre la sensualitat i l'espiritualitat.

Una obra clau del període és *Dreimal Sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire*<sup>435</sup>. Allò que ens crida l'atenció, d'entrada, és que Schönberg s'interessa en remarcar que són "tres vegades set poemes", és a dir, que en el títol ja marca les tres parts de l'obra<sup>436</sup>. A la primera part, Pierrot, una figura integrada a la *Weltanschauung*<sup>437</sup> escènica, mostra el poeta com a màrtir sofrent, intoxicat pel poder il·lusori de la lluna i evocant una fantasmagoria eròtica contraproductiva. La segona part presenta, una altra vegada, Pierrot com a màrtir, ara víctima de fantasies paranoiques, de visions d'un terrible càstig amb un final grotesc. I en la tercera hi ha la necessitat d'escapar del malson autocreat gràcies a la bufoneria, la sentimentalitat i la nostàlgia dels temps feliços passats. Cada poema està conformat per tretze versos, d'una estructura curiosa: els dos primers es repeteixen a les línies set i vuit, i la primera, al seu torn, es repeteix al final del poema.

Schönberg aconsegueix traslladar el simbolisme del text a la música. Però ara, aquesta relació entre paraula i música ja no es basa en la mimesi, és a dir, en la creació de formes musicals anàlogues que imitin estats d'ànim, imatges o escenes, sinó que es tracta més aviat d'una "translació" a través de recursos com el timbre, la textura i la forma en què la veu recitadora fa de pont entre els dos elements. Els recursos compositius principals són l'erudició contrapuntística, moltes vegades en forma de cànon i, de fet, el contrapunt és el principi nuclear de la composició, que anticipa per primera

<sup>435</sup> Els poemes d'Albert Giraud van ser traduïts a l'alemany per Otto Erich Hartleben.

<sup>436</sup> Hi ha una especial fixació en la numerologia en aquesta obra. Són tres vegades set poemes d'Albert Giraud ( $3 \times 7 = 21$ ), i és l'opus 21, escrit el 1912, que és l'inrevés de 21. *Vid.* STERNE, C. C., "Pithagoras and Pierrot. An approach to Schönberg's use of numerology in the construction of *Pierrot Lunaire*", *Perspectives of New Music*, vol. 21, n. 1/2, Autumn, 1982-Summer 1983, pp. 506-534.

<sup>437</sup> Per un seguiment històric de la figura del Pierrot en l'art, *Vid.* MOLITERNI, Pierfranco, "Interno-notte di un dandy: (nuove) suggestioni dal *Pierrot Lunaire*", dins de TRUDU, Antonio (Ed), "Arnold Schönberg", *Litterature Straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letteratura Straniere Università degli Studi di Cagliari*, Carocci Editore, Urbino, 1999, pp. 222-226.

vegada els mètodes emprats en el dodecafonisme. Els acords s'originen per "coincidència casual de la conducció de les veus", sense significat constructiu<sup>438</sup>. La rigidesa estròfica dels poemes podria conduir a la monotonia, però Schönberg hi aporta diverses solucions amb els seus tractaments de la varietat tímbrica, formal i de les textures, mentre que el motiu rítmic del Pierrot (set semicorxeres) dóna la unitat necessària al conjunt.

Alan Philip Lessem la considera "Ausdrucksmusik", en la línia de l'expressionisme musical, tant per la música, com per la temàtica<sup>439</sup>. La lluna representa l'àmbit de la confusió, alhora que de la sensualitat, la seducció i l'erotisme, que transforma la realitat en il·lusió. El personatge baudelairià del Dandy hi apareix narcisista, amant de les pedres precioses, els perfums rars, les fonts i les plantes exòtiques com el Des Esseintes, el protagonista de *À Rebours*, d'Huysmans<sup>440</sup>. Albert Giraud ens ofereix unes pàgines plenes de paròdia, ironia, que es pot percebre, per exemple, a "Columbine", a la melodia d'obertura del violí, en què Schönberg utilitza elements ornamentals, *portamenti*, *apoggiatures* i cadències maldestres: "The score of *Pierrot* is predated with irony, sarcasm, and parody, as Schoenberg's music very often comments rather than expresses itself directly (...). *Pierrot*'s voice is satirized by that of the composer. The satire is accomplished, first, by moving the burden of expressivity almost fully to the instruments"<sup>441</sup>. És la ironia de la modernitat en què Schönberg s'amagà com si es posés rere una màscara i, en efecte, "*Pierrot Lunaire* is really an ironic epilogue to all his works composed since 1907"<sup>442</sup>. Però allò més destacable de l'obra és el tractament de la veu humana, que es troba entre el cant convencional i el parlar naturalista. La figura del cantant és, alhora, membre d'una ensemble i orador. Schönberg ja utilitza el recurs a la tercera part dels *Gurrelieder*, al passatge del compàs 847 i següents, on apareixen dos temes de Tove i un motiu de Waldemar, i en el cor de *Die Glückliche Hand*. Amb aquest recurs, Schönberg obre tot un món vocal amb l'*Sprechgesang* o *Sprechstimme*.

*Pierrot* fou un encàrrec de l'actriu Albertine Zehme, que va estrenar l'obra i hi va imprimir tot el caràcter "grotesc i macabre" a les peces<sup>443</sup>. L'actriu, d'una capacitat expressiva admirable, va ser la musa perfecta per a Schönberg, tot i que l'obra, de fet, no va ser concebuda *ex professo* per a ella –per contra, *Erwartung* havia estat escrita per a la veu de Marie Gutheil-

<sup>438</sup> HL, p. 374.

<sup>439</sup> LESSEM, Alan Philipp, *Op. Cit.*, p. 161.

<sup>440</sup> HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Bibliothèque de L'Académie Goncourt, Les Éditions G. Crès Et Cie, París, 1922.

<sup>441</sup> SIMMS, Bryan R., *Op. Cit.*, p.130.

<sup>442</sup> MacDONALD, Malcom, *Schoenberg*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 18.

<sup>443</sup> ELIEZER RAPOPORT, "On the Origins of Schoenberg's *Sprechgesang* in *Pierrot Lunaire*", p. 1 <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/Sprchgsng.pdf>



Schoder. L'equilibri entre el recitat i la musicalitat queda expressat per la mateixa Zehme d'aquesta manera: "Die Singstimme, dieses überirdisch keusch gebundene, gerade in seiner asketischen Unfreiheit so ideal schöne Instrument – schon ein starker Lufthauch trübt seine unnahbare Schönheit – eignet sich nicht zu starkem Gefühlsausbruch"<sup>444</sup>. La vida és, només, buscar la màxima bellesa amb el so, i "Das tiefste letzte Glück, das tiefste letzte Leid verklingt als lautloser Schrei ungehört in unsrer Brust, die zu zerspringen droht, oder es bricht sich, wie ein Strom glühender Lava, die Bahn über unsere Lippen"<sup>445</sup>. El cant parlat és necessari per expressar el significat del poema: "Um unsere Dichter, um unsere Komponisten mitzuteilen, brauchen wir Beides, den Gesangs- wie auch den Sprachton. Die unablässige Arbeit nach dem Suchen der letzten Ausdrucks-Möglichkeiten für die "künstlerischen Erlebnisse im Ton" hat mich diese Notwendigkeit gelehrt"<sup>446</sup>. En efecte, Zehme posa de manifest que la veu cantant –o la veu que canta i recita– es converteix en un instrument que s'ha de dominar, per la seva capacitat d'emetre sons que no s'haurien considerat musicals fins al moment, però que, alhora, és capaç d'assolir una gran bellesa. Per transmetre allò que diuen les paraules es necessita el cant, però també és indispensable la veu parlada, diu Zehme, sobre la qual Schönberg ja havia descobert la musicalitat, la seva potencialitat. El fenomen schönberguïà resultà de la "determination to absorb the speech into music"<sup>447</sup> o, com deia Steuermann, "musizieren mit Worten"<sup>448</sup>.

"The «melodic line» (sprechmelodie) of the vocal part was molded by intonation patterns in German speech. This was demonstrated by comparing the intonation contours of the texts of four poems being read aloud by two persons whose mother tongue is German, with Schoenberg's melodic vocal lines in the melodramas. It seems that Schoenberg's very sensitive musical ear perceived the musical melody in the speaking voice. He molded and crystallized it in musical frameworks of metrics, rhythms, and musical intervals, seemingly making musical "transcriptions" of the intonation contours"<sup>449</sup>.

Schönberg no és l'únic que experimenta en aquest sentit<sup>450</sup>. Juan

<sup>444</sup> Citat a BRINKMANN, Reinhold, *Kritischer Bericht (Pierrot Lunaire)*, SSWW, secció 6, sèrie B, vol. 24/1, Viena, 1995, p. 307. Albertine Zehme va ser, també, l'autora d'un tractat sobre la recitació: *Die Grundlagen des künstlerischen Sprechens und Singens*, Carl Merseburger, Leipzig, 1920.

<sup>445</sup> *Íbidem*.

<sup>446</sup> *Íbidem*.

<sup>447</sup> LESSEM, Alan Philipp, *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>448</sup> Citat a SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 133.

<sup>449</sup> ELIEZER RAPOPORT, *Op. Cit.*, p. 1.

<sup>450</sup> "Zu Beginn des XX. Jahrhunderts entstanden zwei Techniken, die zwischen Sprechen und Singen angesiedelt sind: Der »Sprechgesang« von Arnold

Allende-Blin ens recorda que Lothar Schreyer (1886-1966) parla del *Klangsprechen*<sup>451</sup>, i tots dos es troben entre el parlar, el cantar, una reformulació del tradicional recitat. En realitat, podem trobar precedents en un tractat de 1753, del compositor Christian Gottfried Krause (1719-1770), *Von der Musikalischen Poesie*, en què hi ha una mena de retorn a la tragèdia i la poesia gregues. De fet, Allende-Blin parla de la tragèdia grega com a altre possible origen de l'*Sprechgesang*<sup>452</sup>, i cal recordar les arrels litúrgiques i sagrades dels orígens del teatre.

En el mateix article, Allende-Blin troba el punt d'intersecció entre l'*Sprechgesang* i el *Klangsprechen*: el recitat de la *Torah*. Tal i com afirma el teòric, “die Juden durften nur in gehobener Deklamation, singend die Thora vortragen<sup>453</sup>. Al seu llibre *Jewish Music*, A. Z. Idelsohn (1882-1938) recorda el to recitatiu dels jueus amb les Escripures així: “Is a cantillation, a chanting of the text, a recitation on which music plays a great part”<sup>454</sup>. En la tradició cristiana també hi ha solistes que llegeixen amb cantarella les lliçons i els versicles, i els salms són cantats coralment. Però en el nostre parer, l'*Sprechgesang* ens porta als orígens de la música, quan aquest art encara no s'havia emancipat de la paraula.

A finals del segle XVIII, Johann Gottfried Herder (1744-1803) reacciona contra la freda racionalitat dels il·lustrats i proposa la teoria romàntica del *Volkgeist*, de la llengua com a Esperit del Poble. La seva teoria sobre l'origen del llenguatge el situa en estreta relació amb la música, perquè la llengua passa per diverses etapes que són paral·leles a les edats de l'individu, de manera que, l'etapa infantil es basa en monosíl·labs per expressar emocions i passions, mentre que a la seva etapa adolescent esdevé

---

Schönberg und das »Klangsprechen« von Lotar Schreyer”. ALLENDE-BLIN, Juan, “Über Sprechgesang. Auf Spurensuche”, dins de KRÄMER, Ulrich, “Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg”, dins de VVAA. “Schönberg und der Sprechgesang”, *Musik-Konzepte* 112/113, VII/2001, Heraus. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München, 2001, P. 46. Més endavant, introdueix un tercer tipus: “Aber es gab noch eine dritte Art des Sprechgesangs. Emil František Burian erfand sie Mitte der Zwanziger Jahre. (...) [Er] erfand Burian die »voice-band«. So nannte er in Anlehnung an »Jazz-band« einen chorischen Sprechgesang mit dissonanten und manchmal sogar ultrachromatischen Intervallen; auch Geräusche, welche die Stimme wezeugen kann, wurde in diese Werke integriert. Dieser Sprechgesang hatte seinen Ursprung in der Deklamationskunst. (...) Darüber hinaus benutzte Burian die neuen phonologischen Erkenntnisse des Linguisten Roman Jakobson, der zu der Zeit in Prag lebte, sowie ebenfalls die Erfahrung der futurischen und dadaistischen Rezitationskunst”., *Ibid.*, p. 53.

<sup>451</sup> ALLENDE-BLIN, Juan, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>452</sup> ALLENDE-BLIN, Juan, *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>453</sup> *Ibidem.*

<sup>454</sup> IDELSOHN, Abraham. Z., *Jewish Music. Its Historical Development*, Dover Publications, New York, 1929, p. 35.

una *singende Natur*, fins al punt que, per als antics, parlar i cantar era una mateixa cosa, segons Herder<sup>455</sup>. La declamació arrencaria per una afinitat amb el so dels animals i el dolor: “Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen, und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starken Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar in Geschrei, in Töne, in wilde, unartikulierte Laute”<sup>456</sup>. En aquest mateix sentit es mourien Wilhelm von Humboldt i Karl Christian Friedrich Krause –que tanta influència tindria sobre el pensament espanyol del segle XIX.

Un altre dels precedents musicals podria ser Richard Wagner però, precisament, el renovador de la relació entre la música i el text (*Oper und Drama*, 1851) no arriba tan ellà com podia haver arribat amb la tècnica de la declamació: “Nicht die Musik, auch nicht das Zusammenwirken von Musik und Textvortrag, sondern die Deklamation bestimmte den Fluß des Vortrags, was auch erklärt, warum sich beispielweise Richard Wagner (181-1883), der Musikdramatischen Reformbestrebung gegenüber normalerweise aufgeschlossen war, von der Gattung des Melodrams prinzipiell distanzierte”<sup>457</sup>. La notació convencional no pot fer-se càrrec de tots els matisos d’aquesta tècnica, aquest sistema que projecta la veu com rajos, corbes, textures diverses i ritmes indefinits, que s’escapen de les cinc línies del pentagrama. El seu predecessor fou el músic alemany Engelbert Humperdinck (1854-1921), que per primera vegada va utilitzar aquesta tècnica al seu melodrama *Königskinder* (1895), del qual no només va extreure’n la idea, sinó la forma de notació.

Per acostar-se a la qüestió, Peter Hirsch recorre a l’eterna pregunta: *Prima le parole dopo la musica*, o a l’inrevés? I continua: “Degradiert Sprache Musik zur Illustration oder reduziert Musik eher die Sprache auf ihren bloßen Wortlaut?”<sup>458</sup>. Degrada el llenguatge la música per il·lustrar quelcom, o redueix la música més aviat el llenguatge en la seva mera

---

<sup>455</sup> Vid. HERDER, Johann Gottfried, “Ensayos sobre el origen del lenguaje”, dins a *Obra selecta*, Clásicos Alfaguara, Madrid, 1982, pp. 131-223. El filòsof remarca la importància universal de les cançons en l’origen de la cultura: “Las canciones de los padres, los cantos a las gestas de los antepasados, constituyen en casi todas las pequeñas naciones del mundo, por muy escasa que sea su cultura, el tesoro de su lengua, su historia y su poesía, así como su sabiduría, su estímulo, su enseñanza, sus juegos y sus danzas”, *Ibid.*, p. 214.

<sup>456</sup> ALLENDE-BLIN, Juan, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>457</sup> KRÄMER, Ulrich, “Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg”, dins de VVAA. “Schönberg und der Sprechgesang”, *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, p. 7.

<sup>458</sup> HIRSCH, Peter, “>Ohne Titel<. Marginalien zum Thema »Sprechgesang«”, dins de KRÄMER, Ulrich, “Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg”, dins de VVAA. “Schönberg und der Sprechgesang”, *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, p. 33.

formulació? El cas de la Segona Escola de Viena s'aparta del melodrama del segle XIX en què el text es deia lliurement, mentre que Schönberg fixa el ritme i l'altura del text parlat i, de fet, en els prolegòmens del *Pierrot* deixa fixat exactament com vol que el cantant-actor interpreti la partitura: "Der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder (...). Aber es darf auch nie an Gesang erinnern"<sup>459</sup>, perquè és important que el text es digui *klar und deutlich*<sup>460</sup>, amb intenció i art. La línia melòdica es reformula i pren un nou significat, tan el color, com la forma, com l'altura com les dinàmiques. El to és declamatiu i no té un significat totalment musical, sinó que també dóna molta importància a allò que explica el text.

En una resposta epistolar a Alban Berg, que li preguntava "»ob die Sprechstimme genau so absolut zu behandeln [sei] wie eine Gesangsstimme, oder mehr relativ«, ob es also genüge, »wenn die möglichste Annäherung an die Sprachmelodie erreicht« sei, oder ob »die Melodie selbst streng gefordert« sei", Schönberg li contestà el 14 de gener de 1913 que es tracta de proporcions intervàliques: "die Tonhöhen sind nur als >Langenunterschiede< anzusehen; d. h. die betreffende Stelle (!!! nicht die einzelne Note) ist höher resp. tiefer zu sprechen. Nicht aber Intervallproportionen!"<sup>461</sup>. I en una carta a Emil Hertzka sobre el *Pierrot*, escriu: "»Bei diesen Werken [den *Pierrot*-Melodramen] [...] die Farbe *alles*, die Noten *gar nichts*« bedeuten"<sup>462</sup>. La textura, el color és allò que té importància. Schönberg incideix en el fet que l'*Sprechstimme* no respon a una determinada línia melòdica.

H. H. Stuckenschmidt hi diu la seva: "So konnte jede Interpretin ihre eigene Form des Sprechgesangs finden, und phonographische

---

<sup>459</sup> *Ibidem*, i continua: "Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine *Sprechmelodie* umwandeln. Das geschieht, indem er den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte; sich des Unterschiedes zwischen *Gesangston* und *Sprechton* genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber der davor hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern", *Ibidem*.

<sup>460</sup> HIRSCH, Peter, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>461</sup> Arnold Schönberg an Alban Berg, Brief vim ASC\_1913.01.14 ID: 312 (Österreichische Nationalbibliothek, dins de KRÄMER, Ulrich, "Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg", dins de VVAA. "Schönberg und der Sprechgesang", *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, p. 16.

<sup>462</sup> Carta a Emil Hertzka, ASC\_1912.07.05, ID: 6992.

Aufzeichnungen mit anschließenden Messungen der Tonhöhe haben erwiesen, daß die notengetreueste Interpretation durchaus nicht auch die beste war<sup>463</sup>. És a dir, que cada intèrpret ha d'imprimir el seu caràcter a la partitura. I, a propòsit de *Moses und Aron*, Adorno, en una conversa amb Pierre Boulez sobre *Pierrot Lunaire*, afirma: "Der Sprechgesang hängt mit der Intention des Imagination zusammen. (...) Das Sprechen ist hier kein naturalisches Sprechen, sondern gerade durch die Unangemessenheit des gesprochenen Tons an den musikalischen kommt etwas von der Fremdheit der Musik noch viel stärker hieraus, als wenn sie rein in sich verbleibe und sich überlassen wäre"<sup>464</sup>. El parlar deixa de ser naturalista i s'enfila cap a la imaginació, la música és massa potent com per no endur-se'l cap al seu terreny.

Aquesta nova manera d'enfocar la interpretació melòdica apareix, com hem dit, de forma tangencial als *Gurrelieder*, però també a *Erwartung* op. 17, *Die Glückliche Hand* op. 18, al *Pierrot Lunaire* op. 21 que ens ocupa, i, posteriorment, al fragment "Seraphita" (1912), die *Jakobsleiter* (1917), *Moses und Aron* (1930-33), *Ode to Napoleon*, op. 41 (1942), *Survivor from Warsaw* op. 46 (1947), *Psalm 130* op. 50B (1950), *Modern Psalms* op. 50C (1951-incomplet).

*Pierrot Lunaire* comparteix amb *Herzgewächse* op. 20 (1911) l'àmbit nocturn i simbòlic. Aquesta obra, de novedosa instrumentació (soprano, harmòni, celesta i arpa), s'inscriu en la tradició del *Lied*, a partir del poema de Maurice Maeterlinck "Feuillage du coeur", en una traducció lliure de K. L. Ammer. És un exemple de relació entre paraula i melodia. A "Das Verhältnis zum Text", escrit per a l'almanac de *Der blaue Reiter*, Schönberg exposa que el text i la música han de tenir una relació de congruència –hi ha d'haver una *coherència* (*Zusammenhang*)- en un nivell profund. No n'hi ha prou amb una correspondència superficial, perquè encara que no hi hagi correspondència aparent, la composició ha de mostrar una inificació homogènia dels elements que componen un i altre art.

Aquesta obra parteix d'una aura d'immaterialitat, de suspensió mística, que arriba a un clímax extàtic. Maeterlinck parla de la direcció ascensional d'un lliri que creix entre les altres flors veient el reflex de la lluna blanca i que "dirigeix la seva pregària mística/ cap al vidre blau". Aquests dos darrers versos són tractats amb un gir ascendent, coincidint amb la paraula "mística".

<sup>463</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *Neue Musik*, p. 87.

<sup>464</sup> BOULEZ, Pierre, ADORNO, Th. W., »Gespräche über den *Pierrot Lunaire*«, dins de VVAA. "Schönberg und der Sprechgesang", *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, p. 85.

26 27 28

S

sen - det sie ihr my - - - sti - sches Ge -

29 30

S

bet.

Figure 10 "Herzgewächse" op. 20, cc. 26-30

Barcons considera que aquest fet és molt rellevant per esbossar el camí espiritual de Schönberg que culmina en el *Moses und Aron*<sup>465</sup>. Cal destacar el brillant tractament del so i de la textura, que recorden a l'op. 16 de 1909. El model constructiu és el que utilitza per primera vegada a l'op. 11 núm. 3, en què Schönberg aconsegueix unificar expressivament diferents seccions contrastades.

Una altra obra important del període són els *Vier Orchesterlieder* op. 22 (1913-16), de procés creatiu dilatat per la *Simfonia coral* que desembocaria en *Die Jakobsleiter*. Tres dels quatre textos són de Rainer Maria Rilke, mentre que el primer, *Seraphita*, traduït per Stephan George, és obra d'Ernest Dowson. "Seraphita" tracta de l'angoixa de la separació amorosa, mentre que les altres, "Alle welche dich suchen" i "Mach mich zum Wächter deiner Weiten", de *Das Stunden-Buch* (1905), i "Vorgefühle", de *Das Buch der Bilder* (1906) són un testimoni de l'impacte de Nietzsche sobre la generació *fin-de-siècle*. El filòsof i el poeta posen en dubte la relació convencional entre la il·lusió i la realitat, allunyant-se de les certeses inviolables, i assoleixen un nou ordre d'experiència que transcendeix les paradoxes de l'existència. Lessem comenta que l'existencialisme de Rilke - que més tard remarcaria Heidegger-, apunta a esferes de la transcendència que podia haver influït a *Die Jakobsleiter*.

Cada cançó està pensada amb una instrumentació diferent i l'obra funciona a partir de cèl·lules motiviques, que es diferencien de la melodia pel joc de sonoritats instrumentals, perquè Schönberg volia "donar color a cada part"<sup>466</sup>. Simms observa que tot l'opus presenta un estil més avançat que les primeres obres atonals, "especially in their diminished reliance on text to

<sup>465</sup> Vid. BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 307.

<sup>466</sup> LESSEM, Alan Philipp, p. 172.

achieve comprehensibility, although this dependence was fully eliminated only later, in his twelve-tone music<sup>467</sup>. En “Seraphita”, la veu funciona gairebé com un instrument acompanyant i la melodia és una contínua variació d’una partícula de tres notes que no tenen cap ritme característic. Quant als poemes de Rilke, “Alle welche dich suchen” i “Mach mich zum Wächter deiner Weiten” tenen elements compositius que podem relacionar. Tots dos utilitzen una orquestra de cambra heterogènia basada primàriament per vent-fusta i solo de cordes i tenen una estructura ternària que es distingeix pel canvi de caràcter de les parts. Finalment, en “Vorgefühle”, Schönberg hi trobà ressonàncies en el seu destí artístic, com en *Die Glückliche Hand*, en una obra aforística i atemàtica, en una forma lliure i oberta.

The image shows a musical score for the main melody of "Seraphita" Op. 22 No. 1, measures 1-9. The score is written in treble clef with a common time signature. It features a series of notes with various dynamics and articulations. The dynamics include *pp*, *p*, *f*, and *pp*. There are also markings for *poco rit.* and *3* (triplets). The melody is characterized by a continuous variation of a three-note particle.

Figure 11 "Seraphita" Op. 22 No. 1, cc. 1-9 (melodia principal)

Les cançons de Rilke tenen un contingut religiós, i la música és més expressiva i lírica que abans: “Several poems in this part of *Das Stunden-Buch* are strongly pantheistic, suggesting that God is «the deep one, whose being I trust, for its breaks through the earth into trees, and rises, when I bow my head, faint as a fragrance from the soil»<sup>468</sup>.

<sup>467</sup> SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 146.

Les obres vocals de Schönberg entre 1911 i 1916 es caracteritzen per tenir ressonàncies filosòfiques i religioses i representen un retorn a peces més llargues, creades pel desenvolupament temàtic i d'una arquitectura formal prou tradicional que preparen el futur de la música schönberguiana creant noves estructures a partir del passat.<sup>469</sup>

### 2.5.6. Assegurant referents

En la singladura cap al dodecafonisme -el moment en què la música de Schönberg assoleix la màxima *coherència* (*Zusammenhang*)- hi ha una obra fonamental a comentar, la *Simfonia coral* per a veu, cor i orquestra que es remunta a 1912 i que desembocaria en *Die Jakobsleiter*. En aquell moment Schönberg estava preocupat per crear formes bàsiques de manipular una sèrie com a entitat musical, a fi de crear nous materials motívics i harmònics<sup>470</sup>. L'obra és un intent de simfonia planificada en sis o set moviments que havia d'integrar textos bíblics amb poemes de Richard Dehmel i Rabindranath Tagore. La temàtica radica, essencialment, en la relació entre la divinitat i el món terrestre i Schönberg s'inspiraria, com hem dit, en *Serafita*, la novel·la de temàtica religiosa que Balzac publicà el 1835 i que tracta sobre el mite de l'andrògin com a ésser humà total, amb una descripció de la visió del cel de Swedenborg i el poder de l'oració. Aspira a portar la humanitat cap a formes més elevades, guiada pel geni com a profeta, que uneix el passat amb el present i el futur.

L'obra també tenia ecos en la literatura de Strindberg, per qui Schönberg sentia una fascinació que el féu anar adquirint la seva obra completa entre la qual es troba *Jakob ringt*. Susana Zapke apel·la a la relació entre Schönberg i Strindberg, avançant qüestions que tractarem més avall:

“(…) sind aber in Schönberg *Totentanz der Prinzipien* (1915) und in *Die Jakobsleiter* (1916-17) intertextuelle Zusammenhänge mit Strindbergs Oeuvre erkennbar. Das unvollendete Oratorium *Die Jakobsleiter* steht in unmittelbarer Verbindung mit Strindberg *Jakob Ringt*. Die Beschäftigung mit Fragen des Glaubens, der Dualität zwischen Stoff und Geist, die Akzeptanz eines vorbestimmten Schicksals, die Verknüpfung von Liebe und Schuld rücken in die Nähe zu Strindbergs Framework. Allein die Aussage des Chors zu Beginn der *Jakobsleiter* enthält in lakonischem Format wesentliche Motive aus dessen Werken. Die Figur »Der Ringende« in der *Jakobsleiter* entspricht der Figur des

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>470</sup> HAIMO, F. “On the Origin of the Twelve-Tone Method: Schoenberg’s Sketches for the Unfinished Symphony (1914-1915), *Current Musicology*, n. 42, p. 45.



»Suchenden« in Strindbergs *Legenden* und stellt in beiden Fällen eine autobiographie Projektion dar<sup>471</sup>.

Per un suposat oratori que precediria la *Simfonia*, Schönberg havia demanat a Dehmel una pregària de l'home d'avui que, passant per periples ideològics, pugui, finalment aprendre a resar.

“Nämlich: ich will seit langem ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie, durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: »Jakob ringt« von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!”<sup>472</sup>.

La manera d'expressar-se ha de ser, insistim, la de “l'home modern”, i els temes adequats a l'època, perquè han de satisfer les inquietuds i obligacions d'un compositor modern a l'inici de *The Age of Nothing*, per dir-ho amb Watson<sup>473</sup>.

“Nicht eine Handlung, Schicksalsschläge oder gar eine Liebesgeschichte sollen diese Wandlung bewirken. Oder wenigstens sollten sie höchstens als Andeutungen, als Anstoßgebender im Hintergrund stehen. Und vor Allem: die Sprachweise, die Denkweise, die Ausdrucksweise des Menschen von heute sollten es sein; die Probleme die uns bedrängen sollte es behandeln. Denn die in der Bibel mit Gott streiten, drücken sich auch als Menschen ihrer Zeit aus, sprechen von ihren Angelegenheiten), halten ihr sociales und geistiges Niveau ein. Deshalb sind sie künstlerisch stark aber doch unkomponierbar für einen Musiker von heute, der seine Aufgabe fühlt”<sup>474</sup>.

La pregària de Dehmel en forma de salm<sup>475</sup> seria l'element culminant de la simfonia, “Totentanz der Prinzipien”, un poema en prosa que tracta de qüestions teològiques i metafísiques, presents en la posterior producció de Schönberg, com la importància del número 13, la qüestió de la

---

<sup>471</sup> ZAPKE, Susana, “Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule”, dins a Catàleg de l'exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, p. 92.

<sup>472</sup> Carta a Richard Dehmel, 11, ASC\_1912.12.13\_ID: 300, *ASL*, p. 35.

<sup>473</sup> Vid. WATSON, Peter, *Op. Cit.*

<sup>474</sup> Carta a Richard Dehmel, 11, ASC\_1912.12.13\_ID: 300, *ASL* p. 37.

<sup>475</sup> No es formalitzarà musicalment fins als *Moderne Psalms*, amb l'lect de Schönberg, al final de la seva vida.

irrepresentabilitat, la capacitat de comprensió d'allò incompreensible, la dicotomia vista-oïda i la fe. Més tard refaria el pla de treball i afegiria “Der Glaube des »Desillusionierten«”, afirmant que allò místic resideix en les coses simples, un moviment que, com els del primer pla, també descartaria.

El 1914, a l'*scherzo* de la simfonia, Schönberg escrigué un tema amb dotze tons sense repetició i que fou variat com una unitat integral, com una sèrie.



Figure 12 Simfonia, compàs 1 (tema ostinato)

En alguns casos, els acords de l'*scherzo* consisteixen en notes de segments de la sèrie:



Figure 13 *Simfonia*, cc. 14-16.

Schönberg aconsegueix la integració del la total textura musical que utilitzarà en el dodecafonisme. Mentrestant, va compondre una cançó de Rilke, “Liebeslied”, en què compartia sèries d'interval·ls comuns entre els diferents temes que ajudà Schönberg a assolir més unitat en la dimensió linial, i inicià una nova manera de variació. El compositor va ser capaç de

deixar en segon terme el ritme com a element distintiu de la frase fent que el motiu encara preservés la identitat: “Schönberg was still feeling his way toward a new concept of coherence, apparently not wanting to go too far too fast”<sup>476</sup>. Així, Schönberg situa l’origen del “mètode de dotze tons” a finals de 1914 i principis de 1915:

“Time for change had arrived. In 1915 I had sketched a symphony, the theme of the Scherzo of which accidentally consisted of twelve tones. Only two years later a further step in this direction was taken. I had planned to build all the main themes of my unfinished oratorio, *Die Jakobsleiter*, out of the six tones of this row. When I took the next step in this transition towards composition with twelve tones, I called it ‘working with tones’”<sup>477</sup>.

En una altra ocasió, i amb la perspectiva del temps, Schönberg recorda:

“The »Method of composing with twelve tones« had many »first steps« (Vorversuche). The first step happened about December 1914 or at the beginning of 1915 when I sketched a symphony, the last part of which became later the »Jakobsleiter«, but which never has been continued. The Scherzo of this symphony was based on a theme consisting of the twelve tones. But this was only one of the themes. I was still far away from the idea to use such a basic theme as a unifying means for a whole work”<sup>478</sup>.

En la transició cap al dodecafonisme, hi havia un pas a realitzar: elevar-se a un nou ordre. “I possessed from my very first start a thoroughly developed sense of form and a strong aversion for exaggeration. There is no falling into order, because there was never disorder. There is no falling at all, but on the contrary, *there is an ascending to higher and better order*”<sup>479</sup>.

Aquest nou ordre arribaria amb *Die Jakobsleiter*, l’escala que comunica l’immanent i el transcendent. Cap a principis de 1917, Schönberg abandonaria la cançó de Rilke i tornaria a l’oratori, el nom del qual va manllevar d’una part de *Serafita* de Balzac on l’escriptor es lamenta pel destí de l’home corrent. En aquesta obra hi ha presents les filosofies de Blake, Schopenhauer<sup>480</sup>, l’antroposofia, el misticisme hindú i els ja anomenats

<sup>476</sup> SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>477</sup> “My Evolution”, 1949, *SI*, pp. 88-89.

<sup>478</sup> Carta a Nicholas Slonimsky, ASC\_ 1937.06.03\_ ID: 2892.

<sup>479</sup> *Íbidem*.

<sup>480</sup> En la nostra tesina *Les afinitats entre el primer Schönberg (1898-1908) i la filosofia de Schopenhauer* vam estudiar els punts de contacte entre tots dos autors, i vam asseverar que la possible influència del filòsof en el compositor podia venir per dos àmbits: la impregnació de la filosofia de Schopenhauer en els

Swedenborg i Strindberg. Una obra de gran profunditat filosòfica en què el personatge que dona nom al títol no apareix i que s'inicia amb un anunci de l'arcàngel Gabriel, que invita a la humanitat a avançar, sense preguntar-se què hi ha davant i darrere, sinó pel que succeeix a continuació a nivell argumental. Després, tal i com hem vist, sis personatges hi estableixen un diàleg: un home cridat per Déu, que cerca la bellesa; un rebel, que es queixa perquè els seus instints entren en conflicte amb els manaments de Déu; un que lluita i descriu les seves bones intencions de seguir-los però hi renuncia, amb clares ressonàncies schopenhauerianes; un escollit o "geni", del qual ha de procedir el guiatge cap al futur; un monjo, a qui Gabriel exhorta a ser profeta i màrtir, i un moribund, que mostra la joia en l'esperança en la reencarnació. Cadascun d'ells, doncs, exposa les seves consideracions i opcions de vida, i Gabriel mostra el lloc que han d'ocupar.

La resposta, però, no és específica per a cadascun d'ells, sinó que consisteix a qüestionar si els postulats i opcions vitals dels interlocutors són correctes i els fa veure que allò que han assolit no els apropa a Déu. Amb això, *Die Jakobsleiter* posa sobre la taula l'axioma luterà de la importància de la fe, segons el qual l'humà és incapaç d'apropar-se a Déu mitjançant les obres. La funció de Gabriel serà traçar un pont (una escala) per escurçar la distància entre Déu i l'home. Schönberg es reconeixerà en la figura de l'Escollit, el geni que és menat a lluitar pel futur de l'art i que té un conflicte amb els contemporanis, característiques que ja apareixien a l'Home de *Die glückliche Hand*. La música associada a l'asceta, l'"Escollit", serà gairebé tonal, amb reminiscències wagnerianes. Tonetti troba una relació entre l'"Escollit" i el judaisme de Schönberg, "ben amagat":

"During his period that we will define as Lutheran, Schönberg had found several hints in the pages of Boehme, Swedenborg, Balzac, Strindberg; now where could he seek them? But it is not so easy to find the answer. Probably, the aspect of Jewish tradition that may appear most mystical and esoteric to us is the Cabala. Unfortunately, this time Schönberg has hidden it from us really well, as he hid the row in the case of *Der Auserwählte*"<sup>481</sup>.

Musicalment d'una gran força dramàtica, s'estructura en quatre parts: la introducció i el cor (cc. 1-174), els *solis* (cc. 175-564), el duet entre Gabriel i el Cor (cc. 565-601) i el gran interludi simfònic inacabat (cc. 601-700). L'òratori sembla un compendi dels descobriments estilístics de Schönberg, que experimenta amb nous tipus de variacions temàtiques (variacions

---

contemporanis de Schönberg i per la música de Wagner, impregnada de la filosofia de la Voluntat.

<sup>481</sup> TONETTI, "Die Jakobsleiter, twelve-tone music, and Schönberg's Gods" (Vienna June 26-30 2002, *Schönberg und sein Gott*), University of Pisa – Italy, <http://www.dm.unipi.it/~tonietti/schogodse2w.pdf>, p. 24.

permutatives<sup>482</sup>) ja emprades al “Liebeslied” de Rilke. *Die Jakobsleiter* presenta molta riquesa harmònica, amb un gest melòdic càlid i una orquestració colorista, amb una imaginació extraordinària per a la part coral.

Pocs mesos abans de començar l’oratori, Schönberg havia començat a plantejar “Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre”. Són els inicis del camí cap a la “composició amb dotze tons”:

“My first step in this direction (...) occurred in 1917, when I started to compose *Die Jakobsleiter*. I had contrived the plan to provide for unity –which was always the main motive: to build all the main themes of the whole oratorio from a row of six tones – C-sharp, D, E, F, G, A-flat. This were probably the six notes whith which the composition began, in the following order: C-sharp, D, F, E, A-flat, G”<sup>483</sup>.

I continua:

“When I after my retirement from University of California I wanted to finish *Die Jakobsleiter*, I discovered to my greatest pleasure that this beginning was a real twelve-tone composition. To an ostinato (which I changed a little) the remaining six tones entered gradually, one in every measure. When I built the main themes from these six tones I did not bind myself to the order of their first appearance”<sup>484</sup>.

Va ser llavors, quan estava encara lluny de l’aplicació metòdica de la sèrie “Still I believe that also this idea offered the promise of unity to a certain degree. Of course, in order to build up a work of the length of *Moses und Aron* from the single set, a technique had to be developed, or rather the fear that this would not succeed had to be conquered. That took several years”<sup>485</sup>.

Aquesta unitat es produïa pel fet que el material temàtic es basava per complet en les mateixes notes, encara que l’acompanyament i els acords no derivaven, encara, de la sèrie bàsica. A “Composition with twelve-tones (2)”, insisteix: “Similarly, as in the case of *Die Jakobsleiter*, here also all main themes had to be transformations of the first phrase. Already here the basic motif was not only productive in furnishing new formulations based on the unifying effect of one common factor: the repetition of tonal and

---

<sup>482</sup> Tipus de variació que inicia Schönberg a *Die Jakobsleiter*, empra a la *Serenade* op. 24 i reprèn en obres com *Ode to Napoleon* op. 41 i *A Survivor from Warsaw* op. 46. La variació permutativa és una variació de l’hexacord bàsic que es troba normalment al principi del tema i que segueix amb una variació desenvolupant.

<sup>483</sup> “Composition with twelve tones (2)”, 1948, *SI*, pp. 247-248.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> “Composition with twelve tones (2)”, 1948, *SI*, pp. 247-248.

intervallic relationship<sup>486</sup>.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1 through 8. The second system covers measures 9 through 12. The Vc. part is in the bass clef, and the Trb. parts are in the treble clef. The Vc. part has dynamics *ff* and *sf*, and fingerings 1-6. The Trb. parts have dynamics *sf* and *sf*. The score is divided into measures 1-6, 7-8, and 9-12. Measure 9 includes parts for Tr. (Trumpet), Fl. (Flute), and Cl.Eb (Clarinet in E-flat).

Figure 14 Cc. 1-6 de *Die Jakobsleiter*

El gènere de l'obra, un oratori, posa en evidència la voluntat de relacionar l'àmbit de la immanència (primera part del *libretto*) amb el de la transcendència (segona part). Aquest gènere presenta una *incoherència* amb els temps, ja que al segle vint és un gènere que queda anacrònic. Però l'oratori era la millor manera per a presentar allò que Schönberg havia demanat a Dehmel, que "l'home comú aprengué a resar"<sup>487</sup>. Aquesta *incoherència* amb els temps queda compensada amb la *coherència* entre el gènere i el títol de l'obra, ja que de la mateixa manera que l'oració, l'escala permet establir ponts. A *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, André Neher explica que "l'échelle symbolise (...) la relation de Dieu et de l'homme"<sup>488</sup>. Però Schönberg no utilitza l'escala en sentit gradacional o propedèutic, sinó en sentit relacional, per establir una *coherència* entre les parts en un espai multidireccional.

El context històrico-cultural de *Die Jakobsleiter* el resumeixen els primers capítols de *The Age of Nothing*, de Peter Watson, una magnífica

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>487</sup> Carta a Dehmel 11, ASC\_1912.12.13\_ID: 300, *ASL*, p. 37.

<sup>488</sup> NEHER, André, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004, p. 277. I continua: "Car si l'échelle décrit la reconte du divin et du terrestre, elle ne le fait cepedant, que dans le rêve", el somni de Jacob. *Vid.*, *Ibid.*, pp. 277-278.

síntesi de la cultura del segle XX, com a reacció a l'anunci que, el 1882, feia Nietzsche sobre la mort de Déu, tot afegint que nosaltres, els éssers humans, havíem estat els seus assassins. Una multiplicitat de teories han intentat respondre la difícil pregunta de com viure sense Déu. Filòsofs, psicòlegs, poetes, dramaturgs, pintors i artistes de totes les disciplines han intentat pensar com superar, de manera individual o col·lectiva, una època difícil, el temps en què només podem comptar amb nosaltres mateixos. Autors com Dostoievsky, T. S. Eliot o Samuel Beckett manifesten el seu temor en un món buit de sentit després de l'expulsió de Déu, però també hi ha hagut intents d'expressar "la idea nietzschiana de un *Übermensch* de vocación artística y creadora, dispuesto a no regirse sino en virtud de sus propias leyes y decidido a trabajar gloriosamente aislado (y en consecuencia por encima) de las masas"<sup>489</sup>.

A aquest repte respon *Die Jakobsleiter*. A partir del passatge del *Gènesi*, 28, 11-19, que narra el somni de Jacob, amb l'escala que arriba fins al cel i que revela la presència de Jahvé, Schönberg escriu, per a ser recitat en *Sprechstimme*: »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts«, sigui cap a la dreta, cap a l'esquerra, amunt o avall, un ha d'avançar. Podem pensar que són les quatre formes del dodecafonisme, la sèrie bàsica (dreta), la retrogradació (esquerra), inversió (amunt) i retrogradació inversa (avall). En realitat, l'escala de Schönberg no indica la presència divina, sinó la seva absència, el fet de la pèrdua de referències que s'ha produït després de la mort de Déu que, des d'un punt de vista musical, equivaldria a la pèrdua de la tonalitat. Després només hi ha el no-res, el silenci o la construcció de noves formes de sentit. L'escala de Jacob (*Jakobsleiter*) és una escala, com la musical (*Tonleiter*) que adopta una multiplicitat de direccions. L'art autèntic és el que accepta el repte de la manca de referents, igual que l'existència autèntica de Heidegger. Hi ha un imperatiu ètico-estètic de buscar nous camins.

Per a Schönberg, el cel de Swedenborg pot proporcionar un model per a comprendre la unitat, la *coherència* (*Zusammenhang*) entre cada element que ha de presentar una composició. A la unitat apel·la Schönberg a "Composition with twelve tones (1)":

"[the] law of the unity of musical space, best formulated as follows: the unity of musical space demands an absolute and unitary perception. In this space, as in Swedenborg's heaven (described in Balzac's *Seraphita*) there is no absolute down, no right or left, forward or backward. Every musical configuration, every movement of tones vibrations, appearing at different places and times"<sup>490</sup>.

<sup>489</sup> WATSON, Peter, *La Edad de la Nada. El mundo después de la muerte de Dios*, p. 73.

<sup>490</sup> "Composition with twelve tones (1)", 1941, *SI*, p. 223,

Barcons diu que, amb el cel de Swedenborg, hi ha una correspondència entre, almenys, allò metafísic (el cel de Swedenborg), allò ètic (el “sempre avançar” humà) i 3) l’estètic (el dodecafonisme): “En consonància con una especie de ética auditiva del “siempre avanzar”, la música dodecafónica (en mayor medida incluso que la atonal) garantiza casi de modo imperativo que el flujo musical carezca de puntos de reposo armónicamente estables (a diferencia de lo propio de la tonalidad)”<sup>491</sup>.

L’obra resta inconclusa. Es deté en el moment en què havia de mostrar la migració de les ànimes, que havia d’esdevenir-se en un gran interludi simfònic. Aquí s’explicaria com aquestes ànimes, d’acord amb els mèrits, són incapaces de sortir del cercle de les reencarnacions, tot i l’ajuda de dimonis, genis i àngels, fins que Gabriel, al final de la segona part de l’oratori, els ensenyaria a buscar, en l’oració, la unió amb Déu i a trobar la redempció<sup>492</sup>. No sabem com hagués acabat l’obra, però la partitura, després notes agudíssimes, amb les veus femenines agudes, les veus recitades i la veu de Gabriel encomanen l’ànima a l’oració, a la superació de la terrible immanència, i l’accés a la transcendència.

### 2.5.7. En coherència amb els temps

A banda d’escriure música i de transmetre els seus coneixements als seus deixebles, Schönberg estava compromès amb el seu temps fins al punt de crear una societat que permetés gaudir, amb plenes garanties, de la música contemporània, sense haver de patir per les incidències que podien esdevenir-se en una sala de concerts poc avesada a la novetat. Schönberg era coherent amb ell mateix, perquè defensava allò que creava, i amb els temps, perquè allò que va fundar tenia una funció social. Elitista, però socialitzant, al capdavant.

La *Verein für Musikalische Privataufführungen* va néixer el 29 de desembre de 1918 i es va dissoldre el 5 de desembre de 1921, per problemes econòmics. En aquest marc es van oferir 130 concerts, entre els quals hi havia música de Mahler, Reger, Busoni, Richard Strauss, Debussy, Dukas, Satie, Ravel, Milhaud, Poulenc, Stravinsky, Mussorgsky, Zemlinsky, Symanowsky, Bártok, Webern, Berg, així com del propi Schönberg i els

---

<sup>491</sup> BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 323.

<sup>492</sup> Vid. MEYER, Christian /MUXENEDER, Therese (ed), *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*, Arnold Schönberg Center – Christian Brandstätter, Viena, 2005, p. 170.



clàssics com Mozart, Beethoven, Brahms, fins a un total de 150 obres diferents interpretades.

Anton Webern, Alban Berg i Eduard Steuermann estaven al capdavant de la iniciativa amb Schönberg. Oskar Adler també va ser molt actiu, executant obres de Reger, Debussy i Webern. A tots aquells qui estaven al voltant de la figura del nostre compositor se'ls va anomenar la “Schoenberg Clique”. Berg i Webern van estrenar algunes de les seves obres, mentre que Schönberg no va deixar executar cap peça seva fins passat un any i mig. Es van adoptar una sèrie de mesures per tal de ser el màxim de respectuosos amb la música del seu temps. L'objectiu era preparar-se per executar la nova i difícil música en un context sense pressions causades per les lleis del mercat o els detractors. Schönberg, en realitat, preparava la comunitat per a la seva posteritat, com va reconèixer en una data tan tardana com 1947:

“I am quite conscious of the fact that a full understanding of my works can not be expected before some decades. The minds of the musicians and of the audiences have to mature [bef]ore they can comprehend my music. I know this, I have personally[!] renounced an early success, and I know, that--success or not--it is my historic duty to write what my destiny orders me to write. But this does not excuse those parasites who live from music, but ignore their duty toward the artist and the audiences”<sup>493</sup>.

Però l'experiment de Schönberg volia crear un clima de cultiu adequat per a aquest futur que s'imaginava, en què les audiències, finalment, comprendrien la seva música. Per això va crear una sèrie de normes. La primera era clara: els crítics no hi eren benvinguts perquè l'objectiu de la *Verein* era “informar”, no “jutjar” i mostrar els diferents llenguatges musicals actuals executats de la manera més pròpia. L'associació va arribar a tenir fins a 320 subscriptors, que comptaven amb un passi especial amb una fotografia. La condició dels membres variava segons la quota que s'hagués pagat, i podien gaudir de les execucions i els seminaris de composició de Schönberg. En la societat hi havia la ferma voluntat de preservar la música preferentment contemporània de la banalització industrial:

“Tratan de preservar a la nueva música de la absorción industrial uniformadora: hoy, explica Schönberg, es especialmente difícil distinguir el artista del epígono porque la «industria de la colmena», presentando un manual de novedades a todos los precios, da nombre a vulgarizadores que adaptan al presente lo que han introducido «aquellos que pertenecen ya al porvenir». Schönberg teme el coste banalizador de la difusión masiva y afirma, en este sentido, preferir una sala vacía que llena de gente

---

<sup>493</sup> Carta a K. Aram, 218, ASC\_1947.11.15\_ID: 4575, *ASL*, p. 250.

vacía”<sup>494</sup>.

La *Verein* també va servir per crear material musical com arranjaments per piano i orquestra de cambra. Sovint succeïa que les obres, un cop preparades, es repetien en diferents concerts, en què s’executava dues vegades la mateixa peça. Les regles principals eren, per exemple, que no es permetia fer concerts de memòria, perquè les partitures no es miren mai prou vegades: “Our musical notation is a puzzle picture which one cannot look at often enough in order to find the right solution”<sup>495</sup>. A més, no hi podia haver resposta de cap mena per part del públic, ni aplaudiments ni mostres de desacord i el programa no s’imprimia i s’anunciava el mateix moment de la funció, així no es condicionava l’assistència i es democratitzava el concert, normalment en diumenge al migdia.

La societat era una “aula d’extensió” de les lliçons de Schönberg. Un instrument d’educació, no pas de propaganda, perquè la música s’havia de protegir de la mala praxis, de la mala execució que se’n podia fer en àmbits no entesos i la societat va ser creada per tornar la música a aquells als quals pertany, els compositors i els músics, i abstruïre-la de la corrupta influència del mercat. Millors interpretacions no fan que la música “difícil” sigui més popular, però la mantenen viva.

La vida de la societat va paral·lela a la gestació del dodecafonisme, la formulació del qual representa una fita per a la seva música i, per extensió, tota la música occidental. En aquesta *Verein*, Schönberg pren més consciència que mai de la tasca messiànica que, segons explica, li ha “tocat” de realitzar. Ha de protegir la música del seu temps de tots aquells qui no saben apreciar-la i l’associació respon a aquesta dimensió social que tenia el primer Schönberg, el que dirigia cors d’obriers. I amb la seva vocació com a mestre, va acomplir una gran tasca per a la posteritat, perquè va ser un home coherent amb les seves conviccions, per necessitat i per pròpia voluntat.

### 2.5.8. La coherència màxima: el dodecafonisme

Dahlhaus atribueix una autoritat profètica i moral al nostre compositor: “L’état d’exception, que Schoenberg avait créé avec l’atonalité, et le nouvel état de droit qu’il avait espéré instaurer avec le dodécaphonisme, étaient de nature analogue, dans la mesure où leur substance consistait en un acte de décision et non pas en une argumentation systématique ou en une évolution historiques. Schoenberg était, si l’on ne recule pas devant ce terme mal famé,

<sup>494</sup> CASALS, Josep, *Op. Cit.*, p. 389.

<sup>495</sup> Schönberg citat a SHAWN, Allen, *Arnold Schoenberg’s Journey*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 180.

un décideur musical”<sup>496</sup>. Si seguim Dahlhaus, el dodecafonisme és un llenguatge lligat a una necessitat religiosa, més poderosa que els altres llenguatges com l’estètic. Però la situació era la següent: el motivisme, el contrapunt i el text ja no són suficients per a garantir la *coherència* (*Zusammenhang*), més enllà de les seves necessitats espirituals. Michael Cerlin té la seva pròpia interpretació sobre els elements que van ser decisius per al desenvolupament del dodecafonisme, que inclouen tant aspectes tècnics com espirituals:

- “1. A sense of loss, compensated by a more self-conscious need to engage the tradition from which he sprung.
2. A rejection of the intuitive, quasi-mystical approach toward art that had dominated the years prior the war.
3. A need for sure footing in turbulent times.
4. A heightened sense of craft as a core value for the artist.
5. Fulfillment of a spiritual need in the face of rising anti-Semitism”<sup>497</sup>.

En realitat, Schönberg va escriure molt poc sobre el dodecafonisme, i molt poques vegades va emprar aquest terme. L’anomenava *Methode der Komposition mit Zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* (composició amb dotze tons els quals estan exclusivament relacionats entre sí) o, simplement, *Komposition mit Zwölf Tönen* (composició amb dotze tons). La formulació breu del mètode es troba a “Composition with Twelve-Tones (1)”, de 1941, i qui l’exposa detalladament és Josef Rufer, a *Die Komposition mit zwölf Tönen*, obra que no es va publicar fins el 1952, quan el mètode i l’autoria estaven àmpliament difosos. En una carta de 1949, Schönberg escriu: “Nun zu Ihrem Plan ein Buch über die Zwölf-Ton Komposition zu schreiben. Nennen Sie es nicht »Zwölf-Ton Theorie«, nennen Sie es »Die Komposition mit Zwölf Tönen«. Ich persönlich lege nämlich Hauptgewicht auf das Wort Komposition. Leider machen die meisten etwas das ein bisschen wenig nahe der Idee Musik zu komponieren ist”<sup>498</sup>. L’èmfasi, per tant, recau en la *composició* i no en el mètode que s’hagi emprat. Allò més important és que el missatge que s’ha creat resulti comprès: “That I write in this or that style or method is my private affair and is no concern to any listener – but I want my message to be understood and accepted”<sup>499</sup>. En la mateixa línia, a Rudolf Kolish escriu, emfàticament, que “meine Werke sind Zwölfton-Kompositionen, nicht Zölfon[!]-Kompositionen: hier verwechselt man mich

<sup>496</sup> DAHLHAUS, Carl, “La théologie esthétique de Schoenberg”, dins de *Schoenberg*, Essais édités par Philippe Albèra et Vincent Barras, Contrechamps Editions, Genève, 1997, p. 264.

<sup>497</sup> CHERLIN, Michael, *Schoenberg's Musical Imagination*, Cambridge University Press, New York, 2007, p. 216.

<sup>498</sup> Carta a Josef Rufer, ASC\_1949.07.25 ID: 5123.

<sup>499</sup> Carta a Roger Sessions 196, ASC\_1944.12.03\_ID:4115, *ASL*, p. 223.

wieder mit Hauer, dem die Komposition erst in zweiter Linie wichtig ist”<sup>500</sup>.

El primer escrit de Schönberg sobre el dodecafonisme és de 1923, “Hauer’s Theories”, en què potencia la qüestió de la composició, que té a veure amb la *coherència* (*Zusammenhang*) dels elements posats en joc amb la presentació de la idea. Per a Schönberg, el dodecafonisme permet substituir alguns mètodes cohesionadors de la tonalitat que havien desaparegut a l’atonalitat: “Whith the renouciation of the formal advantadges inherent in tonal cohesion, presentation of the idea has become rather harder; it lacks the external rounding-off and self-containedness that this simple and natural principle of composition brought about better than did any of the others used alongside it”<sup>501</sup>. I continua:

“At least, none was able to achieve so much simply by its presence: rhythmic relatedness could not do anything similar, nor could motivic repetition, nor any of the more complicated ones (which are indeed more apt to disrupt than to further cohesion-sequences, variation, development, etc.). For in a key, opposites are at work, binding together. Practically the whole thing consists of opposites, and this gives the strong effect of cohesion. To find means of replacing this is the task of the theory of *twelve-tone composition*”<sup>502</sup>.

En una carta al mateix Hauer, de desembre del mateix any, podem entendre que Schönberg intentava trobar una manera d’organitzar el total cromàtic, pràcticament en el moment en què entra en el període d’“emancipació de la dissonància”, ja que explica que és quelcom sobre el qual ha estat pensant en els darrers quinze anys (“worüber ich bald 15 Jahre nachdenke”<sup>503</sup>). En efecte, quinze anys enrere trobem les primeres obres atonals (1907-1908): “Latent was the twelve-tone principle in the works written by Schoenberg, Webern and Berg in the years before they adopted it. At the time it must have seemed as much a «discovery» as an «invention»”<sup>504</sup>. El descobriment va arribar com si es tractés d’“un somni”:

“The desire for a conscious control of the new means and forms will arise in every artist’s mind; and he will wish to know *consciously* the laws and rules which govern the forms which he has convinced «as a dream». Strongly convincing as this dream may have been, the conviction that these new sounds obey the laws of nature and of our manner of thinking –the conviction that order, logic, comprehensibility and form cannot be present

<sup>500</sup> Carta a Rudolf Kolisch, 143, ASC\_1932.07.27\_ID: 2259, *ASL*, p. 164-165.

<sup>501</sup> “Hauer’s Theories”, 1923, *SI*, p. 209.

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> Carta a Hauer, 78, ASC 1923.12.01 ID: 976, *ASL*, p. 103.

<sup>504</sup> SHAWN, Allen, *Op. Cit.*, p. 203.

without obedience to such laws— forces the compondre along the road of exploration. He must find, if not laws or rules, at least ways to justify the dissonant character of these harmonies and their successions”<sup>505</sup>.

Schönberg volia trobar els mecanismes conscients per controlar i fer comprensible unes lleis que li venien donades de forma natural, i que havien de substituir l'ordre anterior: “The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being a derivate of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the «Grundgestalt» is coherent because of this permanent reference to the basic set”<sup>506</sup>. O, en paraules de Dahlhaus: “The principle whith which Schoenberg sought to create a coherent set of links between motifs was dodecaphony, «composition with twelve tones related only to one another»”<sup>507</sup>.

Per arribar a la formulació del dodecafonisme, Schönberg va encaminar la seva recerca envers la lògica i la forma en tres camps: 1) el desenvolupament temàtic, 2) la integració de l'espai i musical, i 3) el desenvolupament de tot l'espectre cromàtic. Quant al desenvolupament temàtic, Schönberg experimenta la variació motívica amb canvis progressius en petites figures rítmiques i intervàliques que condueixen a nous temes. Un exemple ho és la variació permutativa, que afavoreix la unitat de la dimensió linial i, alhora, unifica l'espai musical quan la variació afecta a la línia vertical o es presenta en el contrapunt. Només després d'aquesta recerca pot aparèixer el mètode de dotze tons, tot i que l'experimentació amb el total cromàtic es pot haver donat escrivint temes amb dotze tons o agregats. En el camí cap al dodecafonisme, Schönberg enuncia dos conceptes: *Grundgestalt* (sèrie bàsica) i *komponieren mit tonen* (compondre amb tons), per assolir una relació entre intervals relacionats *només* els uns amb els altres.

Al seu article “Neue Formprinzipien”, de 1924, Erwin Stein posa de manifest que ara, la *coherència* (*Zusammenhang*) es donarà a partir d'una sèrie d'intervals prefixada, és a dir, una melodia amb els dotze tons, que pot ser variada rítmicament: “Formal cohesion and connection are attained, in the first place, by motivic work. Only, the rhythmic motive is now of less importance than the melodic line. Melody is mostly formed, not as before by melodic variation of rhythmic motives, but by rhythmic variation of melodic motives”<sup>508</sup>. Segons Stein, el prototip de “motiu melòdic” correspondria a la sèrie bàsica, una entitat abstracta basada en una successió d'intervals que

<sup>505</sup> “Composition with Twelve Tones (I)”, 1941, *SI*, p. 218.

<sup>506</sup> “My evolution”, 1949, *SI*, p. 88.

<sup>507</sup> DAHLHAUS, Carl, “Emancipation of the dissonance”, *Schoenberg and the New Music*, p. 126.

<sup>508</sup> STEIN, Erwin, “New Formal Principles”, dins de *Orpheus in New Guises*, Rockliff, London, 1953, pp. 57-77. Citat a SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, pp. 180-181.

després es poden variar rítmicament i així assolir les quatre formes: l'Original (*T* per *Thema* o *G* per *Grundreihe*), la Retrogradada (*U*, per *Umkehrung*), la Inversa (*K* per *Krebs*) i la Regrogradada Inversa (*KU* per *Krebsumkehrung*).

La sèrie relaciona tots els elements de la partitura, aporta màxima *coherència* (*Zusammenhang*) i el fet que cada obra tingui la seva pròpia sèrie aporta una unicitat a l'obra difícil de superar. A més, implica una relació molt estreta entre el procés precompositiu i el compositiu perquè, amb el dodecafonisme, Schönberg aconseguia restaurar la unitat de l'obra i, atès que “the main purpose of a ‘row’ is to unify the motival material and to enhance the logic of simultaneous sounding tones”<sup>509</sup>. Encara és més eloqüent quan, al final de la seva vida i amb el mètode passat pel sedàs de l'experiència, escriu:

“Under the term of loosening the «rigour» of the treatment of the twelve tones you mean probably the occasional[!] doubling of octaves, occurrence of tonal triads and hints of tonalities. Many of the restrictions observable in my first works of this style and what you call «pure» derived more theoretically than spontaneously from a probably instinctive desire to bring out sharply the difference of this style with preceding music. (...) the main purpose of 12 tone composition is: production of coherence through the use of a unifying succession of tones which should function at least like a motive. Thus the organizational efficiency of the harmony should be replaced”<sup>510</sup>.

I en la mesura que s'ha assolit la màxima *coherència* (*Zusammenhang*), la bellesa desapareix com a finalitat. De fet, ja ho havia fet molt abans, als voltants de 1908, tot i que encara en quedaven rastres. Ara és un fet totalment col·lateral, ja que l'estructuració i la cohesió de l'obra ja no en depenen, definitivament: “While beauty may presuppose some underlying unity and order, unity and order in no way guarantee beauty”<sup>511</sup>.

Ens interessa observar que quan Schönberg utilitza el binomi composició-mètode i fa èmfasi en la *composició*, és a dir, en el resultat artístic, es cobreix les espatlles en cas que algú li pugui demanar com és que la sèrie no és perceptible –comprensible, desxifrabla, intel·ligible- a l'oïda. És a dir, hi ha una diferència entre sèrie i motiu: la sèrie és un ens purament compositiu que pren una dimensió espacial múltiple, horitzontal i vertical i, per això, precisament per aportar aquesta unitat, pot ser imperceptible a l'oïda. En canvi, un motiu és una petita frase que “se sent”, que es reconeix. Aquí hi entra un tercer binomi: vista-oïda. El motiu és perceptible per l'oïda i

<sup>509</sup> Carta a Leibowitz, 204, ASC\_1945.10.01\_ID: 4195, *ASL*, p. 236.

<sup>510</sup> Carta a René Leibowitz, 216, 1947.07.04, *ASL*, pp. 247-248.

<sup>511</sup> SHAWN, Allen, *Op. Cit.*, p. 206.

a la partitura, mentre que no tenim garanties que la sèrie sigui percebuda amb ambdós sentits: per comprendre plenament la música dodecafònica estem lligats al paper: “La exactitud de la música dodecafònica no se puede «oír» (...) inmediatamente”<sup>512</sup>. Només la partitura ens revela la “lleï secreta” de les obres, i per això aquest mètode resulta tan complex de comprendre i, ahora, tan apassionant. Al mateix temps, permet Schönberg de jugar amb la numerologia, amb les sèries de 6+6 o 7+5 notes, que sumen 12, un número ple de connotacions màgiques. A més, les 48 transposicions de la sèrie presenten la peculiaritat, que si sumem 4+8 també dona 12<sup>513</sup>.

A diferència de les obres instrumentals atonals, les obres dodecafòniques tindran una durada més llarga, perquè el dodecafonisme és, en si, un mètode cohesionador del discurs. Ja no necessita el text, per això les primeres obres poden ser estrictament instrumentals. I és per aquest motiu que comença la seva aposta personal amb formes clàssiques com el vals, les variacions o una giga. Les seves primeres obres dodecafòniques són els *Fünf Klavierstücke* op. 23.

Com nosaltres ja havíem defensat més amunt, les obres de Schönberg per a piano sol tenen més significat del que sembla, segons Kathrin Bailey. En la línia de la nostra tesi del piano com a instrument pioner<sup>514</sup>, Pierre Boulez ja ho anticipava: “In the catalogue of Schoenberg’s works, piano music is of first importance... These collections date the composer’s discoveries with astonishing precision; each one marks an important stage in the evolution of his technique and thought, an evolution which might be represented by a parabola with the op. 23 at the apex”<sup>515</sup>. La tercera peça de l’op. 11 introdueix dramàticament l’atonalitat atemàtica; l’op. 19 és l’únic

---

<sup>512</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 197.

<sup>513</sup> Els fonaments de la numerologia són tan vells com la pròpia matemàtica. Pitàgores imaginava l’existència de relacions psicològiques entre els números i distingia entre els “números amics” (formats per la suma dels divisors de l’altre), els “números masculins” (els senars, considerats perfectes) i els “números femenins” (parells i imperfectes). A partir d’aquí va néixer la creença en l’existència d’un poder màgic dels números en relació al món natural i el diví. Aquesta doctrina es mantingué al llarg del temps, tot penetrant en les supersticions populars fins arribar al nostre temps, en què, per exemple, el número 13 encara s’associa a la mala sort. A principis del segle XX, la numerologia és freqüent en alguns cercles intel·lectuals que enyoren les creences màgiques desterrades pel positivisme. El filòsof que millor ha reflexionat sobre el tema és Ernst Cassirer a *Filosofia de las formas simbólicas (II), El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

<sup>514</sup> Simms recull com Josef Rufer “described Op. 23 as a «series of experiments» in which the composer used the piano since it was “in performability, composition, and tonal scope the most practical medium”, SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>515</sup> SCHOENBERG, Arnold, *Stockkings from an Apprenticeship*, ed. Paule Théverin, trans. Stephen Walsh, Oxford, 1991, 278-92, p. 287.

intent real de Schönberg en matèria d'escriptura aforística, que ocupava les obres de Webern en aquest període, com les *Fünf Stücke für Orchester*, Op. 10 (1911), la darrera peça de l'op. 23 inaugura el dodecafonisme en forma de manual, que es desenvoluparia definitivament a l'op. 33, és un punt decisiu en el treball de la combinació dels hexacords que va ser tan important important en la tècnica de 12 tons. Concretament a l'op. 23, "his quiet move from the atonal music of the preceding 12 years to the 12-tone music that was to follow is carefully managed so as to emphasize consistency and continuity"<sup>516</sup>. Hi ha una sèrie d'elements que es fusionen amb el serialisme, com el treball amb el motius, la variació desenvolupant, o el fet d'evitar la centralitat tonal.

Bailey argumenta que la progressió del serialisme a la música dodecafònica es manifesta de maneres diferents, ja que cap de les peces està escrita amb la mateixa tècnica. La cronologia de les obres desvetlla que la progressió no va ser totalment lineal: "What [the] chronology shows is that Schoenberg did not immediately turn his back on his old modes of composition once he had begun to write music on 12-note rows"<sup>517</sup>. La tècnica dodecafònica i l'atonalitat conviuen en aquest període i, a més, Schönberg utilitza formes tradicionals. Boulez -recorda Bailey- a "Schönberg est mort", comenta el "lack of imagination in structuring his New Music: the fact that he was content to use old forms instead of developing new ones which would extend the process of serialism into other areas of the music"<sup>518</sup>. Com diria Foix, "m'exalta el nou i m'enamora el vell", idea que sintetitza el moment schönberguà.

El *Walzer* op. 23 núm. 5 està escrit, segons René Leibowitz, "in a rather rudimentary way"<sup>519</sup>. Només la primera sèrie no transposada es manté al llarg de tota la partitura, excepte per dos sèries retrogradades que apareixen a la Coda. Es pot dir que es tracta d'una peça de manual, un assaig per a obres més complexes compositivament, i més lliures en l'ús de la sèrie. No hi trobem una textura polifònica en què cadascuna de les veus té la seva pròpia sèrie, però això no va ser mai quelcom característic en Schönberg com ho va ser, per exemple, en Webern. En el cas d'aquesta obra dodecafònica que ha resultat la primera en l'opus schönberguà (abans havia compost el *Preludi* de l'op. 25 i, fragmentàriament, el *Sonet* op. 24), la textura polifònica de totes les veus deriva de la mateixa sèrie, que es va repetint invariablement

---

<sup>516</sup> BAILEY, Kathrin, 'Composing with tones'. *A Musical Analysis of Schoenberg's Op. 23 Pieces for Piano*, Royal Musical Association, Monographs, 10, London, 2001, p. 1.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>519</sup> LEIBOWITZ, René, *Schoenberg and his school*, trans. Dika Newlin, New York, 1949, p. 99, dins de BAILEY, Kathrin, *Ibidem*.



(excepte en dues ocasions abans de la coda) al llarg de tota aquesta nova peça, que inaugura un llenguatge derivat del tradicional.

Charles Rosen ha escrit que “only the fifth piece, a waltz, is strictly serial, yet the other four are written in a style that approximates serialism closely and in some respects represent serial procedures better”<sup>520</sup>. Bailey afirma que es poden trobar certes irregularitats en la sèrie en el transcurs de la peça i, de fet, observem que pot trobar certa distància entre la línia musical i l’estructura de la sèrie (la melodia en els compassos 29-34, les dues frases en què s’usen consecutivament les notes 1 do# - 6 fa# - 11 do - 12 fa i 7 sib - 12 fa - 5 sol# - 6 fa#). Tanmateix, aquestes petites irregularitats no són signes d’un sistema que està formulat de forma incompleta, al contrari, seran passos importants en el desenvolupament del dodecafonisme. Això no significa que el compositor s’hagi després de tot rastre tonal, ja que els intervals de quarta i cinquena (per exemple, de do a fa del final de la sèrie) hi ha un deix cadencial. Però això, igual que la tercera augmentada, es pot amagar entre els compassos fàcilment.

Cal tenir en compte que el principi de l’obra pot confondre. La mà dreta dibuixa la sèrie completa (Do#(reb) – la – si – sol – lab (sol#)- Sol b (fa#) – Sib (la#)– re – mi – mib – do – fa), mentre que la mà esquerra comença a la sisena nota i després se senten les cinc primeres:



Figure 15 Sèrie Bàsica “Waltz” op. 23 núm. 5

The image shows the first four measures of the piece in 3/8 time. The right hand (treble clef) plays the basic series starting on D# (F), with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (f). The left hand (bass clef) starts on the sixth note of the series (C) and plays the first five notes (C, B, A, G, F). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics like pp and f are used to indicate the intensity of the notes.

Figure 16 Quatre primers compassos del “Waltz” op. 23 núm. 5

<sup>520</sup> ROSEN, Charles, *Op. Cit*, pp. 73-74.

Michael Friedmann ha vist en aquesta obra allò que anomena “reliance of rotation”<sup>521</sup>, la manipulació embrionària de la tècnica dodecafònica. Bailey, en canvi, argumenta que només ocorre en els compassos 73 a 74 i 100 a 104, ja que entén el concepte de frase de manera diferent<sup>522</sup>. Bailey proposa l’estructura ABCBA’Coda, amb la qual hi estem d’acord (p. 104), en forma sonata<sup>523</sup>. A (Vals, exposició, primer grup temàtic-compassos 1-28), B (segon tema-compassos 29-43), C (Trio- compassos 44-60, desenvolupament 61-7), B (recapitulació), A’ (vals, recapitulació-compassos 74-99), Coda (compassos 100-13)<sup>524</sup>. Tant Charles Rosen com Bryan Simms, com a principals estudiosos, coincideixen a considerar l’obra filla del Neoclassicisme, per la forma, la textura, la regularitat en el ritme i la mètrica, les repeticions i les simetries. Cal destacar que la variació desenvolupant (*entwickelnde Variation*) és un recurs que no mor amb el dodecafonisme, perquè Schönberg encara l’emprarà en el futur. Els canvis progressius en petits intervals rítmics i motívics són evidents, per exemple, en la relació entre el primer tema i el segon als compassos 29 a 34. No deixa de ser curiós que l’obra que inaugura el dodecafonisme en l’opus schönberguà sigui un vals, fet que es pot entendre com una aclucada d’ulls al record de la Viena Imperial, a l’“edat d’or de la seguretat” de Zweig<sup>525</sup> o al “mite Habsbúrbic” de Wistrich<sup>526</sup>. Es tracta d’una mirada plena d’ironia sobre el passat en el moment d’obrir les portes del futur.

El conjunt de l’opus 23 proposa una novetat imprescindible per entendre la trajectòria de Schönberg. Escrit entre 1920 i 1923, trobem molta distància entre les dues primeres peces i la resta. La primera i la segona encara estan emmarcades en l’expressionisme, mentre que les altres són peces més fredes en el color. La tercera i la cinquena són compostes de manera diferent que les dues primeres, ja que parteixen d’una sèrie, que en el cas del número 5 ja és de dotze tons; en les dues primeres, per tant el procediment és diferent, perquè primer apareix la melodia i després la sèrie; és a dir, la sèrie sorgeix de la mateixa composició.

---

<sup>521</sup> FRIEDMANN, Michael, “Schoenberg’s Walz, Op. 23, No. 5: Multiple Mappings in Form and Row”, dins de: *Theory and Practice*, vol. 18, New York, 1993, pp. 57-86.

<sup>522</sup> Bailey afirma: “In my opinion, while not all phrases begin with the start of a row or finish with the end of one, well over half do both, as do nearly all periods and sections, and this is a strong argument for supposing the rows to progress from 1 to 12 rather than from 6 to 5”. BAILEY, Kathrin, *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>523</sup> Bryan Simms proposa la mateixa estructura a SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, pp. 199-201.

<sup>524</sup> Per una explicació més extensiva, *vid.* BAILEY, Kathrin, *Op. Cit.*, pp. 104-121.

<sup>525</sup> “Si intento trobar una fórmula pràctica per definir l’època en què vaig créixer, arribo a aquesta conclusió: Va ser l’edat d’or de la seguretat”, ZWEIG, Stephan, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>526</sup> WISTRICH, Robert S., *Op. Cit.*, p. 664.

La quarta peça resulta ser una anomalia, ja que fou iniciada abans de la composició de la segona i acabada després de la tercera, i està composada a mode de la primera i la segona. En aquest cicle veiem el salt de la lliure atonalitat a la tècnica amb dotze tons. Alhora, aquestes cinc peces se situen a la tradició austro-germànica; Schönberg és conscient del pes de la història i, de fet, la número 3<sup>527</sup> té influència bachiana, mentre que la primera, brahmsiana; el monotematisme dels números 1 i 4 ens retornen a Haydn i el vals suggereix una connexió amb Mozart i Beethoven<sup>528</sup>.

La *Serenade* Op. 24 marca la fi del període atonal de Schönberg, una etapa on el compositor ha experimentat amb diverses formes d'expressió. L'opus en si és un conjunt heterogeni. Va ser gestat en un llarg període (1920-1923) i presenta, altra vegada, la ironia del *Pierrot*<sup>529</sup>. És una obra per a clarinet, clarinet baix, mandolina, guitarra, violí, viola, violoncel i veu masculina greu. La quarta peça és dodecafònica, el *Sonet de Petrarca*, encara que Simms comenta que l'ús de les dotze notes és estricte encara que "primitiu"<sup>530</sup>. La sèrie està repetida una vegada i una altra a la línia vocal, en què el cantant interpreta les mateixes dotze notes dotze vegades, però com que els versos de Petrarca tenen onze síl·labes, cada vers successiu comença una nota abans en la sèrie de dotze notes i, per això, cada vers té una configuració melòdica diferent.

El període de composició de dotze tons diferia del període atonal no només establint un nou cos tècnic, estructural i estilístic, sinó en el fet d'acceptar una nova empremta compositiva que aportava més llibertat a les obres. El 1923 arribava, doncs, la fi del període atonal per a Schönberg, una etapa que, en paraules de Bryan Simms, va néixer en un moment en què el Romanticisme s'havia tornat caòtic, va créixer sota el tutelatge dels moviments de la Modernitat que havien travessat totes les arts i va entrar en la seva era de maduresa després de la Primer Guerra Mundial, quan la imperaven el control i l'ordre en l'art i en la societat<sup>531</sup>. Schönberg va percebre l'esgotament de l'antic sistema i va visionar la necessitat d'una renovació. Però en cap cas considerarà les seves obres atonals com a imperfectes, com un període d'experimentació que calia revisar. Estava satisfet amb la seva obra perquè cadascuna el va satisfer quan la va escriure.

Amb el mètode de dotze tons, Schönberg arribava a un nivell de *coherència* (*Zusammenhang*) total quant a la composició. Hem intentat

---

<sup>527</sup> Simms apunta que per compondre aquesta peça, la més llarga de les cinc, Schönberg va recórrer a models de *Die Jakobsleiter*, així com per compondre el número 4. SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>528</sup> BAILEY, Kathrin, *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>529</sup> Simms ho considera una paròdia del gènere mozartianà. *Vid.* SIMMS, *Op. Cit.*, Bryan, p. 204.

<sup>530</sup> SIMMS, Bryan, *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>531</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

mostrar com cada obra era coherent internament, com era amb el desenvolupament del compositor fins l'any 1923 i, en el primer capítol, destinat a l'ètica, hem intentat explicar com Schönberg fou coherent amb si mateix al llarg de la seva vida i, sens dubte, ser coherent amb un mateix és la major consecució possible. La idea de *coherència*, doncs, no es pot entendre de forma estàtica, sinó dinàmica: la *coherència* s'ha de donar en tots aquests nivells. De totes les obres esbossades, la que ens trenca els esquemes són els *Gurrelieder*, pel seu llarg procés de creació. Les altres es poden entendre com a petits passos cap a la proposta dodecafònica, essent els *Gurrelieder* també part d'aquest procés. Des dels primers *Lieder* fins la *Serenade*, Schönberg ha estat cercant, experimentant per trobar la seva pròpia proposta. En paraules del propi compositor, “my technique and style have not been developed by a conscious procedure. Reviewing this development today, it seems to me that I have moved in many roundabout ways, sometimes advancing slowly, sometimes speedily, sometimes even falling back several steps”<sup>532</sup>. A partir d'ara desenvoluparem, a grans trets, les grans fites de la seva obra fins a la seva mort, esdevinguda el 13 de juliol de 1951 a Los Angeles.

### 2.5.9. Consolidació

En una carta al propietari de l'Editorial Peters de l'any 1927, Schönberg escriu: “Ich pflege auf die Frage warum ich nicht mehr so schreibe, wie zur Zeit der »Verklärten Nacht[!]«, die Antwort zu geben: »Das tue ich ja, aber ich kann nicht dafür dass die Leute es noch nicht erkennen«”<sup>533</sup>. Defensa que escriu de la mateixa manera que ho feia amb *Verklärte Nacht*, només que ara, la gent no ho reconeix. És una manera de dir que el seu desenvolupament es traça d'una manera coherent, perquè la seva essència compositiva és la mateixa però, segons ell, el seu estil ha millorat i pot esprémer allò que he fet en el passat i dir-ho millor, com manifesta a Kandinsky, el 1913: “Sondern nur mein Stil ist besser worden, so daß ich mehr in die Tiefe desjenigen dringen kann, das ich damals schon zu sagen hatte und imstande bin es trotzdem sowohl knapper, als auch ausführlicher zu sagen”<sup>534</sup>. Aquest “dir-ho millor” és “dir-ho de forma més coherent”, en un esforç expressiu que no s'aturà en tota la seva vida.

Amb el dodecafonisme, s'havia esdevingut allò que Gabriel havia anunciat amb «amunt, avall, endavant, endarrere»: una pèrdua de referents.

<sup>532</sup> “My Technique and Style”, c. 1950, *SI*, p. 110.

<sup>533</sup> Carta a Hinrichsen, propietari de l'Editorial Peters Verlag, 95, ASC\_1927.02.12\_ID: 1288, *ASL*, p. 124.

<sup>534</sup> Carta a Kandinsky, ASC\_1913.09.28\_ID: 27.

Eugenio Trías així ho expressa: “Habla entonces, en plena anticipación de la física relativista de Einstein, o también del espacio musical del dodecafonismo de Schönberg, de que tras esa muerte de Dios (de hecho un asesinato del cual el loco nos responsabiliza a todos los hombres pertenecientes a la era de la modernidad) sobreviene una pérdida absoluta de todo centro”<sup>535</sup>, el dodecafonisme donava la mateixa importància a cadascuna de les dotze notes i, per tant, implicava una pèrdua del centre. Ja no estem parlant de notes que depenen les unes de les altres, sinó d’una anarquia musical.

Després dels primers passos dodecafònics de 1921, Schönberg despullarà la seva música del text per dedicar-se més a la música pura. I en les obres vocals, els textos seran fruit de la seva inspiració i tractaran de temes socials o religiosos. En aquesta època estava orquestrant dos corals de Bach i s’havia dedicat a un Rèquiem per la mort de la seva esposa Mathilde.

La *Suite für Klavier* op. 25 suposa un punt d’arribada que li reportarà major llibertat creadora. És el primer opus escrit, en la seva totalitat, de forma dodecafònica, amb un tractament molt ortodox, ja que només empra les quatre fórmules: l’original, que comença en mi, la seva inversió, l’original transposada per un tritò (per començar amb si bemoll) i la seva inversió. La nomenclatura que fa servir el compositor és T (tònica) per les dues sèries en mi, i D (dominant), per les sèries en si bemoll. Sabem que la dominant de mi és, en realitat, si natural. Tanmateix, sembla que Schönberg “seems to assign the B-flat form of his tone-row the function that would previously have been performed by the dominant in a Classical or Baroque work”<sup>536</sup>. Per tant, les frases semblen ser de “pregunta”-“resposta”. Aquest fet ens indica que el tractament de la sèrie és similar al que faria amb una escala cromàtica qualsevol en el marc d’una obra tonal.

El núm. 1 “Preludi” és una peça molt curta, a l’estil de les miniatures de l’op. 19 o l’op. 16, és clar que, en aquest cas, dodecafònica, que només es permet un respir emfàtic a la seva meitat. Descriu un gest d’anada i vinguda i presenta notes repetides de forma insistent.

---

<sup>535</sup> TRÍAS, Eugenio, *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, El círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 454.

<sup>536</sup> MacDONALD, Malcom, *Op. Cit.*, p. 152.

$\text{♩} = 80$  1 2 3 4 5 6 7 8 H C A B = BACH  
9 10 11 12 a l'inrevés  
*p*  
 12 9 4 3 2 7 6 1

**Figure 17 "Prelude" op. 25 núm. 1, sèrie bàsica a la melodia i transposició a la mà esquerra**

La núm. 2 “Gavotte” i la núm. 3 “Musette” es perceben clarament com a danses, pels jocs rítmics que s’esdevenen, amb un acompanyament sincopat. L’“Intermezzo” núm. 4 és un moviment lent a la meitat de l’opus que està pensat de forma polifònica, amb una melodia d’aguts i una clara línia fosca en el baix. Aquí hi trobem una repetició de patrons d’acompanyament que s’obtenen a partir de la sèrie, mentre que amb els restants es formula el tema. Sobre aquesta base es desenvolupa l’obra a un ritme relaxat, encara que interromput per alguns tocs de caràcter. Per la seva banda, el núm. 5 (“Minuett. Trio”), comença de forma més lírica, mentre que el darrer imprimeix uns cops rítmics secs, com de martell. La conclusió de la suite, amb el núm. 6 (“Gigue”), arriba amb una obra de ritme lleuger, amb caràcter més virtuosístic, que es veu influenciada pel K. 574 en Sol Major de Mozart.

La majoria de les obres dodecafòniques de Schönberg empraran més de les quaranta-vuit formes possibles de la sèrie original i, segons apunta Malcom MacDonald, “the discovery of twelve-note method provided Schoenberg with a law by which his music could live –and, as Goethe once remarked, it is only in laws that we find true freedom. It is more likely that, just as he confined himself throughout the *Suite* to only four forms of the note row (...), at first he needed the strict design of the old forms simply to «put a brake» on his fertility of invention while he worked out the implications of the new style”<sup>537</sup>. El nou estil naix sota el signe de la *coherència* (*Zusammenhang*), que es constitueix en la condició necessària i suficient per mantenir el discurs musical en els límits de la intel·ligibilitat estètica. Només la *coherència* pot preservar les precàries fronteres d’un territori assetjat per dues forces demolidores, el silenci i el soroll, l’erm No-Res i el Tot exhuberant i caòtic. I així, Schönberg escriurà sobre la *Suite für*

<sup>537</sup> MacDONALD, Malcom, *Op. Cit.*, p. 231.

*Klavier* op. 25: “It is already clear to me in this first piece that using the row as a basis serves the purpose of increasing the coherence-forming factors by one, since tonal harmony is no longer available”<sup>538</sup>.

Ben aviat Schönberg tornarà al suport textual. Els *Vier Stücke für gemischen Chor*, op. 27 tracten de la condició del poble jueu com a poble elegit i de la possibilitat de fer-se una imatge de Déu. Destaca “Du sollst nicht, du mußt”, la segona peça, en què Schönberg exhorta l’oient a creure en Déu. Després d’això, i de casar-se amb Gertrud Kolisch el 28 d’agost de 1924, el 1926 va començar a escriure *Der biblische Weg*, una obra teatral en tres actes que Schönberg tenia *in mente* des de 1922. En paraules de Fubini, “Nella Bibbia inoltre Schönberg trovava una particolare consonanza: il rigorismo monoteistico, una certa durezza dei principi etici, la scarsa disponibilità al compromesso, tutto ciò si conciliava assai bene con il suo carattere spigoloso e fundamentalmente rigido”<sup>539</sup>. En efecte, Schönberg havia emprès un camí espiritual que s’intensificà a partir de l’any 1917 que es manifestava, especialment, en el seu interès en les Escriptures. El protagonista de l’obra, Max Aruns, que sintetitza les dues figures de Moisés i Aron, és l’home que haurà de realitzar la missió de conduir el poble d’Israel en el seu èxode modern cap a la Terra Promesa. Situada als anys vint, entre Europa i Àfrica, on s’ha de construir la Nova Palestina, l’obra vol dramatitzar les teories de Theodor Herzl, el pare del sionisme que, en certa manera, representa Max Aruns.

Després d’aquesta obra, Schönberg va posar-se a treballar en *Moses und Aron*, però va compondre també *Sechs Stücke für Männerchor*, op. 35, escrites entre 1929 i 1930. Com escriu Barcons, “por su brevedad y concentración, cada una de estas piezas viene a ser algo así como una gota de perfume en la que el compositor destila sus preocupaciones nucleares”<sup>540</sup>, almenys, en aquella època: la qüestió de la comunicabilitat, la dimensió individual i col·lectiva de la naturalesa humana, la relació entre els homes, la relació entre la idea i la formulació o la formulació de la llei, és a dir, la qüestió de la *coherència* (*Zusammenhang*) com a nexa –relació– entre les parts d’un tot més o menys ordenat. La preocupació social té un altre fonament: va ser escrita per a societats corals de treballadors, tan abundats a Alemanya i Àustria en aquell moment.

L’any 1927 va escriure el *Drittes Strichquartett* op. 30, sobre el qual

<sup>538</sup> ASR, p. 237. Ho escriu a “Priority”, setembre 10-11, 1932.

<sup>539</sup> FUBINI, Enrico, “Musica e religiosità in Schönberg”, dins de TRUDU, Antonio (Ed), “Arnold Schönberg”, *Litterature Straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letteratura Straniere Università degli Studi di Cagliari*, Carocci Editore, Urbino, 1999, p. 196.

<sup>540</sup> BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 349.

Adorno considerà que l'ostinato corregia la manca de *coherència* causada per l'eliminació de la sensible, que en la lliure atonalitat havia funcionat com a residu tonal, perquè “conduce a una falta de relaciones y una rigidez de los momentos sucesivos que no sólo penetra como frialdad correctiva en el invernadero expresivo wagneriano, sino que, más allá de eso, contiene la amenaza de la falta específicamente musical de sentido, de la liquidación de la coherencia”<sup>541</sup>.

Les *Variationen für Orchester* op. 31, de 1928, és una de les grans obres dodecafòniques, brillant quant a recursos orquestrals, molt personal en el so i el caràcter, però que es manté ferma en la tradició de la gran variació per orquestra de Brahms, Reger o Elgar. Està dividida en dotze seccions – Introducció, Tema, nou Variacions i Finale. Un dels elements melòdics de la Introducció és el tema B-A-C-H, cantat per un solo de trombó. El Tema és anunciat pels cellos i els violins, i es divideix en dos meitats de dotze compassos, distribuïts en 5 + 7 compassos. És a dir, a 5+7+5+7, corresponent cada part a la Sèrie (5), la Retrogradació Inversa (7), que conformen la primera meitat, i la Retrogradació (5) i la Inversió (7), que conformen la segona part. Les variacions segueixen la mateixa mètrica, excepte la darrera. El procés variacional es basa sobretot en la decoració, en què s'alterna el màxim potencial de l'orquestra amb sons íntims de d'instruments solistes. La variació V (*Bewegt*) és el punt culminant de la peça i el Finale recupera el tema B-A-C-H fins al final. Hi ha dos episodis que se succeeixen en l'obra: un de nostàlgic, que engendra les variacions, i un de conclusiu. L'estructura és clara, i dota de *coherència* (*Zusammenhang*) tot el conjunt.

Ben diferent seria *Von Heute auf Morgen* op. 32, una obra de dimensió social. El llibret és de Max Blonda, pseudònim de Gertrud Schönberg, i es tracta d'una *Zeitoper*, un gènere humorístic de temàtica quotidiana i actual<sup>542</sup> que mostra com la moda pot arribar a afectar les relacions matrimonials i serveix per posar de manifest la difícil relació entre la tradició i la modernitat, que està subjecta als dictàmens de la moda<sup>543</sup>. La partitura és molt rica, d'una hàbil bellesa i una pretesa lleugeresa. El toc d'humor el trobem en l'aire jazzístic que imprimeix Schönberg en l'obra, amb un acompanyament sincopat a l'aria del principi de la dona. L'ensemble està formada per una arpa, un piano, una celesta, una mandolina, una guitarra i un banjo, una agrupació poc habitual que dóna un aire “modern” a una obra plena de subtilitats contrapuntístiques: la baralla de l'home i la dona és un cànon amb inversió, mentre que quan hi ha els quatre personatges a l'escena

<sup>541</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 79.

<sup>542</sup> *Die Dreigroschenoper* de Kurt Weill i *Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek en són els exemples més paradigmàtics.

<sup>543</sup> Malcom MacDonald, a la seva obra *Schoenberg*, apunta que el tema de l'obra havia sorgit a partir d'un incident a casa de Franz Schreker. *Vid.* MACDONALD, Malcom, *Op. Cit.*, p. 262.



l'ensemble formula una successió de doble cànons. És una petita peça que serveix d'assaig per a la gran obra escènica: *Moses und Aron*.

Aquesta òpera significa el punt màxim de *coherència* (*Zusammenhang*) entre Schönberg i la seva judeïtat. De fet, tal i com hem comentat en el primer capítol, la finalització del segon acte a Barcelona s'esdevé poc abans que Schönberg es reconverteixi al judaisme a París el 24 de juliol de 1933. Josep Barcons situa l'òpera com la “proposta existencial” de Schönberg, cap a la qual s'han encaminat les obres anteriors, el punt culminant de la noció de relació, un concepte que encara va més enllà que el concepte de *coherència* (*Zusammenhang*) que hem intentat esbossar nosaltres<sup>544</sup>. Barcons proposa tres nivells de relació: el context sòcio-cultural vienès, l'interès en buscar noves relacions entre els sons i la relació entre la immanència i la transcendència en Schönberg: “El silogismo está servido: si el núcleo del pensamiento schönberguiano descansa sobre la cuestión de la relación y es en esta ópera donde creemos que la cuestión de relación llega a su cuota máxima, es en el *Moses und Aron* donde el pensamiento de Schönberg se expone en su mayor profundidad”<sup>545</sup>.

L'obra tracta de la capacitat i la incapacitat de comunicació entre el poble d'Israel i Déu, mediada pels germans Aron i Moses. Aron és qui té el do de la paraula, per això la seva pàgina és cantada, mentre que Moses s'expressa amb *Sprechstimme*, perquè és l'escala cap a Déu, i per això és un alienat que té dificultats per comunicar-se amb els homes. La tècnica, en aquest cas, pren una dimensió molt diferent a la d'obres precedents: si en el *Pierrot* era una manera més radical i directa d'expressar la interioritat de l'artista, aquí pren una connotació pejorativa, de “manca de”, d'incapacitat, una problemàtica de comunicació que no es donava en obres anteriors<sup>546</sup>. Per

---

<sup>544</sup> Vid. BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*.

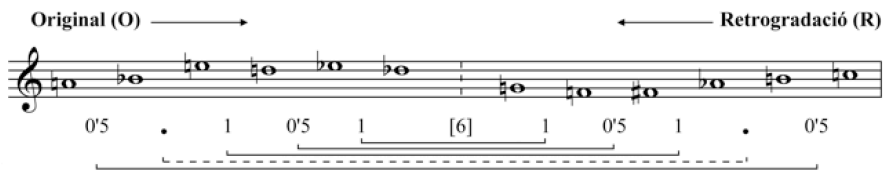
<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>546</sup> De fet, Allen Shawn posa de manifest que l'ús de l'*Sprechstimme* és, efectivament, diferent en diferents obres de Schönberg. La notació utilitzada a *Pierrot Lunaire* i *Die glückliche Hand* s'assembla al de la notació d'una cançó a l'ús, i algunes de les intervencions de *Pierrot* són, directament, per un rol de cantant. En el *Moses*, Schönberg emprà una X per indicar que el cor i Moses han d'interpretar en *Sprechstimme*, però hi ha passatges en què l'absència d'indicacions encara indiquen quelcom més proper a la paraula recitada. En tots aquests casos, les notes i els ritmes són donats com si la part fos cantada. En les darreres obres, com *Ode to Napoleon*, *A Survivor from Warsaw* i *Modern Psalm*, Schönberg deixa menys llibertat, “by the use of only one staff line, around which the vocal line is placed (in conventional notation). Although the intervals are written exactly, the neutral-looking one-line staff, which resembles that of an unpitched percussion part, would seem to discourage «singing»”. A *Kol Nidre*, la part parlada del rabí està escrita sense cap clau, amb la notació rítmica

tant, Moses i Aron són dues figures complementàries que impliquen quatre polaritats: poble-Aron, Aron-Moses, Moses-Déu i Déu-poble.

Quant a la polaritat Moses-Aron, es tracta de dos solistes (per contraposició al poble i a Déu), amb la qual cosa se situen al mateix eix, que comparteixen, a més, pel fet de ser germans. Però Barcons explica que se situen als dos extrems del mateix eix per dues raons: la primera és de tessitura, ja que Schönberg detalla que Moses és una “veu greu”, mentre que Aron és gairebé un *Heldentenor*; la segona és de caràcter, perquè mentre Aron canta amb una línia melòdica, Moses fa un recitat monòton amb *Sprechgesang*<sup>547</sup>. Les polaritats Déu-poble/Moses-Aron estan vinculades entre sí a nivell dramàtic, perquè per tal que l'esfera del transcendent de Déu pugui arribar a l'esfera de l'immanent del poble han de mediar-se a través de Moses i Aron: “De este modo, Moisés y Aarón vendrían a ser, a fin de cuentas, la escenificación misma –o la representación (*Darstellung*)- del espacio intersticial que se abre entre dos instancias distintas. Un espacio (el que se abre entre Dios y el pueblo) análogo al espacio que se abría (...) entre las instancias del pensar y el decir”<sup>548</sup>.

*Moses und Aron* presenta la sèrie que, probablement, té més peculiaritats constructives en Schönberg, per les connexions que es constitueixen en les diferents formes que pren. Del quadre serial se'n pot extreure dues conclusions: 1) la gairebé identitat de la sèrie original (T) amb la inversió (U+6) llegida en retrogradació (només canvien d'hexacord, el fa i el re bemoll) i 2) la constitució intervàlica de la sèrie a partir d'un mirall gairebé perfecte: el semitò 1-2 es correspon amb el 12-11, el to 3-4 es correspon amb el 10-9, el semitò 4-5 es correspon amb el 9-8 i així successivament, excepte els intervals 2-3/11-10. En estar separats per un tritò (l'interval que parteix el total cromàtic en dues meitats iguals), s'incrementa encara més la dimensió especular dels hexacords.



**Figure 18 Simetria de la constitució intervàlica de la sèrie bàsica de *Moses und Aron* segons Josep Barcons**

convencional, però només amb quatre notes diferents, indicades amb una X, la més aguda de les quals és només utilitzada una vegada, a la paraula “light”, de ‘Let there be light!’”, *Vid.* SHAWN, Allen, *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>547</sup> *Vid.* BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, pp. 367-368.

<sup>548</sup> *Íbid.*, p. 368.

En el primer acte, Schönberg planteja un problema de comunicació (d'obertura del sagrat al profà), de com l'esfera de la transcendència pot irrompre en l'esfera de la immanència, gest fundacional del judaisme –i de qualsevol religió. En definitiva, és el problema de la *Darstellung*, la representació. En el segon, es tracta el problema de la representabilitat i, en el tercer, la conclusió teològica i ètica que ve donada pels dos actes anteriors. A nivell argumental, allò que cal destacar primer és que l'obra posa en escena aquell qui no és operístic, Moses. En la seva caracterització, destaca la seva missió profètica, perquè el llibret focalitza la seva acció en els episodis de transmissió de la revelació i de les Taules de la Llei.

En el primer acte, d'entrada, Schönberg situa el públic davant de la veu de Déu, en un petit preludi, en tant que emissor o instància primera, i després tracta de l'experiència de la revelació que té Moses; a continuació, confronta els dos germans, fent palesa la distinta manera d'enfocar la revelació i la relació amb el poble. Tot seguit, la relació es veu des del punt de vista del poble i, al final, tots dos germans porten el missatge de Déu al Poble. En aquest primer acte, “Schönberg se plantea en el escenario –en la línea de sus preocupaciones estéticas- si es posible establecer una relación coherente (es decir, justa y adecuada) entre la revelación ( $\approx$  la idea) y su comunicación ( $\approx$  el estilo)”<sup>549</sup>. Segons Barcons, una transmissió descensual, que va de Déu al poble. L'estudiós ha observat un fenomen interessant: a cadascuna de les escenes es van afegint personatges. A l'obertura, el no-personatge de Déu; a la primera escena, Moisès (1 personatge); a la segona, s'hi afegeix Aron (2 personatges); a la tercera, apareix el poble (3 personatges) i a la quarta apareix la veu divina (4 elements). Per tant, ens trobem amb un procés d'acumulació escènica.

En el segon acte ve la transmissió ascensual amb les qüestions de la iconoclàstia i la iconodúlia, el moviment del poble a Déu. Es veu la distorsió a la qual pot conduir un culte que no sigui capaç de transcendir la seva fisicitat immanent i remetre a una dimensió superior. Tracta el tema de l'organització del culte i de la seva desviació cap a la idolatria. Aquí, la dicotomia entre Moses i Aron, que s'anava percebent en el primer acte, es redueix a la darrera escena, en la qual l'apofatisme i el catafatisme, respectivament, seguiran marcant el conflicte. Però el veritable protagonista del segon acte és el poble.

La primera escena és la d'“Aron i els 70 ancians davant de la muntanya de la revelació”. Malgrat que les paraules d'Aron són en to conciliador, acompanyades per la serenitat de l'orquestra, els ancians segueixen preocupats per l'anarquia a què el poble s'ha bandonat, a l'espera que Moses els proporcioni la llei. En la segona, la massa coral irromp i torba

---

<sup>549</sup> BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, p. 410.

la serenor, amb la pregunta d'”on és Moses?” i aleshores el poble es demana pels seus antics déus, amb l'amenaça d'agredir els ancians. Aron intercedeix però no tranquil·litza la gent i, en el moment de demanar pels déus antics, sona música del món tonal, d'un món pretèrit, afuncional en el context dodecafònic, que vol representar el passat. Si els déus del passat no tenen funció *relligadora*, és lògic que a nivell orquestral es produeixin sonoritats no funcionals.

A diferència del relat Bíblic, Schönberg es recrea en l'escena central, la del Vedell d'Or. Tracta de l'organització del culte i la desviació cap a la idolatria, en què Moses no apareix. D'entrada, Aron exhorta el poble a abandonar la llunyania de l'Etern i centrar-se en els déus de contingut present, quotidià. Per això demana or, que servirà per perpetuar en la matèria de forma visible, a la qual podran oferir sacrificis que els proporcionaran felicitat. El poble s'alegra de recuperar uns déus que els són comprensibles i crida en to jovial. Aleshores apareix la imatge del Vedell d'Or, l'escena més llarga de tota l'òpera. Comença amb un recitatiu d'Aron, que diu que “aquesta imatge demostra que en tot el que existeix hi viu un déu” (II, 3 c. 308-310). Aquesta frase està emparentada melòdicament amb la frase que Aron retornava al poble els déus antics. Aron és capaç de donar forma a la matèria però, en fer-ho, no aconsegueix convocar la idea de déu, de la qual s'allunya cada vegada més. Després del parlament d'Aron s'esdevenen els excessos del poble (preparació del sacrifici i dansa dels sacrificadors; sanament del malalt, aparició dels vagabunds i suïcidi d'alguns ancians; arribada dels 12 amos de la tribu i assassinat d'un jove que rebutja el culte idolàtric; immolació de quatre verges i destrucció orgiàstica que acaba amb una lassitud final de gran sensualitat melòdica). Déu s'allunya del poble, per tant, i la dicotomia Moses/Aron es traslladarà a la darrera escena. Quan apareix Moses, s'escandalitza, fet que es tradueix musicalment en un *fortissimo*. Fa desaparèixer el Vedell i el poble abandona l'escenari. Moses pregunta a Aron “què ha fet” i Aron li contesta que res de nou –un miracle que buscava l'aplaudiment del públic-, intentant justificar-se. En aquest punt Aron està a les antíodes de Moses i del propi Schönberg, que considera que no hi ha art per a tothom<sup>550</sup>.

Moses el fa callar (“Schweig!”) i, silenciant la veu d'Aron, silencia la seva pròpia. És aleshores quan Moses trenca les Taules de la Llei en un acte de desesperació, que es pot entendre com el de la ruptura de la sintaxi tonal que implica el dodecafonisme, ja que en un i altre cas permeten a les seves respectives realitats assolir una major llibertat. Les darreres paraules que Schönberg musica seran “O Wort, du Wort, das mir fehlt!”, que tenen una ressonància claríssima de la Proposició 7 del *Tractatus* de Wittgenstein: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”<sup>551</sup>. Cal

<sup>550</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

<sup>551</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 202. Michael

recordar que aquest segon acte es tancava a Barcelona, el 10 de març de 1932.

Del tercer acte només en tenim el llibret, amb la insistència en la dimensió ètica del sempre avançar, quan s'esdevé la mort d'Aron i les paraules de Moses empenyen el poble cap al desert, sense guia, sense líder polític (Aron) ni guia espiritual (Moses). L'imperatiu ètico-estètic del sempre avançar ens situa en relació amb la voluntat de *coherència* (*Zusammenhang*): Schönberg vol desenvolupar-se (sempre avançar) de forma *coherent*.

### 2.5.10. La bellesa “entra per la finestra”

L'encotillament que constrenyia Schönberg en les primeres obres dodecafòniques permet una obertura al final de la seva vida, quan es produeix un ús menys normatiu de les lleis de la tècnica. Schönberg fa conviure el dodecafonisme amb les reminiscències tonals i les seves obres evolucionen cap a formes menys agressives per a l'oïda<sup>552</sup>. Diem, per tant, que en el progressiu camí cap a l'expulsió de la bellesa, desplaçada per la *coherència* (*Zusammenhang*), que arriba a les cotes màximes amb la formulació del dodecafonisme, hi ha un nou acostament cap a allò que podríem considerar “bellesa musical”, que conviurà amb la *coherència* dodecafònica, tot coincidint amb l'etapa americana del compositor. És com si Schönberg hagués expulsat la bellesa per la porta i, després, la deixés entrar furtivament per la finestra, d'acord amb la metàfora que s'aplica a la idea kantiana de Déu, rebutjada a la primera crítica i recuperada a la segona.

En la seva etapa americana, lluny de la barbàrie nazi, Schönberg experimenta amb la “twelve-tone idea”, incloent sèries que tenien propietats de la tonalitat. Per ordre cronològic, les obres d'aquest període són: *Suite im alten Stile (G-Dur) für Streichorchester* (1934), *Concerto for Violin and Orchestra* op. 36 (1934–1936), *Fourth String Quartet* op. 37 (1936), *Kol nidre für Sprecher (Rabbi), gemischten Chor und Orchester (g-Moll)* op. 39 (1938), *Kammersymphonie Nr. 2 (in es-Moll) für kleines Orchester* op. 38 & op. 38b (1906–1939), *Variations on a Recitative for Organ (in D)* op. 40 (1941), *Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter* op. 41 (1942), *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 (1942), *Theme and Variations for Full Band (Orchestra)* op. 43a & b (1943), *Prelude for Mixed Chorus and Orchestra* op. 44 (1945), *String Trio* op. 45 (1946), *A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra* op. 46 (1947), *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47 (1949), *Drei Volksliedsätze für gemischten Chor a cappella* op. 49 (1948),

---

Haas considera que és “an apparent resonance with the jewish prohibition on naming God”, HAAS, Michael, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>552</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, pp. 107-112.

*Dreimal tausend Jahre für gemischten Chor a cappella* op. 50A (1949), *Psalm 130 for Mixed Chorus a cappella (six voices)* op. 50B (1950), *Moderner Psalm für Sprecher, gemischten Chor und Orchester* (unvollendet) op. 50C (1950), sense comptar amb els arranjaments d'obres de la tradició, com el que va fer del *Concert per a Violí* de Monn (1932), dedicat a Pau Casals<sup>553</sup>.

El *Violin concerto*, op. 36, la primera obra important de Schönberg als Estats Units, va ser un encàrrec, com la majoria de les obres d'aquesta etapa, que el compositor acceptava sovint per una mera qüestió de supervivència, circumstància que explicaria, en bona mesura, el fet que no acabés *Die Jakobsleiter* i *Moses und Aron*. És un concert molt complex per als violinistes ja que es presenta en un maridatge perfecte entre el contingut expressiu i el dodecafonisme, amb una carcassa tradicional i un acostament a la tonalitat, atès que conjunt de l'obra pot donar la impressió que està en Re menor. El primer moviment (*Poco Allegro*) comença calmat, però seguidament pren un caràcter dramàtic. L'orquestració és acolorida i el violí, sempre el focus d'atenció, es mou amb ritme canviant, dialoga amb grups d'instruments de l'orquestra i acaba calmat com al principi. L'*Andante Grazioso* alterna dos caràcters: un lirisme pastoral amb l'*Scherzando* en què la textura és transparent i l'*Allegro finale* pren un caràcter de marxa brillant que es precipita cap a una cadència de gran complexitat.

*Kol Nidre* ("Tots els vots") op. 39 es va compondre per encàrrec de Jakob Sonderling, rabí de la sinagoga de Los Angeles, a partir de la melodia tradicional lligada a la celebració del Yom-Kippur, el dia de l'Expiació. Es va estrenar el 4 d'octubre de 1938, només un mes abans de la "*Kristallnacht*", que iniciava el genocidi de la nació jueva a mans de la barbàrie nazi<sup>554</sup>. Per a recitador, cor i orquestra, el rabí de Los Angeles en va suggerir la forma. En un inici, l'orquestra il·lustra la llegenda de la Càbala, quan Déu, havent creat la llum, només pot ser vist pels que tenen fe. Aleshores es recita el *Kol Nidre*, la litúrgia del dia jueu de l'Expiació, en diàleg amb el cor. La funció original del text era abraçar de nou a la comunitat aquells jueus que en temps de persecució s'havien convertit al cristianisme, per això havia de tenir especial significat per a Schönberg.

És una obra tonal en Sol menor, però el serialisme hi és present en el procés constructiu. Schönberg va agafar les diverses versions de la melodia i la va sotmetre a tractament serial en un marc tonal per crear una obra

<sup>553</sup> Cal recordar que Schönberg va dirigir l'Orquestra Pau Casals el 1932. Sobre la relació entre els dos músics, *Vid.* GARCÍA LABORDA, José María, "Correspondencia de A. Schönberg con Pau Casals. Edición, contexto e interpretación", dins a *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 20, núm 1, 2004, Zaragoza, pp. 223-260.

<sup>554</sup> ZAHN, Dieter, "Arnold Schönbergs Kol Nidre, op. 39: Eine Analyse", dins de *Musik und Kirche*, 57, núm. 2, Kassel, 1987, pp. 57-69.

colorista. La introducció dramàtica mostra imaginació en la manera d'orquestrar, en una descripció molt gràfica de la creació de la llum. La melodia, per la seva banda, es desenvolupa com una marxa amb swing al tema principal i recapitula la música de la introducció en formes alterades a la secció central, amb tons orientalistes i fragments de caràcter gairebé improvisat, però en realitat l'obra s'estructura de forma molt disciplinada, on cada compàs deriva dels fragments melòdics donats, per "formes mirall" o interpretació dels motius. L'obra mor en un final pacífic en un Sol Major.

Dues obres de 1942, l'*Ode to Napoleon* op. 41 i el *Piano concerto*, op. 42, són un bon exemple per copsar els nous camins per on transita la música més madura de Schönberg. Per a l'*Oda a Napoleó*, op. 41, Schönberg pren un text de Byron en què el poeta es mira amb sarcasme la capitulació de Napoleó el 1814, i Schönberg ho veu com una oportunitat per denunciar la dictadura de Hitler. És una obra per a quartet de corda, piano i recitador. En aquest cas, l'*Sprechstimme* és molt lliure, molt més proper a un recitador que a un cantant. Schönberg marca el ritme de forma rigorosa, però no l'altura de les notes. L'*Ode*, tot i ser una obra dodecafònica, és la més "tonal" de totes les que va escriure amb aquest mètode, amb una sèrie que permet la formació d'acords triàdics i es relaxa en la prohibició de les octaves. El resultat és una obra irònica, ja que insinua la tonalitat de Mi bemoll Major, justament la que va utilitzar Beethoven per a l'*Heroica*, dedicada a Napoleó. A més, cita el motiu d'obertura de la *Cinquena* de Beethoven.

En el *Concert per piano i orquestra*, per la seva banda, estrenat pel seu fidel amic Eduard Steuermann, les textures són més estables que en obres anteriors i hi ha un ferm sentit de moviment harmònic. Schönberg permet doblar octaves i presenta reminiscències tonals, tot i estar treballada amb el mètode de dotze tons. El so que extreu Schönberg de l'orquestra és d'una bellesa remarcable, una bellesa dodecafònica que només un geni sabria aconseguir. Els instruments són tractats com si es ens enfrontéssim a una peça de música de cambra, i del conjunt se'n pot extreure les línies individuals, que són sovint doblades. L'escriptura per a piano és "in the best of taste"<sup>555</sup> i el seu ús dona al conjunt un aire de Concerto Grosso.

El concert està dividit en quatre parts, que es toquen en un sol moviment, i ens recorden el *Primer Quartet* o la *Simfonia de Cambra*. L'obra s'obre amb l'*Andante*, en una melodia llarga i ondulada del piano a la qual es va afegint l'orquestra fins que el seu desenvolupament desenvoca en la segona part, *Molto allegro*, una espècie de *scherzo* ràpid i brillant. Un moviment on els canvis se succeeixen de forma molt ràpida, com si els instruments juguessin amb el so, amb tècniques com la percussió, *tremolo*, *sul ponticello*, que recorden a les obres expressionistes del propi Schönberg.

---

<sup>555</sup> HARRISON, Lou, "Homage to Schoenberg: The Late Works", *Modern Music*, vol. 21, March/April 1944, dins de FRISCH, Walter (ed), *Schoenberg and his world*, Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 323.

L'*Adagio* que segueix és d'una natura més contrapuntística i simfònica i una petita cadència condueix a un rondó *Giocosso (moderato)* d'un estil captivador i tot acaba amb un *stretto* excitant.

El concert s'estructura en frases, de manera que els motius són fàcilment reconeixibles, amb les preguntes i les respostes, el desenvolupament i la coda i, per la qual cosa, resulta ser un concert més amable a l'oïda que, per exemple, el *Concert per a Violí*. L'obra està amarada d'un classicisme que sorprèn en l'obra schönberguiana. És dodecafònica i serveix d'exemple per parlar d'una nova bellesa musical, passada pel sedàs de l'esforç al qual Schönberg ha estat sotmès al llarg de la seva trajectòria en els seus intents de formular la idea, un esforç que l'han constrenyit fins a comprimir els motius i dificultar la *comprensibilitat*.

Aquesta claredat que dona respir a l'oïent és afí a la manera d'escriure de la fase final d'Alban Berg. De fet, si ens fixem en obres del darrer període de Schönberg, com el mateix concert o el quart quartet, trobem intervals de quinta (tònica-dominant) i de segona menor (sensible-tònica), que ràpidament són identificats i compresos com a tals per l'oïent occidental, que els té incorporats a la consciència després de segles de música. Lou Harrison apel·la a la llibertat creadora de Schönberg, i a la seva capacitat de conjuminar el dodecafonisme amb formes de la tradició:

“This essential freedom within a sensitive over-all balance has made it possible for Schönberg to reintroduce the special expressive features of his early expressionist style without inferring either an esthetic regression or an upset in the solidity of his works. Both in length and conception the late period has seen a continuation and establishment of the high classic values which Schönberg began to assume shortly after his extraordinary creation of the twelve-tone technic”<sup>556</sup>.

Aquesta afirmació ens ha de fer reflexionar sobre la genialitat de Schönberg, perquè és capaç de transgredir el llindar de la *comprensibilitat* humana, justament, sense voler-ho fer, fins situar-se al límit amb el llenguatge tonal i adoptant les innovacions de color de Debussy i de ritme de Stravinsky. És així com pot arribar a formular un mètode que pugui garantir la *coherència (Zusammenhang)* de l'obra, quan aquesta ja ha perdut els referents tonals i, per tant, s'endinsa en els territoris prohibits de la lletjor, més enllà del regne de la bellesa -almenys de la del segle dinou. La formulació del mètode de dotze tons sembla un punt d'arribada, però la música de Schönberg encara ha d'evolucionar cap a senders més *amables*. El divorci que estableix amb el públic a principis de segle sembla reconduir-se en els darrers anys de la seva vida, donat que té molt clar des del començament que el dodecafonisme no és una alternativa a la tonalitat, sinó

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 326.



una “posada en ordre” del garbuix al qual havia arribat la música clàssica occidental. Tanmateix, en les primeres obres dodecafòniques, Schönberg necessita allunyar-se més de la tradició per reafirmar-se i experimentar-hi, fins que el domini del mètode li permet aquestes cites “tonals”, sempre integrades en una sèrie, de manera que es torna un heterodox de la seva pròpia ortodòxia, un geni que és capaç de transgredir les seves pròpies regles, un innovador que és capaç d'integrar el passat, un creador que necessita autoextressar-se sota el signe de l'autenticitat. En resum, un poeta de les notes que es torna cada cop més líric, i ho fa sense complexos.

Aquest lirisme el trobarem a l'*String Trio*. La seva importància és doble, per la qualitat compositiva i el retorn a l'expressionisme, i pel significat que té en la trajectòria vital de Schönberg, ja que és resultat artístic d'una experiència traumàtica, un atac de cor. Esdevé una espècie de síntesi del seu desenvolupament musical, “as if in his delirium he had reviewed his life”<sup>557</sup>. És tracta d'una obra que torna a la forma d'un sol moviment, alhora expressionista –fins i tot hi ha reminiscències d'*Erwartung*- i virtuosa, però que també presenta el “neoclassicisme” de les primeres peces dodecafòniques. I també hi ha les reminiscències tonals, característiques del seu estil tardà, en una mena de diàleg amb el seu propi llegat, amb tècniques complexes i diverses per als instruments de corda -com *sul ponticello*, *ponticello*, *col legno battuto*, *col legno tratto*, ús freqüent d'harmònics i doble harmònics, combinat amb notes tocades a l'ús, *glissandi*, *pizzicato* combinat amb arc, *saltando*, tremolos- que es desenvolupen de manera molt ràpida en la peça que, en contrastos amb les dinàmiques, evoquen una tempesta psicològica que resulta molt original. Schönberg reconegué a Eisler que alguns acords representen la injecció que li van haver de clavar directament al cor<sup>558</sup>. Les idees que apareixen al principi, molt nombroses, es converteixen en motius al llarg de la peça. Aquesta és una obra dodecafònica basada en una sèrie i mitja, que aconsegueix unificar les idees disperses i crea una xarxa de relacions i similituds darrera dels motius que assoleixen màxima coherència (*Zusammenhang*). En el trio, Schönberg crea una peça plena de llibertat, flexibilitat, amb una aproximació a una nova bellesa.

El 1947 apareix *Survivor from Warsaw*, op. 46, el moment de màxima coherència entre la paraula i la música, per la seva tècnica compositiva i el seu contingut dramàtic. Composada compulsivament, en només nou dies, per a narrador, cor masculí i orquestra, tracta de l'experiència del supervivent d'una massacre que sent els crits de les víctimes abans de ser assassinades i la veu del predicador que recita monòtonament “*Shema Yisrael*” (“*Escolta Israel*”). El so del cor masculí com, un crit, arriba fins l'últim compàs. Schönberg la composà en memòria dels jueus que van patir l'holocaust, en una demostració de la potència

<sup>557</sup> SHAWN, Allen, *Op. Cit.*, p. 265.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 267.

expressiva del dodecafonisme, de com pot arribar a transmetre passions humanes, combinant l'economia i la precisió del gest musical. Al primer compàs, la sèrie de dotze tons cantada per les dos trompetes, situa en un aire de malson, acostant-nos a l'atmosfera dels camps de mort. La música evoca l'angoixa, llindant l'expressionisme, que havia abraçat amb obres com *Erwartung* op. 17 (1909). Expressa d'una manera molt fidel el contingut d'un aforisme de 1909, en què Schönberg expressa que “l'art és el crit agònic d'aquells que són capaços d'interioritzar el destí de la humanitat”<sup>559</sup>. En aquest cas, el crit és formulat pel poble jueu, que pateix per la persecució del nazisme. Expressa l'horror d'una època de barbàrie perpetrada en la nació més culta. El crit del narrador recorda al de “Hilfe!” de la Marie de *Wozzeck*, al “lachte” de Kundry al *Parsifal* i al de l'auxili de la dona d'*Erwartung* (“Das ist er!”) o, fins i tot, a la Salome de Strauss. Les frases curtes i nervioses, els sons abruptes, els intervals excessivament grans, accents inesperats, canvis dràstics de dinàmiques, expressen el testimoni de l'angoixa al ghuetto de Varsòvia.

**Figure 19** *Erwartung*, cc. 152-153 (*Blückt sich, mit furchtbarem Schrei*)

L'estructura és molt interessant, ja que es tracta d'una obra per orquestra amb *Sprechgesang* i cor final i per aquest darrer motiu se la pot comparar amb la *Novena Simfonia* de Beethoven. Schönberg vol plasmar la necessitat d'unitat del poble jueu a través d'uns fets que el colpeixen personalment, fins afirmar: “I saw it in my imagination”<sup>560</sup>. En el *Survivor*, les víctimes de la brutalitat esdevenen màrtirs que amb el sacrifici obriran la possibilitat de construir una nació nova. En aquest sentit, està lluny del text *Pro Zion!* en què hi havia un component bel·ligerant, ja que cridava a les “armes victorioses” com a camí per reconduir un poble. Al respecte, Theodor

<sup>559</sup> “Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben”, fragment, SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*, ASC. Y3\_62\_159, Edited in *Die Musik*, 9, 1909/1910, Nr. 159-163.

<sup>560</sup> Carta a Kurt List, ASC\_1948.11.01\_ID: 4802.

Adorno considerà que l'obra de Schönberg situava l'art de l'estètica del post-Holocaust, en contradicció amb si mateix, que escrigué que “és símptoma de barbàrie escriure després d'Auschwitz”<sup>561</sup>. Però el Survivor apel·la la necessitat de redempció en un imaginari d'herois o màrtirs que acaben creant la nació jueva.

L'orquestra és viva, i reprèn tècniques de l'etapa expressionista, com el *col legno* de les cordes, mentre el narrador, “el Supervivent”, relata els seus records, sota percussió que vol recordar l'aire militar. Però no tota la música és evocació del terror. Cap al final, hi ha un *accelerando* fins que entra tota l'orquestra i sona de la mà del cor el “Shema Yisroel” en una melodia de dotze tons, que deriva de la fanfàrria de l'obertura. No deixa de ser una obra tonal, segons apunten alguns experts, en Do Major<sup>562</sup>. L'obra conclou amb un final triàdic amb afegitons cromàtics que revelen el triomf del final de la història del Supervivent.

Les últimes pàgines de Schönberg són vocals, amb contingut religiós. No en va, el darrer que va escriure Schönberg va ser “Un trotzdem bete ich”, just abans de morir. Però *Moderner Psalm* op. 50C va quedar inconclús, com altres obres religioses del compositor, tan importants com *Die Jakobsleiter* o *Moses und Aron*. En els últims anys de la seva vida, la qüestió de la religiositat i el seu compromís amb el judaisme va anar *in crescendo*. Una prova més de la seva *coherència* (*Zusammenhang*) amb les pròpies creences, com ho va ser el seu retorn a la comunitat jueva, el 1933.

Els *Modern Psalms* op. 50 són peces dodecafòniques, també, en consonància amb la fecunda creació del darrer període schönberguà, que adopta el mètode com a mitjà per *compondre* –no pas el *mètode* com a mitjà per a compondre. Del primer salm Schönberg en parlava com a “sèrie miracle”, perquè no només la seva inversió transposada conté “the same pitch classes as the primary form, but the second hexacord of the primary row is also retrograde of its first hexacord”<sup>563</sup>. Malgrat la seva abstracta complexitat, la sèrie permet referències gairebé tonals. Mentre que l'*Sprechgesang* del *Psalm 130* fa referència al Déu del *Moses*, en el primer *Modern Psalm*, la veu individual es torna contra el mateix Moses. El Déu de Moses és “Einzig, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer” (l'Únic, Etern, Omnipresent, Imperceptible i Inimaginable), el Déu sàlmic té característiques gairebé idèntiques: “Einzig, Ewiger, Allmächtiger, Allwissender, Unvorstellbarer” (l'Únic, Etern, Totpoderós, Omniscent, Inimaginable). Però mentre les primeres paraules de Moisès s'adrecen a Déu, en el Salm, la veu prové directament de Déu: “Wer bin ich, mich der Macht der Blindheit entgegenzustellen?” (Aquell qui sóc per combatre el poder i la força de la cegesa). Moses, a l'òpera, diu: “Wer bin

<sup>561</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 293.

<sup>562</sup> MacDONALD, Malcom, *Op. Cit.*, p. 173.

<sup>563</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 326.

ich, dass ich glauben soll, mein Gebet sei eine Notwendigkeit?" (Qui sóc jo per creure que la meva pregària era una necessitat?). En definitiva, el Schönberg salmista, en realitat, representa la cerca de la seva pròpia veu al final de la seva vida.

En aquestes darreres obres, Schönberg posa l'èmfasi en aquell qui resa. Al *Psalm No. 1*, escriu que, en efecte, "malgrat tot, resa": "Und trotzdem bete ich (...). O du mein Gott, deine Gnade hat uns das Gebet gelassen, als eine Verbindung mit Dir. Als sine Seligkeit, die uns mehr gibt, als jede Erfüllung". Es tracta d'un gest de comunió amb Déu, tal i com remarca Pamela C. White<sup>564</sup>. Aquest "malgrat tot" (*trotzdem*) és un connector que indica objecció, que revela, d'una banda, que Schönberg no pot defugir la religió en la seva vida, no només per la seva necessitat espiritual, sinó també per la seva creixent identificació amb el poble d'Israel. Però, de l'altra, ja no és tracta del resar individual de la confessió que, a principis dels anys vint, Schönberg fa a Kandinsky, en el sentit que la religió havia estat el seu suport durant els darrers anys ("Mir war sie [die Religion] in diesen Jahren meine einzige Stütze - es sei das hier zum erstenmal gesagt"<sup>565</sup>). Ara ja és un resar inexorablement col·lectiu, sorgit després de la Segona Guerra Mundial, que ha arrasat pobles, ha destruït famílies, i ha volgut exterminar els jueus. *Malgrat tot* el mal que pot arribar a fer la religió, "jo reso".

*Dreimal Tausend Jahre* Op. 50 A és per a cor a quatre parts i *De Profundis*, Op. 50B, per a cor cantat i parlat a sis parts. *Dreimal Tausend Jahre* és un poema líric de Dagobert D. Runes entitolat "Gottes Wiederkehr" (El retorn de Déu), clarament inspirat en la fundació de l'Estat d'Israel. El tema estava a la ment de Schönberg a l'abril de 1949, quan treballava en l'obra inacabada *Israel Exists Again*. *De Profundis*, per la seva banda, basat en el Salm 130, és una obra turbulenta i angoixant, una meditació musical sobre la mort, on la idea d'esforçar-se per arribar a Déu s'erigeix en el tema central. La textura és original: mentre una secció del cor canta en hebreu, l'altra part i els solistes criden i xiuxiuegen les mateixes frases, amb l'assoliment d'un efecte de gran intensitat dramàtica, com d'una congregació que crida des de les profunditats del Tàrtar. La música és dodecafònica, però l'ús de la sèrie no és tan estricta. Les referències a Do Major i els moments de consonància, tal i com passa a *Dreimal tausend Jahre*, mostren la nostàlgia envers un passat musical que ja és llunyà. La música expressa allò que Schönberg vol transmetre amb les paraules, acostar-se a un context espiritual i el clímax de la partitura correspon amb un moment clau del text: el *fortissimo* del compàs 38 coincideix amb la paraula *ha-chesed* ("la gràcia", en hebreu), que representa la part de Déu que es torna contra els humans. A nivell estrictament compositiu, la música assoleix una estètica "so

<sup>564</sup> WHITE, Pamela C., *Schoenberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron*, Studies in Musicology, 83, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985, p. 89.

<sup>565</sup> Carta a Kandinsky, 42, ASC\_1922.07.20\_ID: 654, *ASL* p. 71.

homogeneous in its composition that in every little detail it reveals its truest, inmost essence”<sup>566</sup>, convertint la peça en una obra orgànica en què “la Idea” és representada per la sèrie, la veu i el recitatiu aclamatiu (*Sprechgesang*), amb una tensió que l’acosta a la mística.

El dodecafonisme va ser el marc en què van desenvolupar aquestes conviccions, un mètode que, en la seva etapa més tardana, “podría sin duda definirse adecuadamente como sistema de contrastes, como integración de lo desligado”<sup>567</sup>, és a dir, *coherència* (*Zusammenhang*). La sèrie, el veritable DNA de la peça musical, conviu amb els rastres tonals, amb l’expressionisme, amb temes socials i religiosos, amb la música pura i els programes secrets (*String Trio*), un reflex de les preocupacions de Schönberg, ja que “Alles was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir”<sup>568</sup>. O, com va escriure a l’*Harmonielehre*, “das Kunstwerk immer ein Spiegelbild unserer Denkart, unseres Auffassungsvermögens, unserer Empfindungen und Gefühle sein wird”<sup>569</sup>.

### 2.5.11. Dotze tons lírics

Tant en aquest capítol com en l’anterior, hem estudiat els tres nivells de *coherència* en la vida i obra del compositor. Recodem-ho: 1) la *coherència* de les obres com a producte acabat, 2) la *coherència* de l’obra en relació amb tota la trajectòria del compositor, i 3) la *coherència* de l’autor amb si mateix.

En el decurs d’aquest darrer apartat (“Desenvolupament de l’obra schönberguiana”) hem intentat observar l’entramat que configurava les obres, d’una manera més o menys detallada, sempre tenint en compte que el nostre estudi té un fonament filosòfic i no estrictament musicològic –és a dir, que no hem volgut fer una anàlisi estrictament composicional. Però sí que ens interessava focalitzar la mirada en algunes de les obres del compositor per tal de llegir-ne la seva evolució. Hem volgut entendre el desenvolupament d’un artista molt prolífic que ha dibuixat una trajectòria tan interessant que no ens pot deixar indiferent. En recerca constant, Schönberg ha sigut molts Schönbergs i, ahora, un de sol, un compositor, mestre i teòric, coherent i compromès amb la *idea*. Però també a nivell personal, les seves creences sempre l’han marcat com a creador. Tal i com hem estudiat en el capítol anterior sobre l’ètica, Schönberg va abandonar el judaisme per abraçar el protestantisme -segurament perquè el luteranisme és la forma de cristianisme

<sup>566</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit.*, p. 320 nota 50.

<sup>567</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 50.

<sup>568</sup> Carta a Berg, 117, ASC\_1930.08.09\_ID: 1931, *ASL*, p. 143.

<sup>569</sup> *HL*, p. 194.

que resulta més afí al judaisme, per la relació de proximitat que el devot té amb el Llibre-, malgrat que aquest acte fos incoherent en el context social de la catòlica Viena. Però quan l'antisemitisme va començar a fer estralls, la seva consciència jueva es desperta i la seva música n'és un reflex, fins que retorna al judaisme i es compromet amb la causa fins a la seva mort.

El desenvolupament del pensament, de l'obra i de l'ethos schönberguà s'ha de veure com una cursa plena d'obstacles que el compositor va saber sortejar, amb paleses dificultats, tot sovint:

“Personally I had the feeling as if I had fallen into an ocean of boiling water, and not knowing how to swim or to get out in another manner, I tried with my legs and arms as best as I could. I did not know what saved me; why I was not drowned or cooked alive--- I have perhaps only one merit: I never gave up. (...) The credit must be given to my opponent. They were the ones who really helped me”<sup>570</sup>.

Però, com ell mateix afirma, les dificultats el van ajudar a créixer i a perseverar, tant en el seu ofici com en les seves creences. Va tenir molts detractors però, justament, aquesta alerta constant a la qual estava sotmès, el convertí en un creador amb una gran consciència autocrítica que s'enfortí a cada pas que feia.

A la pregunta sobre quins són els estímuls que hi ha darrere dels seus canvis estilístics, en plena maduresa, respongué: “Die psychologischen Motive meiner Stilentwicklung (so muß ich fragen, statt: Stilwandlung)= Was ich darüber weiß, ist Folgendes: Mich hat es Bedürfnis nach *Kürze, Präzision, Schärfe* und *Deutlichkeit* vorwärtsgetrieben. Ich hatte das Gefühl, daß ich es nun *besser, eindeutiger, persönlicher* sage”<sup>571</sup>. Els estímuls són els mateixos que l'han perseguit sempre: buscar allò “curt, precís, nítid i clar” per expressar millor les idees i d'una manera cada vegada més personal. Ara bé, una cosa és allò que el compositor pretenia, i l'altra és allò que finalment va aconseguir.

Pot semblar que el Schönberg americà es desvia del camí que havia traçat fins al 1923, que es consolida i troba el seu punt culminant en el *Moses*. Però la vida d'un geni no es regeix per un programa predeterminat, sinó que les seves vivències i necessitats expressives el duen a traçar un camí que de vegades no és paral·lel a les idees que podem preconcebre sobre la

---

<sup>570</sup> Carta a National Institute of Arts and Letters, 214, ASC\_1947.05.22\_ID: 4459, *ASL*, p. 245.

<sup>571</sup> REICH, Willi, *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, p. 306. El 1931, el psicòleg alemany Julius Bahle va entrevistar Schönberg. Aquesta resposta corresponia a la pregunta: “quins són els motius principals que hi ha darrere dels seus canvis estilístics”.

seva obra. El geni no planifica la seva evolució, sinó que, sovint, ha d'afrontar uns canvis li vénen donats per la seva voràgine creativa.

El primer Schönberg camina com un funambulista pels darrers vestigis del sistema tonal convertint-lo en un pont que no té res de fructífer a l'altra banda. Desemboca en un camí erm que Schönberg evita, per això emprèn el sender de la novetat amb l'atonalitat i l'expressionisme, que conviuen –podrien succeir-se, però es donen al mateix temps- en un període molt fecund en què l'artista cerca l'autenticitat de la seva música, un camí que té un *télos*, encara no ben definit.

Les primeres obres estan tenyides d'un romanticisme decadent que porta el segell de Schopenhauer, per les idees sobre l'amor i la mort i pel pessimisme ontològic que impregna les seves obres i que es planarà sobre la cultura del canvi de segle. Per dir-ho amb Eugenio Trías, i anticipant idees que desenvoluparem més avall:

“Ésta es la ruta que Schönberg, gran lector, admirador y seguidor de Schopenhauer, intenta recrear, y en la que se aventura, abriendo una nueva legislación de gran relevancia musical, artística y filosófica: es a la vez el genio inspirado que compone arias y canciones arrancadas del inconsciente comunitario, popular, exponiéndolas y dándoles curso y argumentación temporal a través de un Principio de Variación redefinido; y también es el profeta que anuncia, junto a esta creación de un *canticum novum*, la redefinición (onto-teo-lógica) del espacio musical, anterior al espacio lingüístico (el propio y característico de la ecuación parmenídica de ser-pensar-decir), según se desprende de una consecuente y cabal comprensión de la gama cromática, y del valor equivalente de concreciones tonales de esa serie, y de todas las relaciones que encierran”<sup>572</sup>.

Trías considera que l'essència de la música de Schönberg és la variació, però és una variació que va més enllà de l'*entwickelnde Variation* de Brahms, sinó que el mateix dodecafonisme és un seguit de variacions de la mateixa sèrie. Així, a grans trets, des del punt de vista estrictament compositiu, Schönberg és deutor de Brahms i també de Wagner i els seus *Leitmotiven*, i s'emmiralla amb Mahler. Així ho demostren obres com el seu primer segell personal, *Verklärte Nacht*, o *Pelleas und Melisande* i, fins i tot, els *Gurrelieder*. La potència amb què la Viena de l'època amara el quefer de l'artista és notable, com ho denota la seva relació amb Karl Kraus o Adolf Loos, les seves visites al Cafè Griensteidl i la seva fidel amistat amb Alexander von Zemlinsky. Aviat sentirà la solitud i la incomprensió, sentiments que l'acompanyen tota la vida, amb el *Quartet* op. 7, la *Kammersymphonie* op. 9 o el *Segon Quartet* op. 10.

---

<sup>572</sup> TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas*, p. 452.

Les estridències, la relació entre la música i el text, el treball extrem amb els motius que, quan es moren, fineixen l'obra deixant un catàleg de peces en miniatura, la constant lluita de Schönberg per la formulació, per la plasmació de la *idea* musical de la forma més *coherent* possible, l'abandó de la bellesa, deixant la peça despallada fins al punt que només es pot articular a partir de connexions internes molt ben trabades, són alguns trets de la seva música, especialment, a partir de 1908. La bellesa ja no és un fi en si mateix: i doncs, què queda i com s'aconsegueix? La *coherència* (*Zusammenhang*) a través de l'autoexpressió, fugint del manierisme. Com a protegit de Mahler, hagués estat molt possible que Schönberg seguís la seva estela, però se'n va desmarcar, perquè estava sotmès a la inspiració d'un geni que és capaç d'escriure amb un temps rècord *Erwartung* amb una afinitat absoluta amb les teories freudianes -tot que no hi hagi constància que hagués estudiat Freud. O que musiqui textos d'una manera totalment novedosa, com passa amb *Das Buch der hängenden Gärten* o *Pierrot Lunaire*, i que, fins i tot, sigui capaç de crear una autèntica *Gesamtkunstwerk* amb *Die glückliche Hand*, fruit de la seva interdisciplinarietat.

La mística i l'esoterisme –i encara Schopenhauer- entren per la porta gran cap a les acaballes de la Primera Guerra Mundial, amb *Die Jakobsleiter*, una obra clau per entendre tot el Schönberg posterior, el profeta, el dodecafònic. El de *Moses und Aron* i el del *String Trio*, perquè sorgeix de forma paral·lela a la creació del mètode amb dotze tons i, de forma directament proporcional, a les preocupacions religioses que arriben a un punt de no-retorn a Mattsee. Des de llavors, el Schönberg protestant es farà cada cop més jueu, encara que a la seva biblioteca no hi hagi cap de les obres relacionades amb el sionisme, com les de Theodor Herzl. Tot neix de la pura intuïció i de l'empatia vers el seu poble de naixement, que es veu assetjat pel nazisme.

La música instrumental tindrà un pes important a partir de la formulació del dodecafonisme, d'una gestació paral·lela al desenvolupament de *Die Jakobsleiter*, que restà sense acabar. Especialment la música per a piano, com els *Fünf Klavierstücke* op. 23 i la *Suite für Klavier* op. 25. Són obres inaugurals, l'obertura cap a una nova manera de dir el mateix que Schönberg ha volgut dir sempre: que la idea musical s'ha de plasmar al paper d'una forma clara i amb la voluntat de ser comprensible<sup>573</sup>. Tanmateix, la seva música és encara com un nus, condensada, difícil, sense vestigis de superfluïtat, més continguda, assagística i prosaica. En paraules d'Adorno:

---

<sup>573</sup> Eugenio Trías no estaria d'acord amb aquesta afirmació, ja que diu: “Siempre puso por delante la inspiración sobre la «claridad de exposición» (Hölderlin), entendida aquella como raptó o trance extático del cual surge la Idea –el *Gedanke*- (y tras ella la forma; la forma compositiva)”. TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2010, p. 473.



“A la música avanzada no le queda nada más que persistir en su endurecimiento, sin concesiones a ese factor humano que, cuando continúa presentando seductoramente su esencia, aquélla reconoce como máscara de la inhumanidad”<sup>574</sup>. Són consideracions vàlides per definir bona part de la trajectòria del compositor, abans d'arribar al lirisme del darrer període, de la relaxació de les obres americanes, on Schönberg es mostra amb una cara més amable i desacomplexada.

El mètode que ell mateix ha creat no pot seguir funcionant amb les regles imposades de manera inflexible. Schönberg s'adona que el moment de *coherència* (*Zusammenhang*) màxima, amb el dodecafonisme de manual, s'ha de reformular cap a senders que recuperin una part del passat que havia deixat enrere. Schönberg és un renovador, però no va ser mai un trencador, ni va pretendre de ser-ho. Així, obres com les *Variationen für Orchester* op. 31, el *Concert per a violí i orquestra* op. 36, el *Concert per a piano i orquestra* op. 42 o l'*Ode to Napoleon* op. 41 espongen la condensació formal del Schönberg anterior, que havia tret múscul amb la seva voluntat de dir coses de la manera més efectiva i breu i possibiliten que el creador, un cop passada la prova de posar en funcionament el mètode de dotze tons, es torni més líric i suggereixi una nova bellesa.

Una bellesa que no és buscada, sinó que apareix, com els raigs de sol, entre els intersticis de les molècules compositives, perquè Schönberg s'ha relaxat. És una bellesa que no té res a veure amb els cànons establerts fins a principis del segle vint. Incorpora la dissonància, els canvis abruptes, els ritmes sincopats, les sonoritats estridents, la pugna contrapuntística, però, emmig d'aquest garbuix, hi ha lloc per al lirisme. Ara, la *coherència* (*Zusammenhang*) que s'havia assolit amb el dodecafonisme del període més pur, conviu amb la bellesa. Aquesta convivència és possible perquè, de fet, s'ha donat com a binomi en la majoria de les obres de la tradició sorgides de la ploma d'un geni. En Schönberg, la bellesa de les primeres obres també conviu amb la *coherència*, però quan la bellesa tradicional queda expulsada, només queda la *coherència* com a element vertebrador de l'obra, i Schönberg n'és conscient. Durant bona part de la seva carrera, la *coherència* és l'únic que sosté l'obra d'art. Però després de la *lletjor* del *Moses und Aron*, cim de la creació schönberguiana, ha de passar alguna cosa nova: o relaxar el mètode i continuar component des d'un altre *punt de vista*, o bé callar, com proposa Moses al final del segon acte. Però Schönberg no pot callar. El seu esperit necessita la llibertat del pentagrama per crear organismes plens de vida pròpia que deixen de ser del compositor un cop aquest ha mostrat l'obra al món. De forma conscient o no, Schönberg reconduïx el seu *estil* per continuar expressant, amb més o menys dificultat, la *idea*, platònica, immutable, una gota d'essència, el *noümen*, el *Wille*: la convivència entre l'esdenenir heraclitià i l'ésser parmenidi, amb la seva persistència ontològica.

---

<sup>574</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 27.

Cap al final de la seva vida, el seu compromís amb el judaisme és incondicional, amb una música plena de religiositat i de reivindicació d'un poble sofrent, obres que el converteixen en un nou profeta que anuncia la paraula divina i exhorta a resar fins la darrera obra del seu catàleg. El *Psalm 130* és una obra coral *a capela* que, des de les profunditats, clama al Senyor perquè escolti la seva veu que prega. El cor, compactat, demana el perdó, malgrat que el Senyor sigui una entitat tan temuda, on l'ànima col·lectiva i individual –del cor– espera la seva paraula per Israel, perquè en ell hi ha misericòrdia i només en ell és possible la redempció: *només* Ell salvarà Israel de tots els seus pecats. En aquest salm, Schönberg ofereix la seva música com a camí de redempció, però també s'encomana a Déu perquè, probablement, és el seu suport més gran des de la perspectiva d'una vida en què ha gaudit de l'amor de dos dones, dels fills, de l'amor fraternal i de la fidelitat dels seus deixebles, però en què també ha experimentat la solitud. Perquè l'artista és un solitari que lluita per i contra la vida, que ha de buscar en les esferes més altes un punt de suport abans de la mort. Les seves peces inacabades demostren, tal vegada, la seva incapacitat per solucionar els seus conflictes entre la idea i la representació: "The question of how "Jewish" these projects were could be answered only if one is willing to define what "Jewish" meant on such an idiosyncratic context"<sup>575</sup>.

És ben palès que la música de Schönberg resulta difícil per a l'oient però, com ens recordava Eugenio Trías: "Y es que para gozar esa música de verdad no basta oírla en estado de somnolencia, o como música ambiental; exige concentración; exige estudio. Lo mejor, en esta vida, tiene siempre este carácter: requiere atención, esfuerzo y concentración para que desprenda toda su belleza y verdad"<sup>576</sup>.

Tota aquesta producció és fruit de la inspiració d'un geni que ja no és romàntic, però que encara s'adapta, fins a un cert punt, a la tipologia kantiana. Perquè és un artista original, un músic exemplar que sovint avança sense ser conscient de les regles que li dicten el camí creatiu, quan la Natura ja no dicta les regles de l'art bell, perquè l'art ja no és bell. Si l'artista se situa més enllà del geni kantianà, és perquè el vell filòsof ja no s'adequa als nous temps. Ens caldrà, per tant, bastir una nova tipologia que s'adapti a l'*ethos artístic* de Schönberg.

---

<sup>575</sup> MÓRDICZ, Klára, *Op. Cit* p. 254.

<sup>576</sup> TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas*, p. 480.

## Capítol 3. El geni en Schönberg

### 3.1. Introducció

La lectura de *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, de Stuckenschmidt<sup>1</sup>, ens mostra que el compositor vienès va encarnar la figura del geni solitari que orienta la seva obra a la realització d'una missió històrica assumida plenament, la renovació del llenguatge musical, malgrat ser conscient que serà rebutjat pel gran públic i que només comptarà amb el suport dels seus deixebles. En el desenvolupament del pensament de Schönberg la figura del geni ocupa un lloc important, fins al punt que en podem extreure dotze categories explicatives de la seva tipologia: *autoexpressió, inspiració, innatisme, relació amb les regles, excepcionalitat, solitud, individualisme, autenticitat, el nou, lideratge, futur i profetisme*. Es tracta d'un desplegament més exhaustiu que el de Kant, que circumscriu les propietats del geni a quatre trets: l'originalitat, l'exemplaritat, la no consciència de les regles i el fet de ser l'instrument de la Natura per assolir la bellesa.

“Peu de termes ont une acception aussi large que celui de *génie*, du fait paradoxal de son très rare usage et, dans le même temps, de la banalisation de l'adjectif: *genial!*”, escriu Philippe Brenot<sup>2</sup>. I segueix: “Ce terme est ainsi très différenment entendu selon les milieux sociaux, selon les représentations que l'on se fait référence: le *genius* des romains n'était deja plus le *daimon* interieur des philosophes grecs, comme l'*inspiration* romantique est si différente du *génie* des encyclopédistes”<sup>3</sup>.

La polisèmia del terme ens ha de fer extremar les precaucions a l'hora d'emprar-lo, si no volem fer pasar bou per bèstia grossa. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC en recull cinc accepcions. La primera ens interessa especialment: “Esperit que, segons els pagans, presidia el destí d'una persona o lloc, deïtat tutelar” i, tot seguit, proposa un exemple (“El geni tutelar de Sòcrates”) que entronca directament amb un passatge de l'*Apologia* platònica que més avall comentarem i que, de moment, ens permet enllaçar amb la tercera accepció: “Aptitud superior de què està dotat

---

<sup>1</sup> STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Música, 53, Madrid, 1991.

<sup>2</sup> BRENOT, Philippe, *Le genie et la folie en peinture, musique et litterature*, Ed. Odile Jacob, París, 2007, p. 13.

<sup>3</sup> *Íbid.*, pp. 13-14.

un esperit creador, poder altíssim d'invenció i organització; persona dotada d'aquesta aptitud o poder”.

Per la seva banda, Joan Coromines afirma al seu *Diccionari etimològic* que el mot “Geni”, pres del llatí *genius*, derivat de *gignere*, “engendrar”, era una “divinitat que segons els antics vetllava per cada persona i s'identificava amb la seva sort” i també “la persona mateixa, la seva personalitat”, així com el “talent, aptitud extraordinària d'algú”, de manera que la força del caràcter i la força del talent es relacionen inevitablement<sup>4</sup>.

És a cavall entre la Il·lustració i el Romanticisme, amb Diderot i Kant, quan es basteix la teoria del geni modern i, sens dubte, “Geni” és, bàsicament, un concepte romàntic sorgit d'una nova lectura de la tradició grecollatina que van fer homes com Shelley, Keats o Hölderlin. Com ens recorda Antoni Marí a *L'home de geni* (1984), el *Genius* formava part de les velles divinitats llatines com els Lares, els Penates i els Manes i, com en tantes altres idees i creences, apareix sota la influència grega, perquè la paraula es relaciona amb *génos*, *gíno*, *ginomai*, “engendrar”<sup>5</sup>. Però el significant més poderós del concepte procedeix de *daimon* (*distribuïdor*, *dealer*, *intermediari*). El *daimon* socràtic de l'*Apologia* platònica és un esperit de naturalesa divina que l'acompanya i l'orienta: “(...) vosaltres m'heu sentit dir moltes vegades i en molts de llocs (...) que es produeix en mi una certa manifestació divina o d'un esperit diví... És alguna cosa que em començà d'infant, una certa veu que cada cop que es fa sentir em desaconsella alguna cosa que volia fer, però que mai no m'impulsa a obrar”<sup>6</sup>. Al *Convit*, Plató diu que el *daimon* és un ésser misteriós, un mitjancer entre el món diví i l'humà, que fa arribar els sacrificis i les pregàries dels homes fins als déus. La seva missió és, segons Diòtima, “omplir l'espai buit de manera que sigui possible de lligar el Tot amb si mateix” i, més avall, afirma: “Tota la màntica opera a través d'ell i també l'art dels sacerdots pel que fa als sacrificis, les iniciacions i els encanteris, tota l'endevinació i la màgia. Els déus no tenen contacte directe amb els homes, però per mitjà d'aquests démons hi estableixen contacte i diàleg, no solament durant la vetlla, sinó també mentre dormen. I aquell qui és un savi en aquesta matèria és un home demoníac...”<sup>7</sup>.

La misteriosa sacerdotessa de Mantinea situa el geni en el tànsit entre els dos mons, en l'àmbit del misteri. Expressions com “el Tot”, “endevinació”, “iniciacions”, “profecia”, “màgia” i “somni” entronquen aquest fragment amb la iconografia dels romàntics. No és estrany que

<sup>4</sup> *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Ed. Curial, Barcelona, 1984, vol. IV, p. 463.

<sup>5</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 19.

<sup>6</sup> PLATÓ, *Apologia de Sòcrates*, Textos Filosòfics, Laia, 1981, 31 c-d, p. 21.

<sup>7</sup> PLATÓ, *El Convit*. Diàlegs, VI, Bernat Metge, Barcelona, 1983, 203 a, p. 75.

fascinés el gran poeta Percy B. Shelley, qui el 1818 traduïa *El Convit* i, el 1821, l'*Ió*, el diàleg de joventut que parla de la inspiració dels poetes com una força divina que impulsa els poetes, diu Sòcrates, com la pedra magnètica atreu el ferro i li comunica la seva força d'atreure més ferro: "Així mateix la Musa fa inspirats per ella mateixa, i per mitjà d'aquests inspirats d'altres entusiasmant-se, es comença la sèrie. Perquè tots els bons poetes èpics diuen llurs bells poemes no pas per efecte d'una art, sinó inspirats o posseïts"<sup>8</sup>.

Els poetes no posseïxen art. El terme emprat és *tekné*, i es refereix al conjunt d'habilitats adquirides amb el temps per qualsevol professional – artesà o tècnic. El poeta no té aquest mèrit, perquè actua inconscientment, en rebre el poder d'alguna divinitat i, com la força magnètica, la transfereix al seu auditori a través de les paraules.

"I els bons poetes lírics igualment; talment com els coribants no dansen amb el cap clar, així mateix els poetes lírics fan llurs belles poesies sense tenir el cap clar, així mateix, entren en l'entusiasme bàquic, i posseïts, així com les bacants treuen dels rius llet i mel quan està posseïdes, i quan estan serenes no, així mateix passa a l'ànima dels poetes lírics, que és el que ells mateixos diuen"<sup>9</sup>.

Els poetes són criatures esbojarrades com els coribants, els sacerdots frigis de Cibele que anaven en seguici rere la imatge de la deesa amb danses orgiàstiques, sense cap mena d'autocontrol, abandonats a la follia del ritual. I només poden crear quan es troben en aquest estat d'exaltació perquè, en recuperar el seny, perden el seu poder.

Més avall, Sòcrates es refereix als poetes en uns termes que forçosament havien de fascinar Shelley i els romàntics: "El poeta és una cosa lleugera, alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé amb el déu a dintre i el seny fora i la raó lluny d'ell: mentre no està en possessió d'aquest bé, és com tots els homes, incapaç de fer poesia i de vaticinar"<sup>10</sup>.

"Amb el déu dintre i el seny fora" és la millor forma de definir l'estat estètic que havia de caracteritzar, en el trànsit del segle XVIII al XIX, els inicis de l'irracionalisme modern, l'assalt a la raó (*Die Zerstörung der Vernunft*), per dir-ho amb Lukács. I Plató segueix dient: "No essent, doncs, per una art que componen i diuen moltes i belles coses sobre fets determinats, com tu sobre Homer, sinó per una concessió divina, per això cada poeta només és capaç de produir bellament allò a què la Musa l'incita (...). I és que

---

<sup>8</sup> PLATÓ, *Ió*, Bernat Metge, Barcelona, 1950, 533e, pp. 15-16..

<sup>9</sup> *Ídem.*, 534 a, p. 16

<sup>10</sup> *Íbidem.*

no és per una art que parlen, sinó per una art divina”<sup>11</sup>. El platonisme estètic havia d’entocar directament amb els romàntics a través de Shelley, no només per les seves traduccions dels diàlegs platònics esmentats, sinó pel seu assaig *Defence of poetry*, escrit el 1821 i publicat pòstumament el 1840. El poeta, afirma, entra en contacte directe amb el món de les idees a través de la seva imaginació; no només n’imita els reflexos, sinó que amb els seus versos mostra la veritable bellesa, eterna, en si i perfecta.

Tanmateix, havia estat Kant qui, a finals del segle XVIII, havia proposat una sòlida teoria filosòfica del geni, després de les temptatives de Shaftesbury i, sobretot, de Diderot. Gadamer recorda que el gran mèrit de Kant va ser anar més enllà del formalisme del “judici de gust”, “sino que superó el «punto de vista del gusto» en favor del «punto de vista del genio»”<sup>12</sup>, que defineix com una força de la naturalesa: “«El favorito de la naturaleza», le llama él, es decir, el que ha sido favorecido hasta tal punto por la naturaleza que, como ella, crea algo que parecería hecho según reglas, pero sin adaptarse conscientemente a ellas; más aún: algo que sería totalmente nuevo, creado según reglas no concebidas todavía”<sup>13</sup>. A la *Kritik der Urteilskraft* (1790), postula que el geni ha de tenir les següents característiques: l’originalitat, l’exemplaritat, la no consciència de les regles i el fet de ser el mitjà de la natura per assolir la bellesa. Quant a Originalitat (*Originalität*), és un talent que consisteix a produir allò pel qual no es pot donar cap regla determinada. L’exemplaritat (*Exemplarisch*), implica que haura de servir de model per als altres, no per a ser imitat, sinó per “desvetllar-los el sentiment de llur pròpia originalitat i provocar-los a exercir llur pròpia independència”<sup>14</sup>. Marí apunta que en aquest paràgraf hi ha implícit un rebuig de les teories estètiques de Winkelmann i la seva concepció mimètica de l’art, sintetitzada en: “Només esdevindrem grans imitant els antics”<sup>15</sup>.

Sobre la seva no consciència de les regles, diu Kant que “er selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat”<sup>16</sup>. És en tant que natura que ell dóna la regla; és per això que el creador d’un producte es deu al seu propi geni, sense saber com es troben en ell les idees que s’hi produeixen, sense el poder per trobar-les quan ell vol, o sense la capacitat per comunicar-les, per tal que el puguin imitar i crear escola. Finalment, el geni és el mitjà que té la Natura per assolir la bellesa artística (“...die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, insofern diese

<sup>11</sup> PLATÓ, *Ió*, Bernat Metge, Barcelona, 1950, 534c, p. 16.

<sup>12</sup> GADAMER, Hans-Georg, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>13</sup> *Íbidem*.

<sup>14</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, p. 139.

<sup>15</sup> *Íbid.*, p. 139.

<sup>16</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p. 194.

letztere schöne Kunst sein soll”<sup>17</sup>). A través del geni, la natura no prescriu cap regla de la ciència, sinó de l’art i, per tant, el geni és un talent per a l’art, i no per a la ciència. Perquè, per a Kant, la ciència va lligada a la racionalitat, mentre que l’art té un component irracional i, si la primera crítica tracta de la raó com a facultat de coneixement, com a possibilitat de construir els judicis sintètics a priori que constitueixen la ciència, la tercera crítica tracta del judici estètic, que no busca assolir el coneixement, sinó expressar la bellesa.

A la *Kritik der Urteilskraft*, trobem una síntesi de l’estètica il·luminista anglesa, francesa i alemanya del segle XVIII, ens ofereix una etimologia del geni: “Genie, von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originalen Ideen herührten, abgeleitet ist”<sup>18</sup>. El geni és l’esperit peculiar de cadascú, el caràcter que li ve donat des del seu naixement, com el *daimon* socràtic, la mateixa veu que guiava i protegia el Sòcrates de l’*Apologia*, la força interior que el fa diferent, original. Però el filòsof de Königsberg va més enllà amb la definició i, al §46 (“Schöne Kunst ist Kunst des Genies”), escriu: “Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütslage, durch welche de Natur der Kunst die Regel gibt”<sup>19</sup>. Aquí apareixen les següents paraules clau: *Talent-Naturgabe* (talent natural), *Vermögen* (facultat), *Regel* (regla), *Natur* (Natura), *Gemütslage* (estat d’ànima); per tant: el geni és un talent innat que prescriu les regles artístiques que els altres seguiran, que posseeix una força misteriosa, mitjançant (*durch*) la qual la Naturalesa pot dictar la regla de l’art. En aquest sentit, el geni és una mena de mitjà entre els dos mons, entre la Naturalesa i l’Esperit.

Cal preguntar-se si, en Kant, els judicis sobre la bellesa són a priori, i si poden aspirar a la universalitat i a la necessitat. La resposta és afirmativa i, per justificar-la, Kant crea un nou instrument lògic i psicològic: el judici estètic, que té una quantitat estètica d’universalitat i una necessitat subjectiva. No s’ha de confondre amb les idees estètiques, en què l’ànima (*Geist*) hi pren un paper fonamental, ja que és la seva capacitat d’exposició. Una idea estètica és aquella representació de la imaginació que incita a pensar molt, a la qual cap concepte li és adequat i cap llenguatge no el pot expressar del tot, ni el pot fer comprensible. És una representació de la imaginació (*Einbildungskraft*, facultat de conèixer productiva) i ultrapassa els límits de l’experiència<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p. 194.

<sup>19</sup> *Ibid.*, B181, p. 193.

<sup>20</sup> Marí apunta que “Kant, d’una manera quasi explícita, relaciona la imaginació del geni amb la raó, no amb l’enteniment. Quan, unes línies més endavant, diu que el

El geni no és fruit de l'educació i ningú no pot aprendre a ser-ne, perquè és una condició innata; només podem aprendre a ser uns bons executors de les regles que, prèviament, el geni ha establert amb la total llibertat. Però aquest no és l'artista vertader. L'artista vertader, el posterior geni romàntic inspirat, té quelcom de supraracional que li impedeix de conèixer per què i com una obra d'art ha estat creada. En aquest sentit parlem de la inconsciència en el geni, que no s'ha de confondre amb l'autoconsciència de posseir unes aptituds especials per a l'art i el convenciment que el gran artista que té alguna cosa per mostrar a la Humanitat. El pensador alemany situa el geni en una «feliç relació» no pas de la imaginació i de la raó, sinó de la imaginació i l'enteniment<sup>21</sup>, perquè l'enteniment posa en relació les intuïcions i porta a terme les síntesis, per constituir el coneixement ordenat en donar forma a les intuïcions sensibles. Contràriament a la raó, que proporciona els principis de coneixement a priori. Si l'enteniment és la «facultat de les regles», l'activitat per mitjà de la qual s'ordenen les dades de la sensibilitat per categories, la raó és la «facultat dels principis», l'activitat que unifica els coneixements de l'enteniment de les idees<sup>22</sup>.

L'any 1800, un deixeble de Kant, el jove Schelling (1775-1854) – amb vint-i-cinc anys- publica la que havia de ser la seva obra més important, *System des transzendentalen Idealismus*, on proposa una filosofia transcendental que parteix del sentit kantià de l'expressió. Si per a Kant, la filosofia transcendental afirma que les condicions de possibilitat de conèixer l'objecte són també les possibilitats de ser de l'objecte (és a dir, que el subjecte construeix l'objecte en l'acte de conèixer), per a Schelling la clau de la seva filosofia és «*vom Subjektiven, als vom Ersten und Absoluten, auszugehen, und das Objektive aus ihm entstehen zu lassen*»<sup>23</sup>. Aquesta primacia de la subjectivitat sobre l'objectivitat té com a instrument la «intuïció transcendental» o facultat de copsar i produir, al mateix temps, els actes de l'esperit, on el Jo és el seu objecte i la consciència de si com a principi suprem. Amb aquest punt de partença, es proposa trencar la fredor i l'encarcament d'una natura-màquina, de la natura concebuda, des de Descartes, com a mecanisme en moviment, per transfigurar-la en l'àmbit del misteri i de la vida oculta, de la irrupció de forces obscures i vibracions, per on s'allibera lentament la consciència, l'esperit.

---

que constitueix el geni és la unió de les facultats de la imaginació i l'enteniment (...). Penso que en aquest punt Kant opera com un il·lustrat: tem, de sobte, la llibertat quasi absoluta que ha donat la figura del geni i li cal restrènyer-lo per mitjà de l'enteniment, que coordina, regula i modera les rauxes entusiastes de la imaginació.”, MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 144.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> SCHELLING, Friedrich, *Op. Cit.*, “Einleitung”, § 1, “Begriff der Transzendental-Philosophie”, p. 10.



Rafael Argullol recordava a *El Héroe y el Único* el brindis contra Newton de William Blake: “And there behold the loon of Locke whose wool rages dire/ Washed by the water-wheels of Newton”<sup>24</sup>, una declaració de principis contra la revolució científica i la cosificació del món. L’artista del Romanticisme rebutja la pretensió moderna –explícita des de Francis Bacon– de dominar la Natura. La relació que té amb ella s’apropa a la màgia, amb la nostàlgia d’una suposada Edat d’Or en què hi havia una comunitat mística entre les persones i el món. Hi ha un retorn del mite renaixentista –i falsament platònic– de *l’Anima Mundi*, tan important en la filosofia de Pico della Mirandolla, Marsilio Ficino i el *Quattrocento*, amb l’intent d’humanitzar la natura i naturalitzar l’home, de restablir una suposada harmonia prístina, la unitat entre filosofia i poesia, entre ciència i màgia.

Per la seva banda, Pérez-Borbujo escriu sobre la idea de Natura en Schelling: “Una nueva idea de la Naturaleza como despliegue progresivo de formas cada vez más espirituales, más ideales, más perfectas es la que lleva a concluir a Schelling que el gran misterio de la Naturaleza, de la dialéctica en la que ella misma consiste, sólo puede resolverse en la forma superior en la que ésta parece alcanzar su fin: el hombre”<sup>25</sup>.

En aquest retorn al pampsiquisme del renaixement italià, a l'ànima universal estòico-platònica o, més directament, al panteisme de Spinoza, el seu desenvolupament queda amarat d'elements fantàstics i d'impulsos estètics, perquè l'Art apareix com l'instrument de l'Absolut –d'un Absolut conceptualment problemàtic que Hegel definirà despectivament amb la famosa frase de la *Fenomenologia*: “Eine Nacht in der alle Kühe schwarz sind”<sup>26</sup>.

Si la filosofia és el coneixement de la realitat última i del sentit profund de les coses, si és una incursió en la veritable substància d'allò que és, només l'Art ens permetrà anar més enllà de la intel·ligència que percep l'objecte com a tal, les coses com a simples coses. Només la intuïció estètica ens permet percebre en les coses, tal com es presenten, l'Absolut. Només l'art assoleix la unitat del subjecte i l'objecte, perquè l'artista, el creador, actua com un inspirat, sense plena consciència de la seva pròpia obra: el geni de Schelling entronca clarament amb la tradició socràtico-platònica. El Jo i el No-Jo es troben en una unitat inefable, en una identificació del finit i l'infinít que es produeix en la consciència de l'artista. Aquest és un dels llocs centrals del Romanticisme alemany: només el poeta és capaç de sentir l'Absolut en les coses, perquè per al poeta el món no és allò que apareix a la gent, sinó

<sup>24</sup> ARGULLOL, *El Héroe y el Único*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 13-34.

<sup>25</sup> PÉREZ-BORBUJO, Fernando, *Veredas del Espíritu: de Hume a Freud*, Herder, Barcelona, 2007, p. 103.

<sup>26</sup> HEGEL, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Otto Pöggeler und Dietmar Köhler (Hg), Klassiker Auslegen, Band 16, Taschenbuch 21, München, 2006, p. 157.

una cosa diferent: un símbol de l'Absolut inefable, que no es pot percebre ni expressar, que només pot ser intuït inefablement, perquè en ell no es poden distingir el subjecte i l'objecte, i tot intent de representar-lo és inútil. Schelling arriba a les fronteres del misticisme: no podem copsar la veritat a través del concepte i de la raó, només ho podem fer per la intuïció i el sentiment, perquè la filosofia ja no pot ser més lògica, ha de ser art.

La darrera part -secció sisena- del *System des tranzendentalen Idealismus* es dedica a la filosofia de l'art, a partir de la identitat del conscient i del no conscient en el Jo i la consciència d'aquesta identitat. L'art és alhora producte de la llibertat de l'home i de la necessitat de la naturalesa expressada a través de l'acció humana: "Da die Produktion ausgegangen war von Freiheit (...) denn gleichzeitig mit der Vollendung des Produkts ist alle Erscheinung der Freiheit hinweggenommen; sie wird sich durch jene Vereinigung selbst überrascht und *beglückt* fühlen, d. h. sie gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur ansehen, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat"<sup>27</sup>.

Tot seguit introdueix el concepte de geni amb aquestes paraules:

"Und wie jene Macht, welche durch unser freies Handeln ohne unser Wissen, und selbst wider unsern Willen, nicht vorgestellte Zwecke realisiert, Schicksal gennant wird, so wird das Unbegreifliche, was ohne Zutun der Freiheit und gewissermaßen der Freiheit entgegen, in welcher ewig sich flieht, was jener produktion vereinigt ist, zu dem Bewußten das Objektive hinzubringt, mit dem dunkeln Begriff des Genies bezeichnet. Das postulierte Produkt ist kein anderes als das Genieprodukt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das *Kunstprodukt*"<sup>28</sup>.

Els artistes són empesos involuntàriament a la producció de les seves obres per satisfer un impuls de la seva naturalesa, diu Schelling, "unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist"<sup>29</sup>. Perquè "das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit"<sup>30</sup>.

I, tot seguit, les paraules més radicals que es poden escriure sobre el sentiment estètic i que presagien la filosofia de Schopenhauer: "Ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das, wenn

---

<sup>27</sup> SCHELLING, Friedrich, *Op. Cit.*, Sechster Hauptabschnitt, §1, p. 213.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 217.

es auch nur Einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müße”<sup>31</sup>.

Amb la seva terminologia d'arrel kantiana, situa l'art com a finalitat de l'esperit:

“Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendente ist, so westeht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie seu, welches immer und fortwärend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sie macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche”<sup>32</sup>.

“La visió originària i natural” és una expressió platònica. Cal recordar que el terme platònic *idea*, derivat del verb *ideín*, “veure”, significa “visió”. L'art i el seu creador, el geni, ens retornen al vell sentiment de la contemplació del que és etern, a la divinitat, la reminiscència i l'experiència religiosa. Si el naixement de la filosofia és l'afirmació de la tensió irresoluble entre l'infinit i el finit, entre la idea eterna i abstracta i la realitat travessada per l'esdevenir i la mort, només la intuïció estètica podrà objectivar i fer present als homes l'experiència inefable de la bellesa, com a objectivació de la subjectivitat.

La figura que dota de més dignitat la música és Arthur Schopenhauer (1788-1860), el creador d'un sistema filosòfic on la música s'erigeix com a instrument redemptor de la humanitat, en relació al qual es desenvolupa el concepte de geni. El pensament de Schopenhauer s'exposa bàsicament *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818). El títol resumeix ja l'essència del seu pensament: el filòsof fa l'esforç d'explicar el Món (*Welt*) des de la íntima dualitat entre la Representació<sup>33</sup> (*Vorstellung*), i la Voluntat (*Wille*). La

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>32</sup> *Ibid.*, “Sechster Hauptabschnitt”, §3, p. 223.

<sup>33</sup> El diccionari dona diferents opcions: presentació, THEA representació, funció, Kino, sessió (begriff) Idea, concepte.—Diccionari *Alemán- Español-Alemán/Alemán-Español*, Langenscheidt Diccionario Moderno Berlín i Munich, 2001. Però nosaltres emprem l'hegemònica en les edicions espanyoles i catalanes.

primera frase el llibre, que fascinà posteriorment Wagner, és: “Die Welt ist meine Vorstellung”. El món, en efecte, és el meu coneixement, la imatge que sorgeix d’un subjecte cognoscent que està en la base del ser de les coses i és idèntic al ser, tal i com assegurà Berkeley: “Esse est percipit aut percipere”. “Die Vorstellung” és la part física, visible i material del món, que està coberta per un Vel de Maia que representa la vida, una visió superficial de les coses. Aquesta part material, de fet, no té existència vertadera. L’essència més íntima és, per tant, la Voluntat (*Wille*), que podem relacionar amb el kantià *noümen*, el *kosmos noetós* de Plató, o la *quidditas* escolàstica. Schopenhauer concep la seva l’essència com un desig, un voler alguna cosa que és etern. I això condueix al sofriment, perquè el desig és inextingible: després de la satisfacció, apareix un altre desig, encara més poderós. La tragèdia apareix quan som conscients que la mort no pot ser la salvació, perquè representa només una mort individual. Només quan som capaços d’extingir la voluntat de vida podem descansar.

Per tant, la filosofia de Schopenhauer és una filosofia de la tragèdia, perquè fa conscient el fet que hom és presoner del sofriment constant que genera la servitud de la Voluntat. L’únic camí per sobreviure és la redempció (*Erlöse*) i l’única escletxa d’optimisme resideix en l’ètica i, sobretot, en l’estètica. El filòsof proposa dues vies de redempció per eradicar la Voluntat. D’una banda, l’estètica, a través d’una contemplació intel·lectual de l’art; de l’altra, la moralitat, a través de la beatitud, de la mística i de l’ascetisme eremític. Tot i que, certament, la salvació permanent arriba de la vida ascètica, en què el Sant suporta el destí del món en el *nunc stans*, aquesta espiritual valoració per damunt de la sensitiva es relaciona amb l’art que, tot i esdevenir una salvació temporal, és la més intensa. L’obra d’art és *medicina mentis*, perquè el plaer estètic permet trencar els marcs de la representació i suprimir –temporalment– la insatisfacció. Per aquesta raó podem alliberar-nos de la roda d’Ixíó a la qual estem subjectes, perquè l’art *des-cobreix* el Vel de Maia –que ens remet als *Upanishads*– de l’Espai, el Temps, la Causalitat i ens permet accedir directament a la contemplació de les coses. L’art, en efecte, és el més gran apaivagador del Jo egoista, en tant que és capaç de gaudir de la Bellesa d’una manera imparcial i desinteressada, com prescrivia Kant. Tot i que la capacitat artística és inherent als éssers humans, només “els escollits” poden desenvolupar-la: l’artista i, en un grau superior, el geni, són capaços d’assolir l’estat estètic:

“Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers, welcher ihn die Mühen des Lebens vergessen läßt, dieser eine Vorzug des Genius vor den Andern, der ihn für das mit der Klarheit des Bewußtseyns in gleichem Maaße gesteigerte Leiden und für die öde Einsamkeit unter einem heterogenen Geschlechte allein entschädigt, -dieses Alles beruht darauf, daß, wie sich uns weiterhin zeigen wird des

Ansich des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst, ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut, oder durch die Kunst wiederholt, frei von Quaal, ein bedeutsames Schauspiel gewährt”<sup>34</sup>.

En aquest sentit, només l’artista pot defugir el *principia individuationis* i arribar a l’Universal, per trobar el coneixement de la Idea a través de la intuïció estètica i alliberar la intel·ligència de la servitud de la Voluntat.

Schopenhauer reflexiona sobre la música en moltes parts de *Die Welt*, però se centra totalment en la música al paràgraf 52 del primer volum i en el Suplement 39, on podem trobar la “Zur Metaphysik der Musik”. Al llarg d’aquestes pàgines, Schopenhauer teixeix un discurs per justificar la idea segons la qual la música no és el reflex de les idees, sinó la presència de la Voluntat. Amb la seva singularitat, la música es distingeix de les altres arts perquè desafia la lògica de la representació, ja que no parla de les ombres, sinó de l’Ésser en si mateix:

“Sie alle objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst eingang in das *principium individuationis* (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntniß); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeleht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignirirt sie schlechthin, könnte gewissermaaßen, auch wenn die Welt gar nicht ware, doch bestehn: was von den andern Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reddn nur vom Schatten, sie aber vom Wesen”<sup>35</sup>.

En *coherència* amb l’especial consideració que Schopenhauer atribueix a la música, les seves reflexions situen el compositor com l’únic artista que expressa l’essència més íntima del món: “Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in

<sup>34</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Erster Teilband I/I, Diogenes Verlag, Zürich, 1977, §52, p. 335.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 323-324.

einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat”<sup>36</sup>. El músic té la capacitat –podem dir, potser, irracional- de transformar el material sonor en l’únic llenguatge que és capaç de transmetre l’Absolut.

Schopenhauer és el primer modern que es pren seriosament la música a nivell filosòfic i considera que és un llenguatge universal que es comporta en relació als conceptes, com ho fan els conceptes en relació a les coses: “Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen”<sup>37</sup>.

A “Zur Metaphysik der Musik” podem trobar una correspondència entre les quatre veus (baix, tenor, contralt, soprano) o els graus fonamentals (tònica, tercera, cinquena, vuitena) amb els regnes mineral, vegetal, animal i humà<sup>38</sup>. Aquest segon acostament a la música, complementari de les reflexions del primer volum de *Die Welt*, pren un caire més tècnic: aspectes musicals com el ritme, la melodia i l’harmonia es tracten amb més rigorositat, com si hagués fet “un veritable curs d’harmonia per escriure”<sup>39</sup>. Hem de tenir en compte l’esforç que Schopenhauer fa per donar un substrat filosòfic als conceptes de “dissonància” i “consonància”, en referència amb la seva suposada base racional (consonància) o irracional (dissonància).

“Alle Harmonie der Töne auf der Koïncidenz der Vibrationen beruht, welche, wann zwei Töne zugleich erklingen, etwan bei jeder zweiten, oder bei jeder dritten, oder bei jeder vierten Vibration eintrifft, wonach sie dann Oktave, Quinte, oder Quarte von einander sind u. s. w. So lange nämlich die Vibrationen zweier Töne ein rationales und in kleinen Zahlen ausdrückbares Verhältniß zu einander haben, lassen sie sich, durch ihre oft wiederkehrende Koinzidenz, in unserer Apprehension zusammenfassen: die Töne verschmelzen mit einander und stehn dadurch im Einklang. Ist hingegen jenes Verhältniß ein irrationales, oder ein nur in größern Zahlen ausdrückbares; so tritt keine faßliche Koinzidenz der Vibrationen ein, sondern *obstrepunt sibi perpetuo* [sie lärmten immerfort gegeneinander], wodurch sie der Zusammenfassung

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>38</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Ibid.*, “Zur Metaphysik der Musik”, Kapitel 39, p. 526.

<sup>39</sup> “He hecho un veritable curso de armonía para mi Metafísica de la música”, CF. Frauenstaedt, Arthur Schopenhauer, Vor ihm, Ueber ihm, Berlin, 1863, citat a: PHILONENKO, Alexis, *Op. Cit.*, p. 176.

in unserer Apprehension wiederstreben und demnach eine Dissonanz heißen”<sup>40</sup>.

La música pren una dimensió còsmica. No està limitada per la *physis* i, per tant, es manifesta a un nivell simbòlic. A les *Berliner Vorlesungen*, llegim que la música és un llenguatge universal (§52, *Die Welt*), la comprensió del qual és innata, i aquesta és una afirmació que encaixa amb un conegut aforisme de Haydn: “Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt”. Considerem que el propòsit filosòfic de Schopenhauer és eminentment artístic-musical, no només pel contingut, que concedeix una gran importància a l’art, sinó també pel to poètic de la seva escriptura<sup>41</sup>.

Ja en els seus orígens compositius, la concepció de Schönberg sobre la música en relació al text coincideix en els aspectes més nuclears amb les reflexions que fa al respecte Schopenhauer en el seu §52 de *Die Welt* i a la seva “Zur Metaphysik der Musik” (Suplement 39). Unes reflexions que deixaren obsoletes les consideracions wagnerianes d’*Opera und Drama* (1851), un cop el compositor de Bayreuth tenyeix els seus propis pensaments amb filosofia de la Voluntat, a partir de 1854. Recordem que tots tres personatges coincideixen a cedir el paper principal a la música, a la qual supediten el text. D’aquesta manera, en cançons com “Erwartung”, de l’op. 2 de Schönberg, comprovem com la música vol expressar per si mateixa el contingut del poema, ja que Schönberg intentava aconseguir allò que assoliren els *Lieder* de Schubert, segons ens explica a “Das Verhältnis zum text”.

Encara que els passos compositius més primerencs de Schönberg siguin més aviat deutors de Brahms, Wagner es fa present molt aviat en la seva obra. A nivell harmònic, el segell wagnerià s’imposa, essencialment, en l’etern “vagarejar per les terres de la sèptima”, que no acaba de resoldre a tònica, i per la sonoritat densa i tímbricament variada que adopten les composicions. D’altra banda, els temes mitològics i les formes gegantines de les òperes de Wagner troben ressò clarament en els *Gurrelieder*, que Alban Berg s’encarregà d’analitzar. Però on realment el *Wille* schopenhauerià envaeix el traç musical de Schönberg és a *Verklärte Nacht* i *Pelleas und Melisande*, ambdues obres instrumentals en base a un programa de ressonàncies clarament tristianianes. A *Verklärte Nacht*, l’amor prohibit i el turment de la dona, així com la nit com a lloc de l’amor, ens presenta un

<sup>40</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Op. Cit.*, Zweiter Teilband, II/2, “Zur Metaphysik der Musik”, p. 530.

<sup>41</sup> Sobre l’estil poètic de Schopenhauer: “Schopenhauer fue el único entre los grandes filósofos que era un espíritu de casta, un hombre de profundidad filosófica, con un talento vigoroso para la polémica y el aforismo; fue tanto un genio literario como filosófico.”, TOULMIN, Stephen, JANIK, Allen, *La Viena de Wittgenstein*, ed. Ignacio Gómez de Liaño, Ensayistas, 126, Taurus, Madrid, 2001, pp. 91-92.

Richard Dehmel proper al *Tristan* de Wagner, encara que la transfiguració final desafii el pessimisme ontològic schopenhaueriano-wagnerià. Temes com la nit, l'amor i la mort (*Liebestod*) apareixeran amb tota la seva força a *Pelleas und Melisande* i, en ambdues, trobem un treball del *Leitmotiv* molt estimable, que permet a l'espectador identificar els temes que van sortint i d'aquesta manera facilitar la comprensió de l'obra.

Recordem l'anècdota segons la qual, durant la Gran Guerra, Schönberg confessa a un oficial de l'exèrcit no haver tingut elecció a l'hora d'afrontar el desafiament de ser un compositor controvertit, com l'assumpció d'un destí que li ve donat i només pot acceptar<sup>42</sup>. Precisament la primera aparició de Schopenhauer en un escrit de Schönberg fou el 1909, "An artistic Impression", on el caracteritza d'aquesta manera: "Any other value-judgement is arrogant, since it is not based on what Schopenhauer calls authority"<sup>43</sup>. Serà aquest mateix concepte d'autoritat en el judici estètic allò que criticarà Schönberg de Schopenhauer el 1946<sup>44</sup>. Ens servirem dels mots de Carl Dahlhaus per expressar, de manera sintètica però alhora reveladora, allò que Schopenhauer implicà en la trajectòria schönberguiana: "Through its contact with Schopenhauer's philosophy of music, the requirement that a composer must express himself seems in Schoenberg's aesthetics to enter the realm of metaphysics"<sup>45</sup>.

### 3.2. Geni i talent

Abans de parlar de les categories schönberguianes del *geni*, ens cal distinguir entre *geni* i *talent*<sup>46</sup>, tal com fa Schönberg, perquè "En Joan té

---

<sup>42</sup> Vid. Nota 137 apartat 1.2.

<sup>43</sup> "An artistic Impression", 1909, *SI*, p. 190.

<sup>44</sup> "There is perhaps similar to Schopenhauer's demand that the evaluation of works of art can only be based on authority. Unfortunatly he does not say who bestows authority nor how one can acquire it; nor whether it will remain uncontested, and what will happen if such an authority makes mistakes. Mistakes like his own, when he, disregarding Beethoven and Mozart, called Bellini's *Norma* the greatest opera. My accusation of Schopenhauer may be excused by offering myself to the same condemnation: I confess to be guilty of similar crimes. For a long time I had scorned the music of Gustav Mahler before learning to understand and admire it. I once said: «If what Reger writes is counterpoint, then mine is not». I was wrong –both were", "Criteria for the evaluation of music", 1946, *SI*, p. 136.

<sup>45</sup> DAHLHAUS, Carl, "Schoenberg and the programm music", *Schoenberg and the New Music*, p. 95.

<sup>46</sup> "Quand Schoenberg parle de génie ou d'artiste pour les opposer au talent ou à l'artisan, il parle en fait de celui qui a le courage de se hausser à l'existence d'un sujet et de ne pas se contenter de la vie de l'individu, de l'animal humain",



talent” i “En Joan és un geni” no són frases equivalents, donat que una és transitiva i l'altra és copulativa. Davant d'aquesta situació tenim dues opcions. O bé pensar que el *talent* no és una qualitat del *geni*, i que podríem dir que quan Schönberg parla del *talent* es refereix a “l'home talentós”; o bé podem entendre el *geni* no com algú, sinó com una qualitat. Aquests dubtes es resolen quan llegim: “Glück haben ist nicht mehr ein Verdienst, aber auch nicht weniger als Schön-sein, Genie-haben, Kraft-haben, König-sein; aber es ist ein ebensolches Zeichen von Auserwähltheit”<sup>47</sup>. Així, entendrem que Schönberg utilitza *geni* com una qualitat, malgrat que en aquest estudi pren el caràcter de *geni* romàntic. Tanmateix, als ulls de Schönberg, *talent* i *geni* són una qualitat (*Fähigkeit*).

La definició medul·lar que distingeix el *geni* del *talent* la trobem en l'article “Gustav Mahler”, la primera versió del qual va ser escrita el 1912, un any després de la mort de Mahler. La primera frase de la cita, escrita fins i tot abans, va quedar com un aforisme, escrit entre 1909 i 1910: “Talent ist die Fähigkeit, zu erlernen; Genie die Fähigkeit, sich zu entwickeln”<sup>48</sup>. *Talent* és la facultat per aprendre, *geni* és la capacitat d'autodesenvolupar-se. “So the genius really learns only from himself, the man of talent mainly from others. The genius learns from nature -his own nature- the man of talent from art. And this is the weightiest problem in teaching art”<sup>49</sup>.

Schelling també distingeix entre *talent* o habilitat i geni d'una forma molt clara, ja que *només* el *geni* pot resoldre la contradicció entre l'activitat conscient i la inconscient:

„Das Genie ist dadurch von allem anderen, was bloß Talent oder Geschicklichkeit ist, abgesondert, daß durch dasselbe ein Widerspruch aufgelöst wird, der absolut und sonst durch nichts anderes auflösbar ist. In allem, auch dem gemeinsten und alltäglichsten Produzieren wirkt mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose zusammen; aber nur ein Produzieren, dessen Bedingung ein unendlicher Gegensatz beider Tätigkeiten war, ist ein ästhetisches und nur durch Genie mögliches”<sup>50</sup>.

---

NICOLAS, François, *La singularité Schoenberg. Trois conférences à l'Ircam*, L'Harmattan, Ircam/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997.

<sup>47</sup> SCHÖNBERG, Arnold, „Aphorismen, Anekdoten, Sprueche“, 1932, ASC\_T50.08.

<sup>48</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*. Publicats a *Die Musik* 9 (1909/10), Nr. 21, p. 159-163. Archiv ASC Vgl. Notizbuch 1910 (Erstniederschrift), T03.63 (Manuskript), 27.12 (Manuskript und Typoskript, Abschriften) und T14.15 (Korrekturfahne und Handexemplar).

<sup>49</sup> “Problems in teaching art”, 1911, *SI*, p. 365.

<sup>50</sup> SCHELLING, Friedrich, *Op. Cit.*, “Sechster Hauptabschnitt”, §2, p. 220.

En aquesta distinció entre *geni* i *talent*, apareix el tradicional concepte estètic que va esdevenir la base de l'estètica aristotèlica, *mimesis*. En un aforisme de 1911, Schönberg escriu: "Welcher Art der Unterschied zwischen Talent und Genie ist, kann man daraus erkennen, daß es das Wort »Nachahmungstalent« gibt"<sup>51</sup>. En efecte, en la diferència entre *talent* i *geni*, apareix el concepte de "talent imitatiu" (*Nachahmungstalent*). En el terreny del *talent* sí que podem parlar d'imitació, però el *geni* sempre crea quelcom nou, original, com diria Kant. Més endavant, Schönberg és taxatiu: "A non-genius (...) simply imitates"<sup>52</sup>. El *geni* no imita, només ho fa aquell qui no és *geni*. Podríem considerar que el *geni* té talent, però va més enllà del *talent*. Schönberg mostra el seu elitisme quan afirma que "they cannot all be geniuses. A few set the pace, the others merely imitate"<sup>53</sup>. El *geni* forma part dels escollits, perquè hi ha molts artistes, però la majoria es limiten a reproduir patrons estètics ja donats. El veritable *geni* és sempre original i obre noves vies d'expressió, de manera que l'artista resta sol, és el presoner de la caverna que s'ha alliberat de l'engany, que sempre va un pas per davant de la societat, perquè no està preparada per entendre la seva producció. Si l'art plau a les masses, llavors no és art autèntic. Schönberg experimentà una profunda soledat al llarg de la seva vida: "A genius will compose and will not worry about what is demanded or expected of national music by the experts"<sup>54</sup>. Podem pensar que hi ha un clar component elitista en la concepció que Schönberg té de l'art, que l'apropen a Schopenhauer, a la tradició que lliga el Romanticisme amb l'Avantguarda, que situa l'artista per damunt de la societat: "We, who are inspired, must have faith"<sup>55</sup>, perquè els artistes són els únics capaços de redimir. L'home corrent (*der kleine Mann*) no és capaç de percebre el veritable valor de l'art<sup>56</sup> i, com a prova, Schönberg escriu que "there are relatively few people who are capable of understanding, purely in terms of music, what music has to say"<sup>57</sup>. Allò més important que cal tenir en compte és, de fet, una afirmació trivial, que "not all artists can be geniuses"<sup>58</sup>, perquè hem de recordar als artistes sovint els costa de distingir, amb la seva tendència egocèntrica, una gradació que separa la competència, el *talent* i la *genialitat*, i aquesta darrera característica ha de sortir,

---

<sup>51</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen 1911*. ASC\_T14.13, ASC\_T27.04, ASC\_T22.18.

<sup>52</sup> "The future of orchestral instruments", 1924, *SI*, p. 324.

<sup>53</sup> "Gustav Mahler", 1912, 1948, *SI*, p. 452.

<sup>54</sup> "Why no great American music?", 1934. *SI*, p. 179.

<sup>55</sup> "Gustav Mahler", 1912, 1948, *SI*, p. 449.

<sup>56</sup> "Criteria for the Evaluation of Music", 1946, *SI*, p. 125.

<sup>57</sup> "The Relationship to the Text", 1912, *SI*, p. 141.

<sup>58</sup> "Perhaps it has never been harder to give an artist his proper due than today. (...) They cannot all be geniuses. A few set the pace, the other merely imitated", "Gustav Mahler", 1912-1948, *SI*, p. 452.

naturalment, de la normalitat estadística, s'ha de situar en algun punt on la corba tendeix a zero. Podem parlar d'elitisme, o simplement acceptar les paraules de Schönberg com a prova de la realitat: “No artist, no poet, no philosopher and no musician whose thinking occurs in the highest sphere would degenerate into vulgarity in order to comply with a slogan such as «Art for all». Because if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art”<sup>59</sup>. L'esclatxa que, al llarg del Romanticisme, s'obre entre l'artista i la societat, entre l'art i el públic, es manté i, fins i tot s'eixampla, amb les Avantguardes, després de passar pel radicalisme aristocràtic nietzschia.

Schönberg és taxatiu a l'hora de distingir què considera art i què no, i defuig el populisme en la seva obra, no pas com un fi en si mateix, sinó com a experiència resultant de l'*autoexpressió*. En cap cas podem considerar que hi hagi una impostura, perquè la seva música encara ara és difícil de digerir i, per això va crear la *Verein für musikalische Privataufführungen*, sobre la qual ja n'hem parlat més amunt, amb l'objectiu de buscar la màxima qualitat en la interpretació d'obres modernes que en altres ambients resultaven totalment incompreses en la Viena Roja, com ho demostren escàndols a les primeres com l'*Skandalkonzert* de la Musikverein Saal del 31 de març de 1913, on s'interpretaren la *Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente* op. 9 de Schönberg, els *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 de Webern, els *Altenberg-Lieder* de Berg, els *Kindertotenlieder* de Mahler i altres obres de Zemlinsky.

Les reflexions sobre el *geni* tenen lloc de forma medul·lar a l'article “Gustav Mahler”, de 1912-1948. Es tracta d'un text sistemàtic, en què Schönberg emet reflexions molt profundes que reproduïm *in extenso*:

“I have tried to define the difference between genius and talent as follows:

Talent is the capacity to learn, genius the capacity to develop oneself. Talent grows by acquiring capacities which already existed outside of itself; it assimilates these, and finally even possesses them. Genius already possesses all its future faculties from the very beginning. It only develops them; it merely unwinds, unrolls, unfolds them. While talent, which has to master a limited material (namely, what is already given) very soon reaches its apex and then usually subsides, the development of the genius, which seeks new pathways into the boundless, extends throughout a lifetime. And therefore it comes about that no one single moment in this development is like another. Each stage is simultaneously a preparation for the next stage. It is an eternal metamorphosis, an uninterrupted growth of the new shoots from a single kernel. It is then clear why two widely separated points in this development are so strangely different

---

<sup>59</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

from each other that at first one does not recognize how much they belong together. Only on closer study does one perceive in the potentialities of the earlier period the certainties of the later one.

(...)

What one has learned does not remain, but goes away. But what is inborn goes from one climax to the next, develops itself to ever higher forms of expression. It makes leaps which become more enigmatic to the observer the more urgently he desires to understand them.

(...)

We have to remain blind until we have acquired eyes. Eyes that see the future. Eyes that penetrate more than the sensual, which is only a likeness; that penetrate the super-sensual. Our soul shall be the eye. We have a duty: to win for ourselves an immortal soul. It is promised to us. We already possess it in the future; we must bring about that this future becomes our present. That we live in this future alone, and not in a present which is only a likeness, and which, as every likeness, is inadequate.

And this is the essence of the genius –that it is the future. This is why the genius is nothing to the present. Because present and genius have nothing to do with one another. The genius is our future. So shall we too be one day, when we have fought our way through. The genius lights the way, and we strive to follow. Where he is, the light is already bright; but we cannot endure this brightness. We are blinded, and see only a reality which is as yet no reality, which is only the present. But a higher reality is lasting, and the present passes away. The future is eternal, and therefore the higher reality, the reality of our immortal soul, exists only in the future<sup>60</sup>.

Aquest document es converteix en el text canònic per esbossar les característiques del *geni* schönerguia, que detallarem tot seguit.

### 3.3. Les categories del geni en Schönberg

#### 3.3.1. Autoexpressió

Kant descriu el geni com un creador, però, al mateix temps, com algú inconscient de la seva creació, ja que és una mena de mèdiem a través del qual la Naturalesa s'expressa. Un segle més tard, l'obra d'Arnold Schönberg és, sobretot, expressió: 1) de si mateix, 2) de la seva necessitat d'*autoexpressió*. Pot semblar anacrònic el fet d'intentar fer encaixar el

---

<sup>60</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, pp. 468-471.

concepte tradicional de geni amb l'evolució artística de Schönberg. Tanmateix, el propi compositor emprà el terme "geni" al llarg de la seva vida, de manera que és difícil, a simple vista, de distingir el nou concepte desenvolupat en els escrits de Schönberg dels que trobem en Kant o en Schopenhauer.

Schönberg no pot explicar per què és compositor i per què sent que ho ha de ser. Es troba en un estat "ètic-pre-estètic", que es manifesta com a imperatiu categòric estètic. Apareix, doncs una juxtaposició interessant sobre la consciència i la inconsciència: és conscient de la tasca que s'ha de desenvolupar i se sent un escollit per fer-la, però aquesta tasca és quelcom que li arriba més com una revelació que com el fruit d'una profunda reflexió sobre el futur de la música i la missió que ha de dur a terme. En l'article sobre Gustav Mahler esmentat més amunt, Schönberg exposa clarament quina és la primera premissa per al geni, que la separa del talentós.

"Talent is the capacity to learn, genius the capacity to develop oneself. Talent grows by acquiring capacities which already existed outside of itself; it assimilates these, and finally even possesses them. Genius already possesses all its future faculties from the very beginning. It only develops them; it merely unwinds, unrolls, unfolds them. While talent, which has to master a limited material (namely, what is already given) very soon reaches its apex and then usually subsides, the development of the genius, which seeks new pathways into the boundless, extends throughout a lifetime"<sup>61</sup>.

El geni posseeix, en potència, totes les facultats que només li caldrà desenvolupar, sense necessitat d'aprendre-les, a diferència del talentós que, si bé tindrà facilitat per adquirir-les, no les posseeix i no té cap garantia de posseir-les en un futur, mentre que el geni les desplega de manera inconscient però efectiva.

"And therefore it comes about that no one single moment in this development is like another. Each stage is simultaneously a preparation for the next stage. It is an eternal metamorphosis, an uninterrupted growth of the new shoots from a single kernel. It is then clear why two widely separated points in this development are so strangely different from each other that at first one does not recognize how much they belong together. Only on closer study does one perceive in the potentialities of the earlier period the certainties of the later one"<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>62</sup> Gustav Mahler", 1912-1948, *SI*, p. 468.

El trajecte del geni és una evolució constant, sense punts de discontinuïtat, cada obra gestada pel geni és una preparació per a la següent. Les etapes que estableixen els musicòlegs per tal de facilitar la recepció de l'obra de l'artista són aspectes d'una mateixa realitat metamorfitzada que manté una *coherència* interna.

La relació epistolar entre Schönberg i Kandinsky és una font de reflexions sobre l'artista i la creació:

“Jede Formung, die traditionelle Wirkungen anstrebt, ist nicht ganz frei von Bewußtseins-Akten. Und die Kunst gehört aber dem Unbewußten! Man soll sich ausdrücken! Sich unmittelbar ausdrücken! Nicht aber seinen Geschmack, oder seine Erziehung oder seinen Verstand, sein Wissen, sein Können. Nicht alle diese nichtangeborenen Eigenschaften. Sondern die angeborenen, die triebhaften”<sup>63</sup>.

L'art pertany a l'inconscient, diu Schönberg, i l'artista s'ha d'autoexpressar sense restriccions del gust, l'educació, la raó o el coneixement, sinó fer aflorar l'impuls innat i instintiu que el permet crear. Un il·lustre vienès d'una generació anterior, Sigmund Freud, va teoritzar sobre la naturalesa de l'art en els mateixos termes: com a *autoexpressió*, és a dir, com a expressió de l'inconscient. De fet s'havia interessat per l'art des dels seus anys de joventut, la qual cosa explica que ja el 1907 analitzés una obra artística i comencés l'estudi de la psicologia profunda de l'artista. Per evitar els terribles atacs del superjo, el jo desenvolupa els mecanismes de defensa (*Abwehrmechanismen*)<sup>64</sup>: la negació, la introjecció, la projecció, la formació reactiva, el desplaçament, la condensació o la racionalització, són estratègies que difereixen els atacs del superjo, però a la llarga no funcionen i el jo no pot evitar l'angoixa. Només hi ha un mecanisme de defensa productiu, perquè canalitza les pulsions inconscients cap a una activitat socialment acceptada i valorada. L'activitat és l'art i el mecanisme de defensa, la sublimació.

El 1907, el pare de la psicoanàlisi comparava l'activitat de l'artista amb la del psicoanalista, en la mesura que tots dos treballen amb el mateix material, les pulsions inconscients que pugnen per manifestar-se. Però, mentre el procediment psicoanalític consisteix a estudiar els processos psíquics dels altres per tal d'esbrinar les regles que els regeixen, l'artista actua de forma molt diferent, segons Freud, perquè el poeta adreça la seva atenció a l'inconscient, descobreix les possibilitats de desenvolupament

<sup>63</sup> Carta a Kandinsky, ASC\_1911.01.24\_ID: 180.

<sup>64</sup> L'estudi més acurat dels mecanismes de defensa és el d'Anna Freud. *Vid.* FREUD, Anna, *El yo y los mecanismos de defensa*, Biblioteca de psicología profunda, Paidós, Barcelona, 1981.

d'aquests elements i en permet la seva expressió estètica, en lloc de reprimir-los mitjançant la crítica conscient. De manera que, inconscientment, descobreix en el seu interior allò que el terapeuta troba en els altres, les lleis de l'inconscient, tot i que, en realitat no necessita exposar-les ni tenir-ne consciència, perquè passen a formar part de la seva creació.

El 1910, a *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, l'obra que amb el temps resultaria ser la seva preferida, Freud insistia en el mecanisme de la sublimació per explicar la genialitat de Leonardo a partir de la canalització dels seus impulsos sexuals, en aquest cas homosexuals, que culminen en un quadre fascinant: *La Verge, Santa Anna i el nen Jesús*. Freud reflexionava sobre el somriès andrògin de les dues dones –el mateix de *La Gioconda*- i la relacionava amb l'homosexualitat de l'artista, que recordava –o creia recordar- una estranya anècdota de la seva primera infantesa, quan es trobava al bressol i un voltor se li apropà, li va obrir la boca amb la seva cua i li va donar cops amb ella entre els llavis. Ho interpreta com la referència simbòlica a una *fellatio*, en relacionar cua amb “coda” i aquesta amb penis, per la proximitat fonètica d'aquest mot amb “penne”, ploma. Es tractaria d'una reminiscència de l'acte de mamar, transfigurada en una fantasia homosexual passiva (*fellatio*), on la substitució de la mare pel voltor indicaria l'enyor que l'infant tindria del pare absent: “Die Geierphantasie Leonardos hält uns noch immer fast. In Worten, welche nur allzu deutlich an die Beschreibung seines Sexualaktes anklingen (»und hat viele Male mit seinem Schwanz gegen meine Lippen gestoßen«), betont Leonardo die Intensität der erotischen Beziehungen zwischen Mutter und Kind”<sup>65</sup>.

En tot cas, hi ha una clara relació simbòlica, a nivell popular, entre la cua (coda) i el penis, tant en italià com en altres llengües romàniques, la qual cosa du Freud a establir una relació directa entre l'homosexualitat reprimida de Leonardo i les dues dones del quadre, amb una estranya figura que s'amaga enigmàtica entre les formes del quadre. La maternitat hi apareix doblement representada per la Verge i per Santa Anna, en una compensació simbòlica del rebuig precoç i reprimint que sentia l'artista per la pròpia mare. Freud havia de recollir una observació que hauria estat feta per Oskar Pfister (1873-1956), a propòsit d'una curiosa descoberta: la de la imatge invertida d'un voltor entre els plecs de la roba de Maria, en una imatge-endevinalla inconscient.

El pare de la psicoanàlisi defineix l'art com “el camí de retorn de la fantasia a la realitat”. L'artista és una persona introvertida que sempre es troba en els límits de la neurosi i que es mou impulsivament per assolir els honors, el poder, l'amor i la glòria que li són negats a la realitat. Només els podrà assolir a nivell simbòlic, després de molt d'esforç i concentrant el seu interès i la seva llibido en els desigs de la seva imaginació, de manera que, al

<sup>65</sup> FREUD, Sigmund, “Eine Kinheitserinnerung des Leonardo da Vinci”, *Werke aus den Jahren 1909-1913*, vol. VIII, *Op. Cit.*, vol. VIII, p. 178.

límit del desequilibri psíquic, crea la seva obra pel mecanisme de la sublimació. Així, segons Freud, retorna a la realitat que ha negat, l'enriqueix amb l'objecte que ha produït la seva fantasia i l'ofereix a la societat, perquè el veritable artista sap donar als seus somnis diürns una forma que els despulla del caràcter personal que pogués incomodar els estranys i els converteix en una font de gaudi per als altres. Sap embellir-los fins emmascarar el su origen fosc, ja que posseeix el misteriós poder de modelar els materials emprats, les seves fantasies inconscients, per convertir-les en una font de plaer suficient per disfressar i suprimir, almenys de forma temporal, les repressions. És llavors, quan l'artista aporta als demés el consol i les compensacions simbòliques del plaer inconscient i reprimit:

“*Die Kunst* bringt auf einem eigentümlichen Weg eine Versöhnung der beiden Prinzipien zustande. Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung nicht befreunden kann, und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren läßt. Er findet aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden. Es wird so auf eine gewisse Weise wirklich der Held, König, Schöpfer, Liebling, der er werden wollte, ohne den gewaltigen Umweg über die wirkliche Veränderung der Außenwelt einzuschlagen. Er kann dies aber nun darum erreichen, weil die anderen Menschen die nämliche Unzufriedenheit mit dem real erforderlichen Verzicht verspüren wie er selbst, weil diese bei der Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip resultierende Unzufriedenheit selbst ein Stück der Realität ist”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> FREUD, Sigmund, “Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens”, *Werke aus den Jahren 1909-1913*, vol. VIII, *Op. Cit.*, pp. 236-237. En aquells mateixos anys, Freud afirmava: “Der energische und erfolgreiche Mensch ist der, dem es gelingt, durch Arbeit seine Wuschphantasien in Realität umzusetzen. Wo dies nicht gelingt infolge der Widerstände der Außenwelt und der Schwäche des Individuums, da tritt die Abwendung von der Realität ein, das Individuum zieht sich in seine befriedigendere Phantasiewelt zurück, deren Inhalt es im Falle der Erkrankung in Symptome umsetzt. Unter gewissen günstigen Bedingungen bleibt es ihm noch möglich, von diesen Phantasien aus einen anderen Weg in die Realität zu finden, anstatt sich ihr durch Regression ins Infantile dauernd zu entfremden. Wenn die mit der Realität verfeindete Person im Besitze der uns psychologisch noch rätselhaften *künstlerischen Begabung* ist, kann sie ihre Phantasien anstatt in Symptome in künstlerische Schöpfungen



L'any 1913, Freud entroncava la seva teoria de l'art amb la tradició romàntica del misteri que, recordem-ho, arrenca de la Diòtima platònica del *Convit*, amb la relació que estableix entre el daimon i la màntica, la profecia i la màgia. Després d'afirmar que només mitjançant "la il·lusió artística" podem crear una satisfacció a l'home turmentat per desigs inabastables, estableix una relació estreta entre l'artista i el bruixot:

"Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer. Aber dieser Vergleich ist vielleicht bedeutsamer, als er zu sein beansprucht. Die Kunst, die gewiß nicht als *l'art pour l'art* begonnen hat, stand ursprünglich im Dienste von Tendenzen, die heute zum großen Teil erloschen sind. Unter diesen lassen sich mancherlei magische Abschnitten vermuten"<sup>67</sup>.

Aquest text explicaria, no només la relació que en Schönberg hi ha entre l'art i la religió -més enllà de l'evidència que ens ofereix el *Moses und Aaron-*, sinó el fet que la història de la modernitat artística és la història del progressiu desplaçament de la religió per l'art, com a forma d'expressió i d'exploració del misteri. Com diria Wassily Kandinsky parafrasejant Schopenhauer a *Über das Geistige in der Kunst* (1911), "el artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y quien quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes"<sup>68</sup>. Susana Zapke apunta la idea que aquesta interiorització del món sorgeix, essencialment, a partir de la barreja sinestèsica de sensacions, recordant-nos que Schönberg esmenta la teoria dels colors de Schopenhauer a la seva *Harmonielehre*<sup>69</sup>, fet que es pot relacionar amb les idees generatives de *Über das Geistige in der Kunst*: "In Kandinskys Schrift (...) sind diese Gedanken analog durch die Ausdrücke »seelische Vibration«, »innerer Klang« und den Moment den »inneren Notwendigkeit« formuliert. Die synästhetische Verbindung von Gestus, Bewegung, Farbe, Licht und Klang

---

umsetzen, so dem Schicksal der Neurose entgehen und die Beziehung zur Realität auf diesem Umwege wiedergewinnen", FREUD, Sigmund, "Fünfte Vorlesung V", *Werke aus den Jahren 1909-1913*, vol. VIII, *Op. Ci.*, pp. 53-54.

<sup>67</sup> FREUD, Sigmund, "Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken", *Totem und Tabu*, vol. IX, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>68</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>69</sup> *HL*, p. 13. Schopenhauer havia afirmat que una teoria dels colors havia de començar en l'espectador, ja que el color és un fenomen psicològic. Schönberg, de la mateixa manera, estableix una connexió amb la teoria musical, on apunta que s'ha de tornar al sentit de l'oïda per analitzar els sons musicals. *Vid. MG*, p. 11.

als Ausdruck eines seelischen Vorgangs finden ihre Entsprechung in Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand*<sup>70</sup>.

En aquesta línia, Adorno aborda l'estètica de Schönberg des d'una òptica freudiana que té, en molta mesura, origen en les reflexions de Schopenhauer sobre l'art, tal i com hem considerat més amunt. Les seves afirmacions adopten sentit complet si tenim present l'expressionisme atonal o, fins i tot, les obres pictòriques que serviren de recerca del propi Jo en els moments més crítics de l'artista, en els quals allò irracional desperta l'inconscient del creador per tal de pal·liar el sofriment de la psique. En efecte, i tal i com hem vist més amunt, a *Philosophie der neuen Musik*, Adorno considera que l'art fa conscient tot allò que conscientment es volia oblidar i, per tant, la seva tasca és terapèutica, ja que els traumes només es poden superar extraient-los de la base del bloc de gel enfonsada en l'oceà i situant-los al capdamunt de l'iceberg de la consciència. En paraules d'Adorno, les primeres obres atonals de Schönberg són protocols onírics de la psicoanàlisi<sup>71</sup> ja que, a través de la música, s'enregistren emocions a l'inconscient.

Trobem notables exemples que reflecteixen aquesta idea: "Sie [die Musik] soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit unserem Unbewußten in Verbindung bringt und nicht ein Wechselbalg aus Empfindungen und »bewußter Logik«"<sup>72</sup>. Gairebé al final de la seva vida, Schönberg encara insistirà en aquesta idea: "Again: it does not matter whether an artist attains his highest achievements consciously, according to preconcieved plan, or subconsciously, by stepping blind-folded from one feature to the next"<sup>73</sup>.

D'aquesta manera sembla comprensible que les obres sorgeixin amb poques versions, donat que el creador té la convicció que el primer resultat és l'autèntic –terme que trobà la màxima expressió en la cerca de l'autenticitat en el Romanticisme- i, per tant, les revisions només devaluarien el resultat final. Aquest impuls creador, gairebé irreflexiu, es manifesta en Schönberg a la majoria de la seva vida compositiva, amb poques excepcions, però s'intensifica cap a finals de la primera dècada del segle vint. La creació sorgeix quan l'artista obeeix el seu impuls interior, sense necessitat d'aturar-se a reflexionar sobre allò que crea, de la mateixa manera que el mecanisme

---

<sup>70</sup> ZAPKE, Susana, "Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule", dins a Catàleg de l'exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, p. 103 nota 98.

<sup>71</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 43.

<sup>72</sup> Carta Schönberg a Busoni, entre el 13 i el 18 d'agost de 1909, ASC\_1909.08.13\_ID: 108.

<sup>73</sup> "Brahms the Progressive", 1947, *SI*, p. 429.

d'un rellotge treballa de manera automàtica<sup>74</sup>, la qual cosa relacionaria Schönberg amb la idea de l'escriptura automàtica que els surrealistes posarien en circulació com a lliure expressió de l'inconscient freudià. Així, podem considerar que es manifesta l'impuls de la Voluntat schopenhaueriana, la força del geni, de l'artista Creador de la tradició romàntica. En un aforisme de 1909, Schönberg reconeix: "Ich habe oft nicht gleich gewußt ob, was ich geschrieben, schön ist, aber daß es notwendig war. »Und der Herr sache, daß es gut war« aber erst nachdem er zu Ende geschaffen"<sup>75</sup>. Contradint els tòpics que se li atribueixen de creador de música cerebral, Schönberg estaria d'acord amb l'afirmació de Robert Schumann segons la qual: "La primera concepción es siempre la más natural y la mejor. El intelecto se equivoca, el sentimiento no"<sup>76</sup>. Des de la perspectiva d'una vida llarga i intensa, Schönberg es mostra globalment satisfet de la seva feina a "On Revient Toujours", acceptant que a cada obra se s'ha de situar en el seu moment de creació: "I do not know which of my compositions are better; I like them all, because I liked them when I wrote them"<sup>77</sup>.

La mateixa idea d'*autoexpressió* en Schönberg és reiterada en paraules similars i, fins i tot més emfàtiques a "Gustav Mahler": "In reality - escriu Schönberg- there is only one greatest goal towards which the artist strives: *to express himself*". If that succeeds, then the artist has achieved the greatest possible success; next to that, everything else is unimportant, for everything else is included in it!"<sup>78</sup>. Schönberg és insistent a l'hora d'expressar allò que, segons la seva experiència, esdevé la primera premissa de l'artista. L'art sorgeix d'una necessitat de l'artista d'expressar allò que té més amagat i que cal que aflori. Aquí apunta que no sempre s'assoleix i que allò més important per en la creació és l'*autoexpressió*.

Hi ha alguns exemples bells que donen suport a la mateixa idea en la música que posen èmfasi a allò inconscient de la creació: "Sie [die Musik] soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit unserem Unbewußten in Verbindung bringt und nicht ein

---

<sup>74</sup> "An artist need not think very much, if only he thinks correctly and straightforwardly. He feels that he obeys the urge of a spring within himself, the urge to express himself, just like a clock (...). The artist's response to the urge of his motor occurs automatically without delay, like that of every well-lubricated mechanism", *Ibid*, p. 400.

<sup>75</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*, ASC T03\_62\_161, publicat a *Die Musik*, 1909/10?

<sup>76</sup> SCHUMANN, Robert, *La música romàntica*, trad. italiana, Einaudi, Torí, 1999, p. 37.

<sup>77</sup> "On Revient toujours", 1948, *SI*, p. 108.

<sup>78</sup> "Gustav Mahler", 1912-1948, *SI*, p. 454.

Wechselbalg aus Empfindungen und »bewußter Logik«<sup>79</sup>. La música ens posa en contacte amb l'inconscient de forma essencialment autèntica i vertadera. Precisament aquest híbrid entre sentiment i lògica conscient és un dels tòpics als quals ha de fer front Schönberg en la seva carrera, ja que hom l'ha titllat de creador d'un sistema racional, el dodecafonisme. Amb aquestes paraules, Schönberg rebutja, justament, aquesta manera de fer música.

Les paraules de Kandinsky expressen la necessitat de Schönberg, tant en la pintura com en la música, d'anar directament a allò essencial, amb un esperit que comparteix amb la Bauhaus: “Wir sehen, daß in jedem Bild Schönbergs der innere Wunsch des Künstlers in der ihm passenden Form spricht. Ebenso wie in seiner Musik (soviel ich als Laie behaupten darf) verzichtet Schönberg auch in seiner Malerei auf das Überflüssige (also auf das Schädliche) und geht auf direktem Wege zum Wesentlichen (also zum Notwendigen)”<sup>80</sup>.

Quasi a la fi de la seva vida, Schönberg insisteix en la mateixa idea, quan remarca: “Again: it does not matter whether an artist attains his highest achievements consciously, according to preconceived plan, or subconsciously, by stepping blindfolded from one feature to the next”<sup>81</sup>. Allò important és l'art en si mateix, el resultat, no importa com s'ha esdevingut el procés creatiu, precisament perquè el propi artista sovint és incapaç de descriure'l.

L'*autoexpressió* té a veure amb el concepte de llibertat. Schelling diria: “Amb l'ésser lliure, autoconscient, emergeix, simultàniament, un *món* sencer -del no-res-, l'única *creació del no-res* vertadera i pensable”<sup>82</sup>. Marí ho compara amb un fragment de Schiller en què el filòsof afirma: “La persona, doncs, ha de cloure en ella mateixa el seu propi fonament... d'aquesta manera, en primer lloc, tindrem la idea de l'ésser absolut, fonamentat en si mateix, és a dir, la llibertat”<sup>83</sup>. L'únic àmbit en què la llibertat pot expressar-se sense restriccions és l'estètic, perquè l'art és el regne de la llibertat, en emergir directament del subjecte, sense mediacions i sense altra determinació que la força de la misteriosa *inspiració*.

### 3.3.2. Inspiració

“El tema de l'entusiasme com a *inspiració* poètica arrenca de Plató, el qual declara en el «segon discurs» de Sòcrates, en *El Fedre*, 249 e, que l'entusiasme és una possessió divina. En l'estat d'entusiasme l'ànima es

<sup>79</sup> Carta a Busoni, del 13 al 18 d'agost de 1909, ASC\_1909.08.13\_ID: 108.

<sup>80</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 62.

<sup>81</sup> “Brahms the Progressive”, 1947, *SI*, p. 429.

<sup>82</sup> MARÍ, Antoni, *Op. Cit.*, p. 229.

<sup>83</sup> *Íbidem*.

troba en trànsit”<sup>84</sup>. A l’*Ió*, 533 e, Sòcrates parla de l’entusiasme en relació a la *inspiració* poètica; diu així: “Els bons poetes èpics reciten aquells vells poemes, no per la gràcia d’un art, sinó perquè es troben inspirats per un déu i perquè aquest els posseeix”<sup>85</sup>. Aquesta força irracional que prem l’home en el moment creatiu serà una constant de totes les teories sobre la *inspiració* i l’entusiasme poètics d’ascendència platònica. La trobem en l’*Ennèada tercera* de Plotí, en Marsilio Ficino, i, especialment, en Giordano Bruno en el tractat *Degli Heroici Furori*.

C. M Bowra explicava a *The Romantic Imagination* que la *inspiració* artística es basa en la facultat psicològica de la imaginació. Al segle XVIII, el poeta era considerat més aviat un intèrpret que un creador, perquè treballava amb elements coneguts i reconeguts pel públic, amb coses familiars que intentava expressar amb la major exactitud. Amb el Romanticisme, la imaginació del poeta el fa volar a regions desconegudes i originals i, per als romàntics, la imaginació era una facultat fonamental perquè consideraven que sense ella era impossible la poesia. Aquesta creença anava lligada en la seva afirmació de la personalitat individual, amb la seva meravellosa capacitat de crear mons imaginaris. Es resistien, per a bé i per a mal de la literatura, a posar fre a la imaginació i menyspreaven els poetes que intentaven constreñir-se al sentit comú.

Els poetes del Renaixement havien descobert les possibilitats de la intimitat humana i aspiraven a anar més enllà de la simple imitació (la *mimesis* aristotèlica). Els romàntics aprofundiren més en la consciència dels seus propis poders i van intentar desplegar-los al màxim. A nivell filosòfic, la fe dels romàntics en la imaginació sovint els apropà a consideracions religioses i metafísiques i, per això, Locke, el gran filòsof de l’empirisme, va ser el blanc preferit de Blake i Coleridge, perquè considerava que la ment era passiva, es limitava a reproduir les impressions del món extern i, per tant, rebutjava tota pretensió metafísica. La ment romàntica, al contrari, era fonamentalment productiva i espontània i tenia en la imaginació la principal font d’energia espiritual<sup>86</sup>.

L’obra del geni és vista com la *inspiració* d’un ésser sobrehumà. Un individu que és posseït per la *divina inspiratione* de l’*Ió* platònic. Segons Schiller, les intuïcions del geni “són inspiracions d’un déu”, i aquí va més enllà de Kant i recull la tradició platònica de l’*Ió*. El déu de Schiller inspira el poeta i es confon amb la natura, la *natura naturans* (en contraposició a la *natura naturata*), *Anima Mundi*, principi formador de totes les coses i esperit vivificador de la matèria, una idea que sorgeix de Shaftesbury i Spinoza i que Schiller prengué de Goethe. Tots tres es remetent a Giordano Bruno, recorda

<sup>84</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, p. 84.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>86</sup> BOWRA, C. M., *La imaginación romántica*, Persiles, 52, Taurus, Madrid, 1972, p. 13-34.

Antoni Marí<sup>87</sup>. A *Die Welt* (§36), Schopenhauer dedica algunes pàgines a oposar el Geni amb l'home corrent (*gewöhnliche Mensch*). En les següents paraules recuperem la idea d'*inspiració*: „Man hat dieserhalb von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichnet, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens angesehen, das nur periodisch jenes in Besitz nimmt“<sup>88</sup>.

Nietzsche fa un pas més endavant, encara en la tradició platònica, i aplega l'entusiasme produït per una munió de persones que escolten l'elegit pels déus, l'artista. La qualitat de l'home inspirat, de transmetre als altres l'entusiasme d'un déu, Nietzsche l'anomena *excitació dionísia*, quan la multitud que escolta el cant del poeta es transforma en un sol ésser que queda embuixat per la paraula del déu i perd completament el record del passat<sup>89</sup>. Després de proclamar que “Déu és mort”, troba en l'art un substitut del culte religiós, una forma de transcendir la terrible immanència. Aquesta serà una de les característiques culturals del segle XX. Si Baudelaire deia que la *inspiració* eren dotze hores de treball diari, Nietzsche dirà que és un instant de molt perduts, un d'inesperat moment en què tot està en la seva justa mesura. L'acte creatiu, en el moment de la *inspiració*, succeeix irreflexivament i poc a poc es va creant un ordre de correspondències que són suscidades per la memòria, la paraula i altres associacions, lligades al subjecte: “Aquí la *inspiració* esdevé, no per mediació d'una voluntat aliena, sinó per la percepció de les secretes relacions per les quals totes les coses de l'univers es veuen unides”<sup>90</sup>. I així es restableix l'antiga unitat perduda i del caos en crea un cosmos.

Gombrich, el gran historiador de l'art vienès, explica que una primera versió del quadre de Caravaggio *Sant Mateu i l'Àngel* va ser rebutjada per la jerarquia eclesiàstica, perquè presentava el tema de la *inspiració* de forma massa matussera<sup>91</sup>. L'àngel agafa la mà dreta del Sant i la guia per escriure l'Evangelí. En realitat és una forma ben clara d'explicar que l'escriptor inspirat és mogut per una força aliena que li fa escriure les paraules. A “National Music”, de 1931, Schönberg desplega aquesta nova dimensió del geni: “The qualities of the unusual work of art, came about in the usual way: the inspiration of genius. But the resistance came about in a still more usual way: the talented inspiration of those without genius”<sup>92</sup>. El

<sup>87</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 184.

<sup>88</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, “Welt als Vorstellung. Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst”, §36, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Drittes Buch, p. 243.

<sup>89</sup> MARÍ, Antoni, *La voluntat expressiva. Assaigs per a una poètica*, Cotlliure, 7, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1988, p. 102.

<sup>90</sup> MARÍ, Antoni, *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>91</sup> GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 22-23.

<sup>92</sup> “National Music (I)”, 1931, *Íbid.*, pp. 169, 172.

geni fa allò inusual, que surt de la norma i de la quotidianitat, però que per a ell resulta totalment normal, gràcies a la *inspiració* que li ve donada per la gràcia de Déu o per les muses. Amb aquesta afirmació, Schönberg torna a contraposar el talent amb el geni, en rebaixar la qualitat de la *inspiració* d'aquell qui té talent.

Willi Reich recull de Schönberg la idea de la mecanització del procés d'*inspiració* i expiració en els homes corrents, que fan l'exercici mecànic d'*expirar-inspirar*, mentre que els artistes ho fan simbòlicament: "Was bei dem gewöhnlichen Menschen das Atmen ist - Inspiration: Einatmen, Expiration: Ausatmen -, das ist beim schöpferischen Menschen das Sich-Erfüllen mit dem Weltgeist (Inspiration) und davon Kunde geben durch Formen und Gestalten im irdischen Stoff (Exspiratroll)"<sup>93</sup>.

Juan Allende-Blin explica com Schönberg escriu a Josef Rufer:

"Ich habe in meinem Leben nie eine Theorie gehabt. Ich habe einen musikalische Gedanken für eine Komposition, ich versuche daraus eine bestimmte logische und schöne Vorstellung zu entwickeln und sie in eine Art Musik zu fassen, die natürlich und zwingend aus mir fließt.

Ich schreibe, was ich im Herzen fühle - und was schließlich aufs Papier kommt, ist zuvor durch jede Fiber meines Körpers gegangen.

(...)

Es ist nicht das Herz allein, das alles hervorbringt, was schön, gefühlvoll, pathetisch, leidenschaftlich und bezaubernd ist (...), weil der wahrhaft schöpferische Genius bei der Kontrolle seiner Gefühle durch den Geist keine Schwierigkeiten kennt"<sup>94</sup>.

Schönberg afirma que no té una teoria aplicable a l'acte de la composició i que, en trobar-se en el cas en qüestió, desenvolupa el "pensament musical", una lògica adequada per a cada peça, donada per una gràcia natural que li surt d'un sentiment del cor que es plasma en el paper. El control dels sentiments és fonamental a l'hora de compondre. Sorgeix com un impuls: de la *inspiració*. El 1944, insisteix en la qüestió en una carta a Fritz Reiner, sobre les *Variacions op. 43b*, que no podia escriure sense *inspiració*: "I can assure you (...) technically this is a masterwork. And I believe it is also

<sup>93</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 318.

<sup>94</sup> Citat a RUFER, Josef, »Schönberg in seinem Skizzenbüchern und Briefen. Eine Dokumentation«, Sendemanuskript für den NDR 1965, dins de ALLENDE-BLIN, Juan, "Über Sprechgesang. Auf Spurensuche", dins de KRÄMER, Ulrich, "Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg", dins de VVAA. "Schönberg und der Sprechgesang", *Musik-Konzepte* 112/113, VII/2001, pp. 60-61.

original, and I know it is also inspired. Not only can I not write 10 measures without inspiration, but I wrote this with really great pleasure”<sup>95</sup>.

Des de la perspectiva de Sulzer, el que els poetes anomenen *inspiració*, allò que atribueixen a una influència divina, podria ser un efecte del treball inconscient de l’esperit. L’entusiasme i la invenció s’expliquen per una misteriosa tasca subterrània de l’esperit, que veiem en Schönberg de la següent manera: “It does no matter whether an artist attains his highest achievements consciously, according to a preconceived plan, or subconsciously, by stepping blind-folded from one feature to the next. Has the Lord granted to a thinker a brain of unusual power? Or did the Lord silently assist him now and then with a bit of his own thinking? Our Lord is an extremely good chess player”<sup>96</sup>. I més avall, insisteix: “Only a master who is sure of himself of his sense of form and balance, can renounce conscious control in favour of the dictates of his imagination”<sup>97</sup>.

Eduard Hanslick, per la seva banda, parla de la bellesa musical, la idea musical i la imaginació, en referir-se al procés creador:

“El procés de creació d’un compositor instrumental ens ofereix una noció clara de la singularitat del principi de bellesa musical. Una idea musical neix en primer lloc de la imaginació del compositor ell l’elabora, s’hi afegeixen més i més cristalls, fins que imperceptiblement sorgeix l’aparença del conjunt en les formes principals i només falta la realització artística provant, mesurant, modificant. El compositor instrumental no pensa en la representació d’un contingut concret. Si ho fes tindria un punt de vista equivocat, més al costat que dins de la música. La seva composició es convertiria aleshores en la traducció d’un programa de sons, que serien incomprendibles sense el programa”<sup>98</sup>.

Respecte la creació, Schönberg és taxatiu: a l’Apèndix de *FMC*, escriu: “In my three years’ contact with university students (I had to change many of my ideas which I developed within almost forty years of teaching) I have realized that the greatest difficulty for the students is to find out how they could compose without being inspired. The answer is: it is impossible”<sup>99</sup>. En aquesta línia, afirma: “Only one thing is certain, at least to me: without inspiration *neither* could be accomplished”<sup>100</sup>.

<sup>95</sup> Carta a Fritz Reiner, 195, ASC\_1944.10.29\_ID: 4106, *ASL*, p. 222.

<sup>96</sup> “Brahms the progressive”, 1947, *SI*, p. 428-429.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>98</sup> HANSLICK, Eduard, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>99</sup> A l’Apèndix de *FMC*, p. 215.

<sup>100</sup> “Heart and brain in music”, *SI*, 1946, p. 67.



Escrita en l'exili californià, entre 1937 i 1948, *Fundamentals of Music Composition* insisteix en un tema recurrent en Schönberg i tan antic com la pròpia cultura: el de la *inspiració*. Concomitant amb aquesta idea, a través de la història de l'estètica hi ha el concepte d'*innatisme*, que tot seguit tractarem.

### 3.3.3 Innatisme

Quan hem fet la genealogia del geni ens hem referit a la seva condició *innata*. Per als grecs, el geni és un escollit dels déus, un ésser misteriós mitjançant entre els dos mons que, en realitat, si hem de fer cas de l'*Ió*, no és acreedor de lloança pel seu esforç, perquè actua inconscientment, posseït per alguna divinitat, “amb el déu dintre i el seny fora”<sup>101</sup>. Té un do per la gràcia de Déu, diem, si ens situem a la tradició cristiana, però en la Grècia clàssica considerariem que el geni està inspirat per les muses, si recordem Hesíode. És un escollit dels déus i, com a tal, la seva tasca no té veritable mèrit, sinó que és fruit del pur atzar, d'una mena de loteria còsmica.

Com hem vist, aquest *innatisme* del geni es manté en l'estètica de Kant i Schopenhauer i arriba fins a Schönberg. El geni no aprèn res, sinó que les seves qualitats per a l'art formen part de la seva pròpia naturalesa: “What one has learned does not remain, but goes away. But what is inborn goes from one climax to the next, develops itself to ever higher forms of expression. It makes leaps which become more enigmatic to the observer the more urgently he desires to understand them”<sup>102</sup>.

Si les capacitats del geni li vénen donades per naixement, aquest artista suprem no ha d'aprendre res, perquè ja posseeix la qualitat i, a més, allò que s'aprèn és fàcilment oblidable, considera Schönberg. Allò innat és més autèntic, i s'autodesenvolupa cap a formes d'expressió més elevades. Com que no ha passat pel procés d'aprenentatge, allò que fa l'artista resulta incompreensible per a l'home comú, que desitja conèixer les claus interpretatives. El deixeble no s'ha de limitar a reproduir models, sinó a projectar en l'obra les seves potencialitats innates: “der Schüler lernt nicht *sich* ausdrücken, wenn er die Technik der Vorbilder nachahmt. Eigentlich ist der wirkliche Künstler überhaupt nicht zu unterrichten”<sup>103</sup>. Schönberg reconeix que només pot treballar a partir d'una mena de sentit íntim: “Selbstverständlich kann ich das nur dem Gefühl nach tun, und auch dieses

<sup>101</sup> PLATÓ, *Ió*, Bernat Metge, Barcelona, 1950, 534a, p. 16.

<sup>102</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 468-471.

<sup>103</sup> *HL*, p. 489.

mein Gefühl ist abhängig von Vorbedingungen, von jenem, was angeborener und erlernter Kultur in mir wirkt”<sup>104</sup>.

A “The blessing of the dressing”, de 1948, es plany que en tants anys de professor hagi intentat explicar els seus descobriments sobre el contrapunt múltiple, cosa que, dissortadament no ha interessat als deixebles: “This experience taught me a lesson: secret science is not what an alchemist would have refused to teach you; it is a science which cannot be taught at all. It is inborn or is not there”<sup>105</sup>. En aquesta mateixa línia hi insisteix a “Those who complain about the decline”, de 1923. A la diferència de les persones normals, els genis posseeixen una mena de coneixement que emergeix del seu interior, una “ciència secreta”: “The difference between the two kinds of person lies precisely in what they know or don't know: secret science”<sup>106</sup>. Kandinsky afirmava, en aquest sentit: “Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello”<sup>107</sup>.

Els orígens de l'*innatisme* modern els podem rastrejar en els orígens del subjecte modern, aquesta criatura extraordinària que, amb la seva intel·ligència d'origen diví, s'eleva per damunt de totes les altres espècies, amb Pico della Mirandola, que contraposava el món de la cultura humana al món astrològic per parlar de les característiques del geni, que “gaudeix d'una força *irracional*, una força que no és susceptible de ser analitzada en els seus elements, ni en la seva causa original”<sup>108</sup>. Per tant, és una força anterior a la seva creació: “La força del geni no és analitzable en ella mateixa, a causa dels límits de la pròpia raó; i el que hem d'admirar en les obres del geni, no és la força dels astres, sinó la força i l'energia de la humanitat”<sup>109</sup>. La força irracional a la qual fa referència és innata i s'escapa dels límits d'allò cognoscent i és tan gran que s'assimila a la de tota la humanitat. El geni escapa a les contingències i és anterior i aliè a la finitud dels éssers.

La genialitat, per tant, és una facultat *natural*, i no és susceptible de ser apresada o ensenyada. Les causes d'aquesta particularitat innata “tenen llur origen en la disposició d'uns certs òrgans del cos que predisposen l'home a una activitat determinada, el qual hi té, així, una disposició natural”<sup>110</sup>. Així neixen els “estats d'inspiració” que al Renaixement venien explicats per la teoria dels humors, i que al segle XVIII també són justificats en termes fisiològics relacionats amb el clima<sup>111</sup>.

---

<sup>104</sup> *HL*, p. 498.

<sup>105</sup> “The blessing of the dressing”, 1948, *SI*, p. 386.

<sup>106</sup> “Those who complain about the decline”, 1923, *SI*, p. 203.

<sup>107</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>108</sup> *Íbid.*, p. 86.

<sup>109</sup> *Íbidem*.

<sup>110</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 39.

<sup>111</sup> Marí explica com, segons Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), els climes mediterranis són els que afavoreixen més l'aparició de genis, mentre que els

La qüestió de l'*innatisme* es troba en el centre del debat filosòfic dels segles XVII i XVIII. Quan Descartes funda el subjecte modern a partir del *cogito*, ho fa sota la condició de l'*innatisme*, del fet que la ment humana posseeix uns coneixements essencials que són innats. La primera evidència cartesiana, la del Jo, sorgeix d'una idea innata, i igual succeeix amb la idea de Déu, que fa possible la demostració de la seva existència i que, només després, pot donar validesa a l'existència del món, una idea que adquirim *a posteriori*. L'*innatisme* és el lloc comú de les filosofies racionalistes, les de Malebranche, Spinoza, Leibniz i Wolf. És la condició de possibilitat de la fe en el coneixement humà, que, a través de la Il·lustració, arribarà a Kant. No podem oblidar que el geni de Königsberg pot construir la seva filosofia crítica a partir de la possibilitat de l'*innatisme*, tot superant les objeccions que els empiristes britànics, entre Bacon i Hume, plantejaven al respecte. L'animadversió que els poetes romàntics anglesos van mostrar contra els seus compatriotes empiristes es produeix, precisament, a propòsit de l'*innatisme* perquè, quan Locke i Hume el rebutgen, ataquen la concepció de l'artista-creador en el sentit bíblic del terme: de l'artista que produeix un objecte estètic, com a resultat de la projecció d'uns poders innats.

Una de les principals característiques del geni de Diderot és l'entusiasme, que no és susceptible de ser adquirit ni per la raó ni per l'experiència, "ja que l'entusiasme és innat, és un do de la natura. I és precisament la natura, aquesta natura agrest i salvatge, la que procura al geni la capacitat d'entusiasme"<sup>112</sup>. Mentre que l'obra de bon gust procedeix d'un treball reflexiu, l'obra de geni és una expressió vehement i espontània: "Sovint el gust està separat del geni. El geni és un pur do de la natura; el que produeix és l'obra d'un moment"<sup>113</sup>.

Schönberg dedica molta literatura al geni. En la següent cita trobem com el compositor contraposa en la mateixa frase "el geni d'un poble" amb un "geni particular", respecte la relació entre la música i el text: "Vielleicht kann der Genius eines Volkes auch zu diesem Text eine Melodie finden; vielleicht wird auch dieser Bewegung ein Genie geboren; aber:/ Der Anfang hat so ausgesehen!/ Allenthalben!"<sup>114</sup>. Són molt il·lustratives les paraules següents, ja que l'artista afirma que els que no són genis saben molt millor que el propi geni allò que aquest fa: "Ich habe schon lange bemerkt, dass die Nicht Genies weit besser wissen, wie ein Genie sich zu benehmen hatte, als dieses selbst"<sup>115</sup>.

nòrdics, amb el seu clima fred i hinòspid, són més favorables als homes savis, una teoria que serà represa per Sthendal i Hippolyte Taine en les seves teories de l'art. *Vid. Íbidem*.

<sup>112</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 65.

<sup>113</sup> *Íbid.*, p. 91.

<sup>114</sup> »Was ist Fortschritt in der Musik« von R.C. Muschler, ASC\_T05\_44.

<sup>115</sup> Entwürfe zu einem satirischen Aufsatz Psycho-Analyse --- Musik (Notizen)

Com a mestre, Schönberg és conscient que el més important no es pot ensenyar, perquè surt de dins mateix de l'artista, que necessita el coratge i la força interior: „Er sagt: ‚Was hat es also für Sinn, die Bewältigung alltäglicher Fälle zu lehren? Der Schüler lernt etwas anwenden, was er nicht anwenden dürfte, wenn er Künstler sein will. Aber das Wichtigste kann man ihm nicht geben: den Mut und die Kraft“<sup>116</sup>. L'estudiant que es converteixi en artista no haurà acabat aplicant tot allò que el professor li hagi transmès, perquè hi ha quelcom interior i anterior a la seva consciència que el durà per camins artístics inexplicables.

El geni de Schönberg és innat. El procés d'ensenyament-aprenentatge pot millorar, certament, qualsevol deixeble dotat, però allò més essencial del creador forma part de la seva naturalesa íntima. Com molts artistes de la seva generació, Schönberg recull la tradició de l'*innatisme* que arrenca dels grecs, reapareix al Renaixement i es consolida amb el Racionalisme, a nivell gnoseològic, i el Romanticisme a nivell estètic, a l'hora de formular els nous llenguatges artístics, de repensar la relació que ha de tenir amb les velles *regles* i la manera de formular les noves.

### 3.3.4. Relació amb les regles

Eugene Delacroix va ampliar considerablement la seva paleta de colors després d'un viatge a Alger que va fer el 1832. Les variacions del color a la llum canviant del sol el van dur a interessants experiències cromàtiques, més enllà de la pintura tradicional i, el 1840, el quadre *La justícia de Trajà* mostra els avenços que fa el pintor en una nova concepció del color com a element autònom, en una direcció que havia d'influenciar Courbet, Manet i, fins i tot, Matisse. El problema es va presentar en exposar l'obra al Saló de París d'aquell mateix any, quan la crítica i el públic van denunciar que el cavall de l'emperador era de color rosa. Fou llavors quan Baudelaire va sortir en defensa del pintor amb aquest argument definitiu: “Com si no existissin cavalls lleugerament rosats i com si, en qualsevol cas, el pintor no tingués el dret de pintar-los així”<sup>117</sup>. Baudelaire proclamava l'autonomia de l'obra d'art en relació a la realitat, a la tradició i, sobre tot, al públic, de manera que Delacroix podia pintar cavalls rosa, igual que Schönberg podia compondre al marge dels principis tonals que havien regit les composicions fins a principis del segle XX.

---

ASC\_T39\_23\_1932?.

<sup>116</sup> Aus Schönbergs Aufsatz ‚Probleme des Kunstunterrichtes‘, erschienen im ‚Musikalischen Taschenbuch‘, II Jahrgang, Wien 1911, dins de REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 43.

<sup>117</sup> BORNAY, Erika, *El siglo XIX*, dins a *Historia Universal del Arte*, vol. VIII. Ed. Planeta, Barcelona, 1986, p. 248.

La rebel·lió estètica de l'artista, tot sovint, va implicar, també, una rebel·lió ètica i política. Des del Romanticisme l'autenticitat és un valor, alhora, estètic i ètic i, com a tal, entra en confrontació amb les convencions socials. Schelley (1782-1822), un dels grans romàntics, escrivia poemes que, formalment, eren clàssics per la seva perfecció i el seu respecte a les *regles* de la mètrica. En canvi, representa el Romanticisme revolucionari per les seves idees polítiques socialistes i antireligioses i per la seva vida al marge de la moralitat: va abandonar la seva esposa embarassada i va fugir amb la jove Mary Wollstoncraft (1797-1851) que, finalment, podia convertir-se en la senyora Schelley, després del suïcidi de la seva primera esposa. Lord Byron (1788-1824) té una estètica romàntica i crea personatges romàntics (el Don Juan, el Pirata), que trenquen les *regles* del Classicisme, al mateix temps que amb la seva conducta trenca totes les *regles* i convencions morals i socials, fins arribar als límits de la depravació. Però, tot sovint, l'enfrontament entre l'artista i la societat, en el terreny ètic, no es produïa pel fet de subvertir les normes morals, sinó, precisament, per un excés de fidelitat moral.

Els artistes han tingut la necessitat de trobar l'equilibri entre seguir unes *regles* que poden definir un període determinat i que ens han arribat com a tradició i la plasmació de la seva pròpia individualitat. A l'Edat Mitjana, allò insòlit és trencar les *regles*. De manera progressiva, des de finals del segle XIV i fins al XVIII, l'art roman cada cop més desacomplexat i cerca la transcendència. Al Romanticisme, el fenomen s'accentua i les manifestacions artístiques arriben a quotes de sobrevaloració i s'esdevé un procés d'inflació. El geni kantian no sap d'on li vénen les idees i no té el poder de controlar-les (“er selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat”)<sup>118</sup>. Per tant, la transgressió del Geni no és ni conscient ni volguda, sinó que es tracta d'un impuls interior que el mena a fer les coses *d'una altra manera*.

La tasca que realitza Schönberg amb el “mètode amb dotze tons” ha estat sovint titllada de cerebral i matemàtica<sup>119</sup> i, si bé és un mode de

<sup>118</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, p 194.

<sup>119</sup> “It should be mentioned that the last century considered such a procedure [twelve tone] cerebral, and thus inconsistent with the dignity of genius”, dins de: “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 223. I: “Composition with twelve tones -about fifteen years ago. Was contested mainly by reactionaries and commercially-minded craftsmen. Their objections covered a wide scope, but in the main they were identical. They reached from the pre-Wagnerian horror of dissonance to the more romantic and sentimental reproach of cerebralism, that is to the pretense that such compositions were the result of uninspired, dry construction, of a kind of engineering. A: “Turn of time”, 1948, *SI*, p. 139. El 1941, a “Composition with twelve tones (1)”, afirma: “A composition which adhered to it rigorously was never called ‘cerebral’. On the contrary, the capacity to obey the principle instinctively was considered a natural condition of a talent”, *SI*, p. 226. I encara: “Adversaries have called me a constructor, an engineer, an

composició nou, que replanteja l'estructura de les obres musicals, s'ha vist durant molt temps com una tasca revolucionària. Tanmateix, Schönberg ja havia tensat les cordes de la tradició des dels seus inicis compositius, prenent el relleu de Brahms i Wagner i amb el pupilatge de Mahler. Schönberg no abandona les *regles*, les adapta als nous temps: “Such superficiality brought about accusations of anarchy and revolution, whereas, on the contrary, this music was distinctly a product of evolution, and no more revolutionary than other development in the history of music”<sup>120</sup>. I encara més: “Instead of realizing its evolutionary element, called it a revolution”<sup>121</sup>. Schönberg posa l'èmfasi en el terme “evolució” enlloc de “revolució”, que és el que hom creu que li atribueix majoritàriament.

És difícil trobar el qualificatiu exacte per definir les aportacions del compositor vienès. En un escrit dels darrers anys del segle XIX, el compositor qualifica de revolucionàries les diferents transformacions que s'han produït en la literatura i en l'art del darrer quart de segle.

“Die Literatur und die Malerei haben im letzten Viertel dieses Jahrhunderts merkwürdige Wandlungen durchgemacht. Man könnte kaum das was [sich] verändert hat eine große einheitliche Bewegung nennen. Trotz einzelner hervorragender, ja genialer Künstler, fehlt es der ganzen Umgestaltung an Gemeinsamem. Diese Revolutionäre sind zusammen marchiert und haben einzeln gesiegt. Fast jede hat einzeln gesiegt und dadurch haben wir nicht einen neuen oder modernen Styl erhalten, sondern eine Unzahl mehr, oder meist weniger bedeutender kleinerer Kunstrichtungen”<sup>122</sup>.

És curiós que consideri revolucionaris els impressionistes, naturalistes o simbolistes i, en canvi, es negui més tard a ser considerat ell mateix un revolucionari. Evidentment, aquesta és una paraula que l'incomoda, independentment de la transcendència real de les seves aportacions. Leonard Stein creu que se l'ha de qualificar, justament, del contrari, i ho matisa:

“It may be true, as some critics claim, that Schoenberg is essentially a preserver of traditional values rather than the revolutionary he is supposed to be. Unlike most preservers of

---

architect, even a mathematician -not to flatter me- because of my method of composing with twelve tones.”, *SI*, “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, p. 121.

<sup>120</sup> “My evolution”, 1949, *SI*, p. 87.

<sup>121</sup> “How one becomes lonely”, 1938, *SI*, p. 50.

<sup>122</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Das Opern- und Concert- publicum und seine Führer* (ASC\_T27.11), recollit a »Seven Fragments around or before 1900«.

the past, however, who only seek, by historical or stilistic references, to codify theory within a closed system, his concepts, though rooted in tradition, are vital to our time because they derive from the resources of an everenquiring and constantly growing musical intellect”<sup>123</sup>.

Però la interpretació més extesa a la historiografia l’ha situat entre els revolucionaris, cosa que resulta força discutible, ja que al llarg del segle vint, els camins que s’han obert en la música han estat múltiples, i des de l’adaptació de la tecnologia com a eina de treball (pensem en l’escola francesa de la música concreta de Pierre Schaeffer i Pierre Henry i els seus deixebles) o les possibilitats explorades per Cage o Stockhausen empetteixen la transcendència de la suposada revolució copernicana en Schönberg<sup>124</sup>. De fet, Willi Reich, en el seu llibre *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*<sup>125</sup>, apunta un concepte que, malauradament, no desenvolupa, tot i el títol eloqüent. Fins i tot el mateix Schönberg decidirà autodenominar-se de forma similar, “conservador progressista“, en una carta a Mann de 1939:

“Ich zögere nicht zu bekennen, dass ich kein Linkser bin. Insofern nämlich, als ich das Recht zur freien Meinungsäußerung keineswegs allen konzederen würde, sondern nur derjenigen, die wahrhaftig eine äußerswerte Meinung besitzen. Ich würde mich auch keinen Rechtser nennen, da ich nicht an den gleichmachenden Wert der Vermeidung glaube. Vielleicht bin ich ein progressistischer Konservativer, der Erhaltenswertes vorwärtsbringen, entwickeln möchte”<sup>126</sup>.

Schönberg presentava moltes actituds conservadores. Per començar, i en referència als creadors de la música concreta, considerava que l’aparició de la radiodifusió constituïa un atac al bon gust musical, perquè acostumava l’oïda a un to gruixut, desmesurat amb un cos de so constituït en una forma espessa, borrosa, que s’oposa a tota diferenciació subtil. A més, creia que no es pot controlar la quantitat de música que es pot sentir a la ràdio,

---

<sup>123</sup> *SFH*, p. xii.

<sup>124</sup> Per a totes aquestes qüestions historiogràfiques, *Vid.* MESTRES QUADRENY, Josep M., POLO PUJADAS, Magda, *Pensament i música a quatre mans. La creativitat musical als segles XX i XXI*, Arola Editors, Tarragona, 2014.

<sup>125</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 131.

<sup>126</sup> SCHOENBERG, Randol (Hg), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann, 1930-1951*, Übersetzungen von Susanne Müller und Elizabeth Schwagerle, Czerin Verlag, Wien, 2009, p. 38, ASC\_ 1939.01.15\_ID: 3136.

voluntàriament o involuntària, i això pot ser distorsionador<sup>127</sup>. En un altre article, comenta que el so de la ràdio afecta els tons més alts i els més baixos. A més, en la mesura que la ràdio es converteix en un mitjà de difusió de la música, Schönberg, que encara no pot avaluar-ne l'impacte, creu que se'n podria ressentir l'assistència als concerts, posar en crisi allò que ara coneixem com a música en viu i apartar els oients de la litúrgia de l'execució, a banda de posar en dubte l'eficàcia dels instruments elèctrics<sup>128</sup>. En canvi, la seva actitud envers el cinema va ser diferent. Va voler donar-li una oportunitat i, fins i tot, en una ocasió, va mostrar-se entusiasmada per donar la benvinguda al nou invent, que suposaria un renaixement de les arts, tot i que, més tard, va recrificar: "The production of moving pictures abandoned entirely every attempt towards art and remained an industry, mercilessly suppressing every dangerous trait of art"<sup>129</sup>.

La revolució en el pensament musical de Schönberg és quelcom complex que requereix una atenció especial. En l'article "Two speeches on the jewish situation" comenta opinions que s'han pronunciat sobre ell, conscient que hom el titlla de revolucionari en un sentit negatiu del terme:

"That I am so called 'father of modern music' that I have broken the eternal rules of musical art and aesthetics, that I have spoiled not only my own music, but also that of the classics and of the past, present and future times, that I am a sort of musical gangster who has forced men who know how to distinguish between Beethoven and Gershwin to protect themselves only by being conservatives, opposed to the terror of atonality -this terrible atonality!<sup>130</sup>".

Les noves *regles* que crea Schönberg i que, en molta mesura, tot i que no en allò essencial, són compartides pel seu contemporani Hauer, no neixen *ex nihilo*. El geni beu de la tradició i, en aquest sentit, tenim un testimoni interessant que equipara Schönberg amb Bach. Es tracta d'un text que Alban Berg reformula de l'original d'Hugo Riemann sobre Bach a „Bedeutung für die Entwicklung der Tonsprache“:

"Riemann über J. S. Bach:

... *Er gehört mit gleichem Recht der hinter ihm liegenden Periode der polyphonen Musik, des kontrapunktischen, imitatorischen Stils, wie der Periode der harmonischen Musik an und des nun erstmalig in seinem ganzen Umfang*

<sup>127</sup> "The Radio: Reply to a Questionnaire", *SI*, pp. 147-148.

<sup>128</sup> "Modern Music on the Radio", 1933, *SI*, pp. 151-152.

<sup>129</sup> "Art and the Moving Pictures", 1940, *SI*, p. 153.

<sup>130</sup> "Two speeches on the jewish situation", 1934 and 1935, *SI*, p. 502.



*dargelegten Systems der (an die Stelle der Kirchentöne getretenen) modernen Tonarten. Seine Lebenszeit fällt in eine Periode des Oberganges, das heißt in eine Zeit, wo der alte Stil sich noch nicht ausgelebt hatte, der neue aber noch in den ersten Stadien seiner Entwicklung stand und das Gepräge des Unfertigen trug. Sein Genie vereinigt die Eigentümlichkeiten beider Stilgattungen...*

Alban Berg über Schönberg:

*... Er gehört mit gleichem Recht der hinter ihm liegenden Periode des harmonischen Stils, wie der mit ihm wieder einsetzenden Periode der polyphonen Musik, des kontrapunletischen, imitatorisehen Stils an und des nun erstmalig in seinem ganzen Umfang dargelegten Systems der (an die Stelle der Dur- und Moll-Tonarten getretenen) Zwölftonreihen. Seine Lebenszeit fällt in eine Periode des Oberganges, das heißt in eine Zeit, wo der alte Stil sich noch nicht ausgelebt hatte, der neue aber noch in den ersten Stadien seiner Entwicklung stand und das Gepräge des Unfertigen trug. Sein Genie vereinigt die Eigentümlichkeiten beider Stilgattungen..."<sup>131</sup>.*

El paral·lelisme que dibuixen aquestes paraules és prou eloqüent com per destriar les idees més importants sobre la relació entre el geni i la tradició. Aquesta relació tensa es reformula a mesura que es va adaptant als nous temps. És innegable que aquesta tensió s'accentua a partir del segle XIX, perquè l'art evoluciona al pols de la societat, la política, la ciència i fins i tot la moda. És un entramat cohesionat que fa que la història es repeteixi en espiral i cap endavant. Perquè els canvis de Schönberg són els que es produeixen amb Bach i, ahora, no ho són. Ho són en el sentit que es fa un salt endavant necessari en el desenvolupament de la música en el cas dels dos compositors, d'acord amb el moment històric respectiu. Però no és un salt al buit, sinó una reformulació. I, en certa manera, parlem de dos pols: les *regles* que deduïm que estableix Bach són les que es posen en dubte de forma absoluta en Schönberg, però no ho fa en solitari. Ve d'una tradició que ha posat constantment en dubte la generació anterior: "I do not attach so much importance to being a musical bogymen as to being a natural continuer of properly understood good old tradition."<sup>132</sup>. Com ho fa Joyce en la literatura,

<sup>131</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 171. El subratllat és nostre.

<sup>132</sup> REICH, Willi, *Schoenberg. A critical biography*, Longman Group Limited, London, 1971, p. 147.

amb l'*Ulisses*, Picasso en la pintura, amb el cubisme, Tristan Tzara en la poesia, amb el dadaisme (i la resta d'"ismes") Einstein en la física, amb la teoria de la relativitat, Wittgenstein en la filosofia, amb el llenguatge, i Woodrow Wilson en la política, amb els seus catorze punts i Lenin com a artífex de la Revolució Russa. S'ha de comprendre la completud del moment en què Schönberg satura el Romanticisme, experimenta amb l'atonalitat i l'expressionisme, formula el dodecafonisme i el concilia amb aires tonals en la seva època americana. Per tant, no són els mateixos canvis que es produeixen en Bach, perquè Schönberg juga a les *regles* del segle XX. I la seva evolució es condensa en mig segle de canvis estètics i sintàctics impensable a finals del segle XVII i principis del XVIII, perquè el ritme de les coses era un altre, llavors. En Schönberg ha canviat també la sintaxi, però no el llenguatge musical. La matèria primera és la mateixa, cosa que no podem dir de la música més avançada d'avui, en què l'aleatorietat, la manipulació electrònica, les noves maneres de fixar els sons en el paper han canviat, així com el fet de dur a l'extrem l'estètica de la lletjor. En el món de Schönberg, el so, en el sentit tradicional, era el material de la música, mentre que ara el pols s'ha decantat cap al soroll, una forma extrema de continuar la desmitificació de la bellesa.

Digressions històriques a part, el concepte que Reich té del revolucionari el podríem matisar amb la idea de revolta. En una revolució es fa fora el poder establert i s'estableixen noves *regles* del joc, totalment diferents, com és el cas del pas de l'Antic Règim a l'Estat Modern o com fou, a nivell musical, la conquesta del soroll com a material de treball en els artistes sonors, igual que succeí amb l'aparició del cinema i d'internet. Malgrat els escàndols que va protagonitzar, com tants altres artistes, Schönberg no fa una revolució i, en termes sociològics, en realitat, fa una revolta, perquè modifica les *regles* però manté el llenguatge musical. Sense destronar la tonalitat de forma absoluta, continua mantenint l'escriptura tradicional i, formalment, no fa cap salt important -cal recordar, que en els darrers anys festeja la tonalitat combinada amb el dodecafonisme. Trobem formes com la cançó, el rondó, les variacions, la sonata, la suite, el quartet, el trio, el poema simfònic, la simfonia de cambra, l'òpera, tot i que tendeix a l'aforisme musical quan ha deixat de posar armadura a les seves pàgines, com succeix amb els *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 de 1911, peces miniatura que, en no dependre d'una base tonal, tenen una estructura lliure i es basen en un teixit motívic. Els límits entre el silenci i el so s'estrenyen, i la peça comença per l'auditor de la mateixa manera que desapareix sobtadament, de manera que l'alternativa a la brevetat musical serà el suport textual, i així, apareixen el monodrama *Erwartung* op. 17 (1909), amb text de Maria Pappenheim i, després, el *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), basat en un text d'Otto Erich Hartleben sobre l'obra d'Albert Giraud. Fins i tot emprará textos propis, com és el cas de *Die Glückliche Hand*, drama amb música op.

18. Schönberg, un revoltat que no vol ser-ho, obrirà la porta a Webern que durà a l'extrem aquestes formes aforístiques a les seves op. 10, *Fünf Stücke für Orchester* (1911).

El dodecafonisme és una manera diferent d'entendre l'ordre que han de seguir les notes i la sintaxi de la partitura, però encara està lluny del serialisme integral, l'espectralisme i la música electrònica, moments fonamentals de l'evolució de la música del segle vint. De fet, Schönberg es considerava conservador: "I used to say: «I always attempted to produce something quite conventional, but I failed, and it always, against my will, became something unusual!» How right, then, is a music lover who refuses to appreciate music which even the composer did not want to write!". Hem de valorar fins a quin punt aquestes paraules són fiables i reflecteixen el veritable paper de Schönberg en la història de la música. En qualsevol cas, tenia una veritable obsessió per defugir el qualificatiu de revolucionari que, curiosament, atorga a Richard Strauss: "I was never *revolutionary*. *The only revolutionary in our time was Strauss*"<sup>133</sup>. Naturalment, suposem que parla de l'Strauss expressionista de la *Salome* i *Elektra* i no pas de *Der Rosenkavalier*, que restaura estructures més tradicionals de la mà del text de Hofmannsthal.

D'altra banda, el compositor vienès afirma: "It is remarkable that my most revolutionary steps (I always thought them evolutionary) have never had a destructive effect"<sup>134</sup>. En aquesta cita hi trobem dos conceptes fonamentals: evolució i destrucció, perquè Schönberg no destrueix cap model, la seva tasca no és fundacional, sinó evolutiva, perquè vol fer avançar la música amb un sentit coherent amb el seu temps. Les *regles* es canvien, però el joc és el mateix.

A l'article "Is it fair?", comenta que l'estètica ha estat colonitzada pel llenguatge de la política, per la qual cosa ha qualificat la seva música de revolucionària i bolxevic, dos adjectius que rebutja de ple, perquè, al capdavant, durant molt de temps es va considerar a si mateix com un exponent de la monarquia austrohongaresa.

"It has become a habit of late to qualify aesthetic and artistic subjects in terms borrowed from the jargon of politics. Thus mildly progressive works of art, literature or even music might be classified as 'revolutionary' or 'left wing', when they only evolve artistic possibilities. On the other hand, old-fashioned products are called 'reactionary', without any clarification of what its antonym might mean in contrast.

No wonder, then, that there are people who call the method of composing with twelve tones 'bolshevik'"<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> "New Music", 1923, *SI*, p. 137. Destacat de l'autor.

<sup>134</sup> "Revolution-Evolution, Notation (Accidentals)", 1931, *SI*, p. 353.

<sup>135</sup> "Is it fair?", 1947, *SI*, p. 249.

En un altre moment, Schönberg torna a recórrer al mot bolxevic, tot acceptant el doble vessant que té la seva creació, una ambivalència que mostra amb un seguit de polaritats, en un text de 1938: “I was too dry and too sweet; I was a constructor and a romanticist; I was an innovator and I was old-fashioned; I was a bourgeois and a Bolshevik”<sup>136</sup>. El mateix Willi Reich ens recorda que en un altre moment, el 1921, Schönberg afirmava:

“There were some movements of the Suite for Piano which I composed in the fall of 1921. Here I became suddenly conscious of the real meaning of my aim: unity and regularity, which unconsciously had led me all this way. (...) As you see, it was neither a straight way nor was it caused by mannerism, as it often happens with revolutions in art. I personally hate to be called revolutionist, which I am not. What I did is was neither revolution nor anarchy. I possessed from my very first start a thoroughly developed sense of form and a strong aversion for exaggeration. There is no falling into order, because there was never disorder. There is no falling at all, but on the contrary, there is an ascending to higher and better order”<sup>137</sup>.

Schönberg no vol caure en el desordre d’una iconoclastia gratuïta, perquè creu que la seva missió és ajudar a la construcció d’un nou ordre musical (“an ascending to higher and better order”). Les seves pretensions no són convertir-se en un revolucionari, però al llarg del seu camí s’haurà d’enfrontar, inevitablement, a l’immobilisme, a la falsedat i a l’anacronisme artístic: “I am a conservative who was forced to be a revolutionary”<sup>138</sup>. Si es dol que en determinats moments l’hagin titllat de “destructor”<sup>139</sup> és perquè considera que el dodecafonisme no estableix *regles* per retornar a l’ordre, perquè “no hi ha hagut mai desordre”. Tot i així, apel·la a la necessitat d’un “ordre millor”, com a resultat d’una evolució històrica inevitable.

En qualsevol cas, amb la seva “twelve-tone *composition*” s’establiren noves *regles*, més enllà de l’emancipació de la dissonància, com la disposició dels dotze sons per construir una sèrie, la possibilitat de ser retrogradada, invertida o invertida retrogradadament, l’establiment una nova sèrie en cada nova composició. Certament, hi ha noves normes, però són més aviat un pas endavant, que un salt o un trencament amb la tradició i, tanmateix, no podem passar per alt el fet que al final del segon acte del *Moses und Aron*, Moses trenca les taules de la llei, és a dir, destrueix les normes. Ens trobem davant

<sup>136</sup> “How one becomes lonely”, 1938, *SI*, p. 52.

<sup>137</sup> REICH, Willi, *Schoenberg. A critical biography*, p.131.

<sup>138</sup> REICH, Willi, *Íbid.*, p. 147.

<sup>139</sup> “How one becomes lonely”, 1927, *SI*, p. 50: “I had been considered only a destroyer”.

d'un símptoma de l'ambivalència schönberguiana en relació a la revolució i a la tradició, a la destrucció i a la construcció. A l'obra citada *In Sammlung Vermischter Schritten zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Resewitz afirma: “Els grans mestres sovint ultrapassen les regles. L'art no s'aprèn per l'estudi de les regles, malgrat que aquestes també siguin útils”<sup>140</sup>.

Però el nostre objectiu no és centrar-nos en les normes de l'art en si mateixes, sinó en la relació problemàtica que el geni hi estableix. A “Gustav Mahler” (1912), Schönberg escriu: “How often does this movement [first of the Eight Symphony] come to E flat, for instance on a four-six chord! I would cut that out in any student's work, and advise him to seek out another tonality. And, incredibly, here it is right! Here it fits! Here it could not even be otherwise. What do the rules say about it? Then the rules must be changed”<sup>141</sup>. El geni té la potestat de canviar les regles perquè és l'únic que les pot desafiar, en la mesura que, com deia Kant, és l'únic que les pot crear.

En diversos moments de la seva *Harmonielehre*, Schönberg parla de la relació que estableix amb les regles d'una manera molt crítica, perquè no les hem de considerar com lleis eternes, sinó com a indicacions que cal seguir mentre siguin útils: “Es gibt also hier keine ewigen Gesetze, sondern nur Anweisungen, die so lange Geltung haben, als sie nicht durch eine andere ganz oder teilweise aufgehoben werden: wenn andere Bedingungen gestellt sind”<sup>142</sup>. Les normes que ha anat imposant la tradició són un artifici que ha servit al músic com a eines per facilitar l'ardu camí de la creació, ple d'entrancs i canvis i “sie nicht natürlich ist, sondern künstlich; weil sie Kultur ist (...). Die Kunst ist nicht ein Gegebenes wie die Natur, sondern ein Gewordenes”<sup>143</sup>. Fins i tot, el compositor pot arribar a afirmar que no creu en les lleis de la bellesa, ni que siguin les aparentment immutables com la secció àuria: “Ich glaube nicht an den goldenen Schnitt. Mindestens aber glaube ich nicht, daß er das einzige formale Gesetz für unser Schönheitsempfinden ist, sondern höchstens eines unter vielen, unter unzählig vielen”<sup>144</sup>. És crític, doncs, amb aquells qui segueixen les lleis cegament, sense qüestionar-les: “Und da die Kunst diesen kraftlosen Hirnen »Ideal« sein muß, geben sie die Formel für Ästhetik aus. Warum, Wann und Wie dieser Gesetze haben sie nie gewußt oder längst vergessen, halten sie deswegen für ewig”<sup>145</sup>. I en un altre fragment veiem que insisteix en la temporalitat i la provisionalitat de les regles estètiques: “Daß also die Regeln bestenfalls bezeichnend sind für den Grad des Eindringens in Naturgegebene; daß sie also keine weigen Gesetze

<sup>140</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 117.

<sup>141</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 460.

<sup>142</sup> *HL*, p. 57.

<sup>143</sup> *HL*, pp. 108-109.

<sup>144</sup> *HL*, p. 149.

<sup>145</sup> *HL*, p. 325.

sind, sondern solche, die die nächste Tat immer wegspült”<sup>146</sup>. La conclusió de tot plegat és que l’art és massa gran per ser constrenyit per unes *regles* massa rígides: “die Kunst ist weit, die Kunstgesetze sind eng”<sup>147</sup>.

Cal tenir un talent especial per fer que l’art s’adapti a la voluntat del creador d’una manera que sembli natural, com si el resultat no pogués prendre una altra forma. A més, a “National Music (I)” (1931), Schönberg assevera que l’única llei és escrita pel geni: “Here seems to be only *one* power that regulates international [artistic] success: the power of a genius, the power of the idea, the art of representation”<sup>148</sup>. Aquí, el compositor equipara el poder del geni amb el de la idea i la seva representació, és a dir, el recurrent problema de la *Darstellung* que fa de pont entre tots dos conceptes. La música és el llenguatge universal que desenvolupa idees cognoscibles per a tothom, més enllà del fet que una estètica sigui més o menys plaent per al públic. Amb l’expressió “art de la representació”, Schönberg fa referència a la manera en què es mostren al món les idees musicals creades per un geni, allò que embolcalla l’obra i la fa visible, presentable a la comunitat.

L’objectiu autoexpressiu i estètic de Schönberg no és, en realitat, trencar amb unes *regles*, sinó “clarificar-les”, esmenar els errors de llenguatge del sistema tonal que, amb els segles, s’havia tornat gairebé intel·ligible, ple d’incongruències i contradiccions com ho demostra el fet que un mateix so pugui anomenar-se de dues maneres. Posem per cas el mi bemoll. Pot ser fonamental de l’escala de mi bemoll major, o dominant de la bemoll major. Ara bé, el seu enharmònic, re sostingut, malgrat que el so respecte la continua sent de quarta justa, el re sostingut és una quinta disminuïda de la bemoll major. Schönberg es refereix a això quan parla d’enganys del llenguatge i, inevitablement, en aquest punt ens hem de referir a Wittgenstein que en el *Tractatus* (proposició 4.003) avisa que els errors que ha comès la filosofia en els darrers segles han estat errors d’expressió, de llenguatge:

“Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. Wir können daher Fragen dieser Art überhaupt nicht beantworten, sondern nur ihre Unsinnigkeit feststellen. Die meisten Fragen und Sätze der Philosophen beruhen darauf, daß wir unsere Sprachlogik beruhen darauf, daß wir unsere Sprachlogik nicht verstehen.

---

<sup>146</sup> *HL*, p. 495.

<sup>147</sup> *HL*, p. 368.

<sup>148</sup> “National Music (I)”, 1931, *SI*, p. 169.

(Sie sind von der Art der Frage, ob das Gute mehr oder weniger identisch sei als das Schöne). Und es ist nicht verwunderlich, daß die tiefsten Probleme eigentlich *keine* Probleme sind”<sup>149</sup>.

La majoria de les proposicions filosòfiques (bàsicament, les metafísiques) no són falses, simplement no tenen sentit, segons Wittgenstein, com el discurs de l'histrió de Macbeth. Són el resultat d'ignorar la lògica interna del llenguatge, que provoca disfuncions lògiques i epistemològiques. Les proposicions musicals anacròniques també estan exemptes de sentit i la Nova Música ha de ser crítica del llenguatge musical, igual que la nova filosofia ha de ser crítica del llenguatge filosòfic (“Alle Philosophie ist «Sprachkritik»”<sup>150</sup>, proposició 4.0031).

Es pot pensar que el mètode de dotze tons coarta la llibertat de Schönberg a l'hora de compondre, però ell afirma que això no és cert, que amb una sola sèrie els temes que apareixen són il·limitats, ja que amb una mateixa sèrie va poder escriure una òpera com *Moses und Aron*:

“Damals wandte ich komplizierte Kunstgriffe an, um die Mannigfaltigkeit zu sichern. Aber bald entdeckte ich, daß meine Furcht unbegründet war; ich konnte sogar die Musik einer ganzen Oper --,Moses und Aron' -- aus einer einzigen Reihe ableiten, und ich fand: Im Gegenteil, je vertrauter ich mit der Grundreihe wurde, desto leichter konnte ich Themen aus ihr gewinnen. Meine erste prophetische Ahnung hatte sich glänzend bewahrheitet: Man hatte der Grundreihe zu folgen, aber man komponierte dennoch mit ebensolcher Freiheit wie zuvor”<sup>151</sup>.

Al final de la cita, Schönberg parla en termes d'idees profètiques que se li van aparèixer com a veritats, el fet de seguir una sèrie com a regla a seguir, però poder-ho combinar amb la llibertat d'abans. Les *regles*, en definitiva, es van modulant segons la creativitat del geni.

Antoni Marí ens recorda que Diderot, a *Sur le génie*, explica que les *regles* són totalment independents de tot aquell qui té geni, com més tard havia d'afirmar Kant: “Les regles fan de l'art una rutina; i jo no sé si no han estat més perjudicials que útils. Entenem-nos: serveixen per l'home ordinari, però són un enuig per l'home de geni”<sup>152</sup>. En un altre punt, Diderot considera que l'obra del geni no sempre s'adiu a les normes de l'art bell, fet que, malgrat tractar-se del segle XVIII, seria molt adient en referència a Schönberg: “El gust és l'obra de l'estudi i del temps; depèn del coneixement

<sup>149</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 70.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> REICH, Willi, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, p. 176.

<sup>152</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, 1984, p. 91.

d'una munió de *regles* establertes o suposades; produeix belleses que no són més que convencions. Perquè una cosa sigui bella segons les regles del gust, cal que sigui elegant, fina, treballada sense que ho sembli; per a ser una obra de geni, cal que de vegades sigui descurada que sembli irregular, esquerpa, salvatge”<sup>153</sup>.

Respecte les regles, Sulzer diria que no tenen res de contingent, que “no són cadenes arbitràries que estrangulen l’originalitat dels joves poetes. La vertadera teoria de l’art es limita a determinar el que pot augmentar la perfecció d’una obra i quines faltes són fatals per la bellesa (...). Negar la necessitat de les regles, és refusar l’inici conscient del treball artístic i fer l’obra un producte de l’atzar”<sup>154</sup>. Sulzer es refereix als poetes, però podem estendre-ho als artistes en general. Malgrat que el geni va més enllà de les *regles*, perquè les modula i les actualitza, sempre hi ha d’haver un punt de referència on els artistes es recolzin per a crear l’art nou, perquè la novetat no és una creació des del no-res, sinó des d’una evolució a partir d’una tradició determinada.

Fins i tot algú tan radical com Nietzsche s’haurà de referir a una certa tradició. A *Així parlà Zaratustra*, proclama:

“Sieht ich lehre euch den Übermenschen!  
Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde”.  
Ich schwöre euch, meine Brüder, *bleib der Erde treu* und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfaren!”<sup>155</sup>.

Nietzsche proposa la creació de nous valors, ja que els valors tradicionals representats pel cristianisme intenten sotmetre els més forts a una moralitat esclava i hipòcrita, que provoca resignació i conformisme. Cal que desapareguin aquests valors, per tal que n’apareguin de nous, després de proclamar que “Déu ha mort”. Però la nova moral tindrà un inevitable sentit restaurador de l’antiga moral heròico-tràgica dels grecs. És un curiós pont entre el passat remot dels herois homèrics i la seva projecció cap al futur, per salvar l’abisme de la fallida dels valors lligats al ressentiment, la mala consciència i l’ideal ascètic. Es tracta de ser el sentit de la Terra, tot conjuminant l’instint i la saviesa, d’afirmar la vida en el sofriment, tant com en el plaer, de fundar una nova aristocràcia constituïda per esperits lliures i

---

<sup>153</sup> *Íbidem*.

<sup>154</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, p. 127.

<sup>155</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zaratustra*, p. 97.



solitaris, per homes que són, al mateix temps, creadors i destructors. En el tombant del segle, Nietzsche proclama la decadència de la cultura occidental i la necessitat de renovació, de creació de noves *regles*, alhora que es destrueixen les velles. Com tots els grans artistes i intel·lectuals de l'època, Schönberg és una certa encarnació d'aquest esperit. El veritable artista no vol formar part d'una regla, perquè aspira a ser l'*excepció*.

### 3.3.5. Excepcionalitat

L'estudi del geni cal entendre'l com un apartat de la teratologia, perquè és una criatura estranya, més enllà de l'home. El 1797, Goya presenta un dels seus gravats més famosos, "El sueño de la razón produce monstruos", dins de la sèrie dels *Caprichos* (1799). Un home s'ha adormit mentre escrivia en el silenci de la nit i del seu somni naixen un seguit de criatures inquietants: un gat enorme que ens observa enigmàticament, unes aus estranyes que s'assemblen als mussols, però que, més amunt, es tornen més inquietants i espectrals. El geni romàntic és el somni de la raó o el malson de la raó i, des de la seva irracionalitat, l'artista, nocturn i solitari, mostra la fascinació pels monstres: des de la dissortada criatura de Mary W. Schelley, *Frankenstein*, la primera presència monstruosa de la literatura romàntica (1818), al *Dràcula* de Bram Stoker (1897), ja en el post-Romanticisme, passant pel Quasimodo de Victor Hugo, el monstre és l'*alter ego* del geni, únic, solitari, al marge de tothom, *excepcional*.

L'estranya fixació que el *fin-de-siècle* té pels centaures<sup>156</sup> és perquè són una projecció de l'artista. La centauiromàquia, que canta Hesíode i que Fídias va immortalitzar al fris del Partenó, és la lluita entre la raó i l'instint, entre el conscient i l'inconscient, entre la civilització i la barbàrie. Els Làpitas intentaran restaurar l'ordre humà després de l'agressió dels homes-cavall, de la naturalesa salvatge. Però en el tombant de segle, l'intel·lectual ja ha pres partit per l'inconscient i per la barbàrie, davant d'una civilització que s'enfonsa en la seva mediocritat.

---

<sup>156</sup> HINTERHÄUSER, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Persiles, 120, Taurus, Madrid, 1980, p.149-174. Concretament, a la pàgina 153, parla de: "desde Chénier a Alphonse Rabbe, Maurice Guérin, Laconte de Lisle, Hérédia, Henri de Régner y dos poetas pertenecientes al círculo de este último, Maurice du Plessys y André-Ferdinand Hérol. Es sobre todo esta tradición -sin olvidar, naturalmente, a Ovidio y otras muchas fuentes- donde se inspiraron durante Fin de siglo el italiano D'Annunzio, el español Valle-Inclán, el nicaragüense Rubén Darío, el colombiano Guillermo Valencia y el argentino Leopoldo Díaz".

Segons Diderot, el geni sempre és un “feu celeste”, un “do diví”, un estat extraordinari, “qualque cosa excepcional”<sup>157</sup>, recorda Antoni Marí. L’*excepcionalitat* és la qualitat d’*excepcional*, que té el caràcter d’*excepció* (del llatí *exceptio*, prendre de), que es desvia del corrent principal. Té una connotació de raresa en sentit positiu quan ho apliquem al geni, perquè trenca esquemes i pot desenvolupar tasques que els demés no poden fer i, a més, ho fa amb natural senzillesa, sense aparent esforç. El geni musical, segons Schönberg, pot expressar harmònicament, quan s’ho proposa, la subtileza del murmuri d’una oració o el caòtic brogit d’una batalla: “Ein Genie kann, falls das wirklich nötig ist, ein Gebet oder ein Schlachtengetöse auf einer Mundharmonika zum Ausdruck bringen. Und ein Nichtgenie kann das entweder auch, oder er macht es einfach nach”<sup>158</sup>.

El camí del geni és sempre el més curt: „Deren Linie [Apostels], so heißt es, gleicht einer Spirale. Aber das Geniemacht Sprünge; immer den kürzesten Weg”<sup>159</sup>. Mentre la resta ens movem endavant en espiral, amb dificultats i amb el tempteig-error, el geni és capaç d’anar directament a la solució, de forma conscient o inconscient, però amb naturalitat.

En un moment determinat, Schönberg considera que en tots els veritables músics i en tots els autèntics artistes hi podem trobar una guspira de genialitat: “Ein Musiker, und ein Künstler überhaupt, ist – mit Abstufungen natürlich – ein Genie”<sup>160</sup>, cosa que els pot permetre d’assolir l’excel·lència, amb la seva una ànima incommensurable: “Mindestens! Da selbst das kleinste Genie sich das Beste vom Besten leisten kann, wer sollte dann eine beachtenswerte Seele haben, wenn nicht selbst das kleinste Genie?”<sup>161</sup>. Es tracta d’una genialitat que, naturalment, es pot mostrar també en el terreny de la ciència: “So ist es also ohne beträchtliche Seele undenkbar und keine Äußerung der Genies hat das Recht sich den Forschungsmethoden der Seelenkunde zu entziehen: Wissenschaft über Alles! Ich bin kein Wissenschaftler, darf also praktisch vorgehen”<sup>162</sup>.

Atendre la singularitat i l’*excepcionalitat* de cada deixeble va ser una de les preocupacions de Schönberg com a docent. Després de preguntar-se pel valor de l’ensenyament dels casos concrets i quotidians -perquè considera que els alumnes sovint han d’aprendre coses que després no els serveixen per desenvolupar-se artísticament- afirma que el mestre els ha de transmetre, sobretot, coratge i determinació per fer front a les dificultats: „Er sagt: »Was

<sup>157</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, p. 35.

<sup>158</sup> Die Zukunft der Orchesterinstrumente, ASC\_T14.44.

<sup>159</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*. 1910. Notizbuch, ASC\_T03.63. Druck in „Die Musik“ 9 (1909/10), Nr. 21, S. 159-163. ASC\_T03.62.

<sup>160</sup> Entwürfe zu einem satirischen Aufsatz Psycho-Analyse --- Musik ASC\_T39.23\_1932.??

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

hat es also für Sinn, die Bewältigung alltäglicher Fälle zu lehren? Der Schüler lernt etwas anwenden, was er nicht anwenden dürfte, wenn er Künstler sein will. Aber das Wichtigste kann man ihm nicht geben: den Mut und die Kraft, sich so zu den Dingen zu stellen, daß alles, was er ansieht, durch die Art, wie er es ansieht, zum außergewöhnlichen Fall wird<sup>163</sup>.

Com que l'artista és algú fora del comú, pot ser un incomprès que es pot convertir en una amenaça per als qui no tenen la seva vàlua. Respecte aquests incompresos, Schönberg parlarà sobre l'art inusual o creació inusual, l'*excepcionalitat*. Així, en una altre text comenta que, en la tradició romàntica, l'artista sovint era concebut com una mescla de genialitat i estupidesa, com algú que podia ser un geni en el terreny estètic, al mateix temps que un estúpid en el terreny intel·lectual. El nou artista, en canvi, no en té prou amb la genialitat per afrontar la renovació del llenguatge estètic; també ha de ser intel·ligent, amb la qual cosa pot resultar socialment incòmode i ser percebut com un veritable perill:

“Die Fünf-Kreuzer-Romantik von früher, die einem Künstler nur glaubte, wenn sie ihn für geistig-minderwertig halten durfte, für genial aber für blöd; so weit ging das, dass mancher sehr intelligente Künstler sich blöd stellte, um nur sein Genie nicht bezweifeln zu lassen. Ich war vor Kurzem noch stolz sagen zu können: Gottseidank, heute darf ein Künstler wieder Hirn haben. – Nun sollte das aber doch wieder eine Gefahr sein?”<sup>164</sup>.

Per abordar aquesta qüestió podem recórrer a l'exemple de Wolfgang Amadeus Mozart, el màxim representant de la primera escola de Viena (*Wiener Klassik* o *Erste Wiener Schule*), de qui Schönberg se sent deutor<sup>165</sup>. Tal vegada, comenta Eugenio Trías, la societat no estava preparada per rebre aquest excés de genialitat i sensibilitat, un excés de dotació poètica<sup>166</sup>, perquè Mozart fou un nen prodigi i un geni educat pel seu pare, Leopold, i tots dos van evidenciar la mediocritat dels seus contemporanis arreu d'Europa amb els seus concerts i interpretacions de la seva pròpia obra. Compondre no era cap esforç per a Mozart i sabia que era millor que els altres. Va viure dedicat a la música i Hartmut Krones ens recorda la seva autodefinició: “Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. Ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, dass sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler.

<sup>163</sup> Aus Schönbergs Aufsatz, 'Probleme des Kunstunterrichtes', erschienen im 'Musikalischen Taschenbuch', II Jahrgang, Wien 1911, dins de REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 43.

<sup>164</sup> “Hirn und Genie“, ASC\_T03.31.

<sup>165</sup> Ja hem comentat aquesta qüestió al capítol anterior dedicat a la “Nova Música”.

<sup>166</sup> TRIAS, Eugenio, *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, p. 154. *Vid.* “IV. Wlogang Amadeus Mozart. Tragedia y comedia”.

Ich kann sogar durchs deüthen und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. Ich kan es aber durch tone; ich bin ein Musikus”<sup>167</sup>. Ell era un músic i, fora de la música, no hi havia res que li interessés veritablement, que tingués veritable valor per ell, de manera que tot allò que no fos música només era tractat des del sarcasme i l’humor i quedava cobert per una màscara de bufó i, si va escriure tragèdia i comèdia, va ser perquè, segurament, entenia la vida com a tragicomèdia.

En referència als seus concerts de piano de 1782-1783, Mozart escrigué: “These concertos are a happy medium between what is too easy and too difficult; they are very brilliant, pleasing to the ear, and natural, without being vapid. There are passages here and there from which connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that the less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why”<sup>168</sup>. Mozart era conscient del seu poder de transmetre la il·lusió d’una extraordinària simplicitat musical, que els profans rebien amb la *joie de vivre*, però que era plena de matisos i complexitats tècniques que només podien apreciar els més experimentants.

Es conegut sovint pel seu caràcter infantil, per no prendre’s res seriosament, a part de la música, aparentment. El seu biògraf més important, Alfred Einstein, escriu: “The intensely intelligent, creative, and sensitive Mozart turned to «childish» gaming behaviour in order to relax, to purge his mind of detrius, and to conceal his deeper self”<sup>169</sup>. Els psicòlegs podrien dir que aquest comportament inadequat era una autodefensa pel dolor que li podia provocar el fet de viure en solitud amb el seu do, perquè la genialitat és un retorn a la infantesa, com deia Charles Baudelaire: “Genius is nothing more nor less than childhood recovered at will”<sup>170</sup>.

El món no està preparat per als genis. En el següent fragment, Schönberg parla de la relació entre la cultura i el progrés i del lloc que ocupa el geni en la societat. L’aforisme és del 1912 i ens pot aparèixer com una premonició de la barbàrie que Alemanya viuria vint anys després, quan el geni va ser literalment llençat a la masmorra com un criminal i la societat va fer una reculada brutal cap a la barbàrie: „Die Kultur wird es zwar auch weiterhin noch nötig haben, die Genies in den Hungerturm zu werfen. Doch sie bewiese den Fortschritt, indem sie wenigstens nicht zurückbleibt hinter dem, was schon war und mache, wenn schon keine feineren, so doch so feine

<sup>167</sup> Carta citada a KRONES, Hartmut, »,„Redende Musik“ bei Wolfgang Amadeus Mozart und Arnold Schönberg«, dins de KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Op. Cit.*, nota 48, p. 139.

<sup>168</sup> Letter of 28 December 1782, in SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

<sup>169</sup> WRIGHT, James K., “Schoenberg, Mozart, and the Viennese *Spieltrieb*”, in KRONES, MEYER, (Hg.), *Op. Cit.*, p. 188.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

Unterschiede wie die Kultur früherer Zeiten, die den Verbrecher weniger mißachtete als den Büttel<sup>171</sup>.

El geni és l'excepció (*Ausnahme*) a la regla de la normalitat, perquè l'aparició d'un individu genial a la naturalesa trenca la monotonia de les coses i, per això cal apreciar-lo: „Ein geniales Individuum eine über alle gewöhnliche Schätzung seltene und nur als die größte Ausnahme in der Natur hervortretende Erscheinung ist“<sup>172</sup>. Martin Wieland (1733-1813) havia publicat un text a *Zurich Betrachtung über den Menschen*, on afirma que l'*excepcionalitat* del geni rau en el fet que viu segons una llei interior que li permet vèncer els obstacles insalvables per a la gent corrent, de manera que el situa a mig camí entre els humans i els àngels, perquè és mortal, però és extraordinari, fins al punt que opta a la immortalitat<sup>173</sup>. Diderot també relaciona amb l'*excepcionalitat* la idea d'entusiasme que manlleva de Shaftesbury: “Ell ens inspira qualche cosa per damunt de l'ordinari, i ens eleva més enllà de nosaltres mateixos. Sense aquesta imaginació i aquesta fantasia, el món només seria gris, la vida un enutjós passatemps. A penes seria una vida. Les funcions animals podrien continuar, però hom no buscaria ni trobaria res superior”<sup>174</sup>. Aquestes paraules ressonaran anys més tard a la filosofia de Schopenhauer, que concep l'essència del món com un desig, un etern voler, cosa que condueix al sofriment, perquè el desig no cessa i, després de la satisfacció, apareix un altre desig, encara més poderós. La tragèdia s'imposa quan som conscients que la mort no pot ésser la salvació, perquè representa només una mort individual i només quan som capaços d'extingir la voluntat de vida podem trobar la pau. L'art, en efecte, és el més gran apaivagador del Jo egoista, en tant que és capaç de gaudir de la Bellesa d'una manera imparcial i desinteressada. Tot i que la capacitat artística és inherent als éssers humans, “els escollits”, els éssers *excepcionals*, poden desenvolupar-la: l'artista i, en un grau superior, el geni, són capaços d'assolir l'estat estètic.

L'*excepcionalitat* del geni rau, segons Schopenhauer, en la superació de la seva la individualitat, perquè el geni compta amb una capacitat que supera a bastament la que requereix una voluntat individual i, amb aquest excés de coneixement, esdevé un mirall de la pròpia essència del món: „Es ist als ob, damit der Genius in inem Individuo hervortrete, diesem ein Maaß der Erkenntnißkraft zugefallen seyn müsse, welches das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt; welcher frei gewordene

---

<sup>171</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*, 1912, ASC\_T14.14.

<sup>172</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Teilband, I/I, p. 246.

<sup>173</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 113.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 53.

Ueberschluß der Erkenntniß, jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt wird”<sup>175</sup>.

*Exceptio firmat regulam*, deien els clàssics. El geni brilla amb llum pròpia, es distingeix enmig de la gernació de vides anònimes, en cap moment es pot entendre com la còpia de ningú, perquè és l'autèntic. La seva condició concomitant és la del *solitari*.

### 3.3.6. Solitud

Schönberg comparteix amb Schopenhauer l'elitisme intel·lectual i l'actitud conservadora envers la vida, la política i, malgrat les conseqüències revolucionàries de la seva música, envers l'art. D'una banda, en la tradició que lliga el Romanticisme i les Avantguardes, Schönberg situa l'artista en un nivell superior a la realitat social, més enllà de bell i lleig, en una mena de correlat estètic de l'ètica de l'*Übermensch* nietzschia, *jenseits von Gut und Böse*: “We, who are inspired, must have faith”<sup>176</sup>. La inspiració i la fe l'aparten de la realitat quotidiana per apropar-lo a l'àmbit del sagrat, en el context històric en què l'art està desplaçant la religió com a experiència del món transcendent, quan l'art esdevé, literalment, una religió, amb els artistes com a sacerdots. Aquestes paraules de Schönberg arriben en un moment gens casual, just un any després de la publicació de *Über das Geistige in der Kunst*, de Wassily Kandinsky, una obra que s'apropa a l'art des d'un punt de vista espiritual, com a via cap a la transcendència, com hem vist més avall. Schönberg insisteix en la relació entre l'artista i la fe amb aquestes paraules: “Normal men *possess* a conviction; the great man is *possessed* by faith”, perquè els artistes són els únics que s'apropen a l'Absolut, mentre que l'home corrent, com ja hem exposat més amunt, no pot copsar els veritables valors de l'art<sup>177</sup>. Per això Schönberg creu que “there are relatively few people who are capable of understanding, purely in terms of music, what music has to say”<sup>178</sup>, perquè el buit que s'obre entre l'art i la societat, entre l'artista i el públic és inevitable, en la mesura que l'artista adopta actituds aristocratitzants, mentre que el públic, cada cop més, es confon amb la massa, tot seguint el seu *instint de ramat* (*der Herdeninstinkt*), com deia Nietzsche<sup>179</sup>, un pensador ben conscient del problema de la *comprendibilitat*

<sup>175</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Teilband, I/I*, p. 240.

<sup>176</sup> “Gustav Mahler”, 1912, 1948, *SI*, p. 449.

<sup>177</sup> “Criteria for the Evaluation of Music”, 1946, *SI*, p. 125.

<sup>178</sup> “The Relationship to the Text”, 1912, *SI*, p. 141.

<sup>179</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die Genealogie der Moral*, “»Gut und böse«, »gut und schlecht«”, § 2, p. 288.

de la seva filosofia que, a *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), escriu: “Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiß auch *nicht* verstanden werden. Es ist noch ganz und gar kein Einwand gegen ein Buch, wenn irgend jemand es unverständlich findet: vielleicht gehörte eben dies zur Absicht seines Schreibers”<sup>180</sup>. Perquè potser no volia ser entès per qualsevol i es reservava només per als esperits més selectes, per als gustos més sofisticats. El seu objectiu era allunyar-se del ramat, crear el “*pathos* de la distància” que ha de caracteritzar l’home superior, per tal de mantenir les velles jerarquies de l’aristocràcia guerrera, dels nobles:

“Vielmehr sind es »die Guten« selber gewesen, das heißt die Vornehmen, Mächtigen, Höhergestellten und Hochgesinnten, welche sich selbst und ihr Tun als gut, nämlich als ersten Ranges empfanden und ansetzten, im Gegensatz zu allem Niedrigen, Niedrig-Gesinnten, Gemeinen und Pöbelhaften. Aus dieser *Pathos der Distanz* heraus haben sie sich das Recht, Werte zu schaffen, Namen der Werte auszuprägen, erst genommen”<sup>181</sup>.

Schönberg participa clarament d’aquesta actitud, perquè en assumir el mandat de la seva *autoexpressió*, assumeix també que hi ha un públic que el comprendrà i un altre que en restarà al marge, com ho prova la creació de la *Verein für musikalische Privataufführungen*.

El perill que comporta l’elitisme artístic mal entès és la impostura i la proliferació d’artistes amb absurdes pretensions de genialitat, perquè ens referim a una simple qüestió estadística i el geni és l’excepció a la regla de la mediocre normalitat: “Perhaps it has never been harder to give an artist his proper due than today. (...) They cannot all be geniuses. A few set the pace, the other merely imitated”<sup>182</sup>. El camí de la creació és ardu, difícil i *solitari* i com en el poema de Parmènides, l’escollit pels déus és apartat del camí més transitat i conduït a través d’una sendera secreta fins al temple on l’espera la Veritat. L’art no pot ser per a tothom, perquè si és per a tothom, no és art: “No artist, no poet, no philosopher and no musician whose thinking occurs in the highest sphere would degenerate into vulgarity in order to comply with a slogan such as «Art for all». Because if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art”<sup>183</sup>. El geni no pot crear tenint en compte l’audiència, perquè el seu compromís és només amb si mateix, amb el seu imperatiu categòric estètic que, inevitablement, s’aparta del cànon de la normalitat: “A genius

<sup>180</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, dins de *Die fröhliche Wissenschaft, Genealogie der Moral, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce Homo*, Nikol Verlag, Hamburg, 2014, § 382, p. 259.

<sup>181</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die Genealogie der Moral*, “»Gut und böse«, »gut und schlecht«”, § 2, pp. 287-288.

<sup>182</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 452.

<sup>183</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

will compose and will not worry about what is demanded or expected”<sup>184</sup>, perquè “a real composer does not ask whether his products will please the experts of serious arts. He only feels he has to say something; and he says it”<sup>185</sup>.

Malgrat l’elitisme de l’artista, tota obra d’art aspira a la *comprendibilitat* (*Faßlichkeit*), és un missatge en una ampolla que desitja ser desxifrat, contra tot pronòstic, en algun espai i en algun temps: “Form in arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility”<sup>186</sup>. Una música s’entén quan te’n vas a dormir amb la melodia al cap i encara hi és present quan et despertes<sup>187</sup>, cosa que no passava amb les seves composicions, ja que sovint succeïa que ni el públic ni la crítica la interioritzaven.

La dificultat de la seva música conduïa a la *solitud* i a la incomprensió, com ho van demostrar els escàndols a la Bössendorfersaal i a la Musikverein. El desembre 1908, l’*Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme* op. 10 va ser interpretat pel Quartet Rosé a la Bössendorfersaal, amb resultats poc plaents per a la Viena habsbúrbica, ja que quan aparegué la soprano al darrer moviment, esclatà l’escàndol. D’altra banda, no cal insistir en el significat de l’*Skandalkonzert* de la Musikvereinsaal, del 31 de març de 1913.

Respecte els crítics, Schönberg en tenia una lògica prevenció i, fins i tot un sentiment de menyspreu, perquè intentaven valorar un art radicalment nou amb motlles i categories que ja havien restat desfasades. La seva tasca és la d’actuar com a jutges tan severos com incompetents, ja que es prenen totes les prerrogatives dels funcionaris de la llei, sense que prèviament hagin adquirit els coneixements necessaris, de manera que poden condemnar impunement els veritables artistes, com si fossin delinqüents:

“Der Kritiker könnte sich als Richter über Kunst damit begnügen, ein Urteil gesprochen zu haben. Da er aber meist darauf besteht, auch die Hinrichtung eigenhändig zu vollziehen, plädiere ich für die Amtstracht und die sonstigen Vorrechte des Scharfrichters, wie sie früher üblich waren. Vor Allem: er stehe außerhalb der Gesellschaft, und jeder Mann, der auf sich hält, meide ihn. Die Kultur wird es zwar auch weiterhin noch nötig haben, die Genies in den Hungerturm zu werfen. Doch sie bewiese den Fortschritt, indem sie wenigstens nicht zurückbleibt hinter dem, was schon war, und mache wenn schon keine feineren, so doch so feine Unterschiede, wie die

<sup>184</sup> “Why no great american music?”, 1934, *SI*, p. 179.

<sup>185</sup> “George Gershwin”, 1938, *SI*, p. 476.

<sup>186</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, p. 215.

<sup>187</sup> “Why no great american music?”, 1934, *SI*, p. 180.



Kultur früherer Zeiten, die den Verbrecher weniger verachtete, als den Büttel”<sup>188</sup>.

Calia omplir el buit que separava el compositor del públic i, abans que la *Verein für musikalische Privataufführungen*, Schönberg formava part de la *Verein schaffender Tonkünstler*, amb Alexander von Zemlinsky. Willy Reich explica l’objectiu d’aquesta associació, la de crear la relació directa amb el públic, per preparar la ciutat de Viena per a la música d’aleshores: „Das unmittelbare Verhältnis zwischen sich und dem Publikum zu schaffen, der Musik der Gegenwart in Wien eine ständige Pflegestätte zu bereiten, das Publikum in fortlaufender Kenntnis über den jeweiligen Stand des musikalischen Schaffens zu halten“<sup>189</sup>.

Schönberg era conscient de les dificultats que marcaven en la seva música. Així ho escriu a “Neue Musik-Meine Musik”:

“Die Schwierigkeiten meiner Musik:

1. Dissonanzen
2. die Art der Melodieführung
- 3a. der Mangel an Wiederholung
- 3b. die ewige Veränderung (Variation)
- 3c. die rasche Nebeneinanderstellung „scheinbar heterogener Elemente“
4. Verwendung von Begriffskomplexen

\* \* \*

Was hilft, sie leichter zu verstehen:

1. Klare Gliederung
2. deutliche Interpunktion
3. mannigfaltige Formbedeutung der einzelnen Teile
4. charakteristische Haltung in Hinsicht auf Gegenüberstellung und Verbindung
5. Einheitlichkeit der Thematik
6. die Reihen”<sup>190</sup>.

Les dissonàncies, la manera de conduir les melodies, la manca de repeticions, el canvi constant, la ràpida juxtaposició d’elements aparentment heterogenis, l’ús de conceptes complexos: aquestes són, segons Schönberg, les dificultats essencials amb què es troba l’oient de la seva música. Tot aquest espectre d’ítems musicals queda explicat detalladament a l’article “New Music: My

---

<sup>188</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*, ASC T27.02\_1912.01.15.

<sup>189</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 33.

<sup>190</sup> “Neue Musik-Meine Musik” ASC T26.06 1928-1930.

Music”, de c. 1930, recopilat a *Style and Idea*. Quant a les dissonàncies, Schönberg considera que si estan ben treballades i contextualitzades (“occur in the right surroundings”) no hi ha motius per pensar que són més incomprendibles i que tenen a veure amb la bellesa de l’obra; la comprensió de la melodia es dificulta per la progressió intervàlica, mentre que l’absència de repetició fa que l’oient no pugui retenir a la memòria una secció determinada i la faci més païble<sup>191</sup>.

Diderot afirmava que “la soledat que el geni gaudeix enmig de la natura és un dels factors generadors d’entusiasme”<sup>192</sup>, com una força generatriu de l’expressió artística. Schönberg se sentia sol i, de fet, va escriure un article amb el títol “How one becomes lonely”, on llegim: “I had had to fight for every new work; I had been offended in the most outrageous manner by criticism; I had lost friends and I had completely lost any belief in the judgement of friends. And I stood alone against a world of enemies”<sup>193</sup>. La *solitud* és inevitable per al geni, perquè va lligada al destí del creador, però de vegades pot pesar en l’ànim, com ho demostren les paraules de Schönberg. En un altre moment, admet: “What good can it do to *tell* a listener, «This music is beautiful», if he does not *feel* it? How could I win friends with this kind of music?”<sup>194</sup>. Fins i tot, en un moment determinat, quan la seva obra va començar a ser més acceptada, deia, “I started to doubt the value of my music”<sup>195</sup>, perquè, segons ell, aquells que componen perquè volen plaure els altres i tenen l’audiència en ment a l’hora de compondre, no són autèntics artistes<sup>196</sup>. Allò més important és el decurs que ha de seguir la música i el camí lògic que l’ha de dur per camins on es manifesti l’autenticitat de l’artista, al marge de qualsevol altra consideració<sup>197</sup>. De

---

<sup>191</sup> “New Music-My Music”, *SI*, pp. 99-106.

<sup>192</sup> MARÍ, Antoni, *L’home de geni*, p. 65.

<sup>193</sup> “How one becomes lonely”, 1937, *SI*, p. 41.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>196</sup> “Heart and Brain in Music”, 1946, *SI*, p. 54.

<sup>197</sup> El tema de la solitud del creador, com a condició de la seva autenticitat artística plana sobre tota la literatura europea de principis del segle XX. És un tema recurrent, per exemple, entre els escriptors modernistes catalans, en Maragall, Casellas i Rusñol. El 1907, Santiago Rusñol, que amb el temps esdevindria un artista molt popular i molt adaptat al públic, estrenava una peça teatral que girava entorn a aquest problema. A *La mare*, el jove Manel es debat entre la temptació de l’èxit mundà i la lluita per exercir el sacerdocí de l’art que, fins i tot, exigeix el celibat, perquè “la família és un luxe seglar que no el pot tenir un ermità”. Com a contrapunt, el personatge de Cardona, un pintor veterà, l’aconsella sobre la necessitat d’arribar al gran públic: “Fas una pintura... tan... teva, tan personal, tan diferent de la de tothom, que les qualitats que hi ha, íntimes, els pocs que les veuen les admiren, però els que no saben llegir lo que hi ha entre colors... se’n riu!” Quan insta el jove a pintar per a les majories, admet que les majories són

vegades, Schönberg arriba a exagerar sobre la seva tensa relació amb el públic, com podem observar a “A self-analysis”: “If people speak of me, they at once connect me with horror”<sup>198</sup>. I, en un escrit de 1930, en què reflexiona sobre el seu públic, afirma -sense saber fins a quin punt hi podem trobar una *captatio benevolentiae*-, que “called upon to say something about my public, I have to confess: I do not believe I have one”. Parla del públic general, perquè Schönberg va tenir sempre, i així ho reconeixia, el suport d’esperits selectes com Anton Webern, Alban Berg, Alexander von Zemlinsky i, fins i tot, Gustav Mahler, malgrat no poder copsar en completud els matisos de la nova música de Schönberg.

La seva *solitud* també es reflecteix en la relació que té amb les noves generacions, que de vegades troben que l’evolució de Schönberg condueix a un carreró sense sortida: “(...) until now, I always felt more inclined toward a desert island than a blind alley. But since solitude is common to both, I prefer the blind alley of knowing my spiritual property to be common property, even though my participation on the common weal causes me still less emotion than the ending of my solitude would cause me discomfort”<sup>199</sup>. El compositor mostra el seu profund aïllament l’any 1926, tot i que ja s’ha guanyat un prestigi i ja ha compost obres dodecafòniques. Afirma que prefereix ser considerat un carreró sense sortida (“après moi le cul-de-sac”<sup>200</sup>) que una illa deserta, perquè entenem que en el “blind alley”, com a mínim, hi ha hagut creació, mentre que a l’illa deserta ens situem en un escenari erm, tosc, inert i improductiu. Malgrat que s’entesti a afirmar orgullosament que “l’art no és per a tothom”, en el fons, com tots els artistes, volia ser comprès, en primer lloc, pels seus deixebles, i, a la llarga, per un públic que calia educar. El problema és diagnosticat clarament l’any 1930, a “New Music: My Music”: si una idea pressuposa experiències que encara no han estat experimentades per ningú i, per tant, queden lluny estèticament, difícilment podrà connectar amb el públic<sup>201</sup>, perquè la novetat allunya, distancia i aïlla l’artista de la societat.

El 1911, a l’*Harmonielehre*, reflexionava sobre l’obra del geni en relació al seu moment històric i al desplegament de la història de l’art, en termes que recorden l’estètica de Hegel: “Doch da der Abstand zwischen der vorauseilenden, hellsehenden Erkenntnis des Genies awar relativ, das heißt im Verhältnis zu den Zeitgenossen, sehr groß, absolut aber, im Verhältnis zur

---

estúpides. RUSIÑOL, Santiago, *Obres Completes*, vol. I, Editorial Selecta, Barcelona, 1973, pp. 1377-1423.

<sup>198</sup> “A Self-analysis”, 1948, *SI*, p. 76.

<sup>199</sup> “My Blind Alley”, 1926, *SI*, p. 95.

<sup>200</sup> *Ibid*, *SI*, p. 95.

<sup>201</sup> “New Music: My Music”, *SI*, p. 99.

Entwicklung des menschlichen Geistes, sehr gering ist, stellt sich schließlich doch stets jene Verbindung her, die das einst Unbegreifliche näherbringt<sup>202</sup>.

El geni és un *solitari* que no es vol mesclar amb la gernació, perquè el pastor ha de guardar certa distància a l'hora de conduir el ramat, per tal de no confondre's amb una ovella més. En abandonar el sentiment de ramat, s'afirma en el seu *individualisme* radical.

### 3.3.7. Individualisme

La filosofia moderna es pot pensar com el camí que va des del Jo cartesià fins al Jo freudià. En realitat, quan el 1637 Descartes publica el *Discurs del Mètode*, amb l'epifania del Jo com a fonament de la metafísica, ja feia més d'un segle que a la Itàlia del *Quattrocento* la filosofia i l'art s'havien centrat en la *individualitat*. En la famosa *Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pico della Mirandola, Déu s'adreçava a Adam per recordar-li que no li havia assignat un lloc predeterminat a la naturalesa, com tenien les altres criatures, sinó que ell, en l'exercici de la seva llibertat, havia de decidir com situar-se en el món. Vint anys abans, Piero della Francesca i Pedro Berruguete havien retratat l'imponent rostre de Frederico Montefeltro, que, orgullosament, mostrava la lletjor del seu perfil a causa del nas fracturat al camp de batalla. El naixement i l'origen ja eren menys importants que la riquesa i el poder i, com deia Jacob Burckhardt (1818-1897)<sup>203</sup>, s'afirmava la subjectivitat de l'home al mateix temps que Maquiavel proposava un debat sobre la consideració objectiva de l'Estat, i mentre la filosofia natural intentava pensar objectivament totes les coses d'aquest món. L'home s'havia transformat en un individu original i es reconeixia a si mateix com a tal. L'individu emergia majestuós d'entre l'anonimat de les masses medievals, del temps en el qual cadascú era, només, en la mesura que formava part d'un determinat grup social, d'una família, d'un gremi. *Individuum est innesabile*, era la fórmula que, segons Aaron Gurevich, empraven els filòsofs medievals per expressar la dificultat de definir la *individualitat*. El seu estudi sobre els orígens de l'*individualisme* arrenca amb comentari sobre un dibuix que il·lustra una obra de finals del segle XII, el *Jardí de les delícies* (*Hortus deliciarum*), de l'abadessa Herrada de Landsberg. Representa la seixantena de monges del monestir de Hohenburg, entre les quals la pròpia abadessa; sorprèn que la roba, els rostres i les expressions es repeteixen en cada figura, pràcticament sense cap diferència, perquè el pintor no volia mostrar les

---

<sup>202</sup> HL, p. 30.

<sup>203</sup> BURKHARDT, Jacob, *The civilization of the Renaissance in Italy*, Allen & Unwin, Londres, 1921, p. 129.

*individualitats* d'unes dones que havien renunciat al seu jo en el moment d'esdevenir les servidores de Crist<sup>204</sup>. De fet, a l'Edat Mitjana, dominava la voluntat de remarcar allò que hi ha de comú entre les persones comunes, per damunt d'allò que les diferencia, senzillament perquè la *individualitat encara* no havia emergit com a valor metafísic, psicològic, religiós o econòmic. La vessant econòmica de la qüestió és important, perquè hi havia serioses restriccions a l'activitat econòmica individual, en una època dominada per l'obligatorietat de formar part dels gremis i de sotmetre's al seu control i la seva reglamentació (*Zunftzwang*), sense oblidar la inexistència dels pagesos, la immensa majoria de la població, com a subjectes jurídics<sup>205</sup>.

El Renaixement italià està poblat d'*individualitats* desaforades que es distingeixen de les seves distingides famílies: els Mèdici, els Sforza, els Borgia valencians italianitzats, els Della Rovere, produeixen *excepcionalitats* com Lorenzo, Ludovico, Cèsar o Juli. A *Zur Genealogie der Moral*, Nietzsche enyora aquelles personalitats, veritables antecessors de l'*Übermensch*, tres-cents anys després. Però, com recordava Erich Fromm a *The fear of freedom* (1942), el Renaixement va ser una cultura d'una classe rica i poderosa que s'enlairava enmig d'una tempesta de noves forces econòmiques. Les masses que no gaudien del poder i la riquesa dels privilegiats van perdre la seguretat que els oferia el seu estatus anterior, en un fenomen paral·lel a l'experimentat pels ciutadans de l'Europa de l'Est, després de la caiguda del mur, el 1989, amb l'abandó de la seguretat de l'*aurea mediocritas* que els oferia la societat comunista, a canvi de la despersonalització i l'autorepressió.

Els petits comerciants havien perdut la seguretat i el sentiment de pertinença que hi havia a la societat medieval. Eren més lliures, però estaven més sols. Aquesta solitud va trobar la seva resposta en la Reforma Luterana, en les doctrines religioses que, com va demostrar Max Weber, van fonamentar el nou *individualisme*, al mateix temps que el desenvolupament del capitalisme. Amb la Revolució Industrial, a finals del segle XVIII, l'economia capitalista assolí la seva màxima expressió. Les forces formidables del vapor, primer, i de l'electricitat, després, van transformar les societats industrials i, al mateix temps que apareixien les masses proletàries, l'artista romàntic s'afirmava en la seva *individualitat*. Les poderoses personalitats dels *condottieri* i de l'alta burgesia renaixentista s'havien transmutat en les orgulloses personalitats dels poetes i els artistes i, des de les *Confessions* de Rousseau, la subjectivitat, els sentiments personals, l'autenticitat i la sinceritat s'havien convertit en la matèria de l'art. L'artista havia esdevingut, en molts casos, un autèntic exhibicionista del seu jo interior.

---

<sup>204</sup> GUREVICH, Aaron, *Los orígenes del individualismo europeo*, La construcció de Europa, Crítica, Barcelona, 1997, p. 9.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 22.

Després de la reacció del Realisme i el Naturalisme, a la segona meitat del segle XIX, es va produir el retorn a l'*individualisme* amb la filosofia de Nietzsche que, com ha hem dit, Georg Brandes qualificava de “radicalisme aristocràtic”. A *Also sprach Zarathustra*, 1885, proclama la necessitat de trencar la taula de valors, de manera que cada individu s'ha de situar més enllà del bé i del mal i ha de construir una nova jerarquia axiològica. Després de la mort de Déu, sense cap referent, cada individu ha d'assumir la seva orgullosa *solitud* i decidir el seu propi camí.

La Voluntat de Poder nietzschiana (*Wille zur Macht*), la força que governa la nostra vida, és hereva del *Wille* de Schopenhauer que, en el pla individual, posseeix una força de cognició que el permet situar-se en el món. Quan aquesta *individualitat* arriba al seu nivell superior, quan ha estat dotada d'una sobreabundància de coneixement, llavors apareix el geni artístic com a subjecte lliure de volició, capaç d'expressar l'essència del món, tal com hem vist més amunt: „Es ist als ob, damit der Genius in inem Individuo hervortrete, diesem ein Maaß der Erkenntnißkraft zugefallen seyn müsse, welches das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt; welcher frei gewordene Ueberschluß der Erkenntniß, jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt wird”<sup>206</sup>.

Schönberg fa referència a la *individualitat* apel·lant al seu propi jo, en aquesta cita: “Music is certainly biographical. Your fingerprints and your handwriting is. And soon they will also declare your liver to be it”. La música mostra la *individualitat*, en la mesura que és, inevitablement, autobiogràfica, perquè recull les vivències concretes de l'individu i les sublima en forma de so. L'artista exposa allò que és fruit de la seva pròpia naturalesa i manera de fer, perquè “why should a poem and a composition present something neutral –like artificial stone-?”. Res no és neutral en l'obra d'art, perquè mostra l'empremta de l'artista si, veritablement és art i no una pedra artificial o un objecte inanimat, produït en una cadena de muntatge. Així: “Then an ending would be the result of the feeling: all has been told”<sup>207</sup>. Hi ha quelcom únic i personal en tota gran obra d'art, perquè encara que podem pensar que “tot està dit”, hi ha una cosa que perpetuarà l'art: la *individualitat* de l'artista, que sempre dona una part de si mateix en el seu art i això és sempre nou. Com que cada artista és diferent, únic, la meravella de l'art és que només des de la *individualitat* hom pot assolir la universalitat.

El caràcter *excepcional* de Schönberg com a artista es manifesta en el fet que, a més de ser el gran compositor i músic, va conrear la pintura amb resultats que Kandinsky va elogiar: “Auf das objektive Resultat verzichtend, sucht er *nur* seine subjektive »Empfindung« zu fixieren und braucht daher *nur* die Mittel, die ihm im Augenblick unvermeidlich erscheinen. Nicht jeder

<sup>206</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Teilband, I/1*, p. 240.

<sup>207</sup> Arnold Schönberg, *Construction of endings*, Blatt 2 recto, ASC\_T. 51.13.

Fachmaler kann sich dieser Schaffensart rühmen!“. La seva era, sobretot, l'expressió d'una poderosa subjectivitat, més que la recerca de la representació objectiva, perquè amb la seva tendència expressionista, típica de l'art germànic d'aquells anys, mostra el complex món interior de l'artista, ple de tensions i lluites, amb pulsions inconscients que s'alliberen a través del color. Kandinsky el situa al nivell dels grans pintors, tot lloant la seva força joiosa (*glückliche Kraft*) que l'eleva a l'heroisme, l'energia transformadora que desprèn:

“Unendlich wenige Fachmaler besitzen diese glückliche Kraft, zeitweise diesen Heroismus, diese Entsagungsenergie, welche allerhand malerische Diamanten und Perlen, ohne sie zu beachten, ruhig liegen lassen oder sie gar wegwerfen, wenn sie sich ihnen von selbst in die Hand drücken. Schönberg geht geradeaus, seinem Ziele entgegen, oder durch sein Ziel geleitet nur den hier notwendigen Resultat entgegen ...”<sup>208</sup>.

Els artistes volen expressar, finalment, com ja hem apuntat més amunt,

“the longing of mankind for its future form, for an immortal soul, for dissolution into the univers –the longing for this soul for its God. This alone, though reached by many different roads and detours and expressed by many different means, is the content of the works of the great; and with all their will they yearn for it so long and desire it so intensely until it is accomplished”<sup>209</sup>.

Les paraules de Schönberg tenen clars ressons de les reflexions de Schopenhauer sobre la música, el desig i l'amor, en el sentit que l'harmonia cerca la satisfacció (la resolució a la tònica), de la mateixa manera que el desig etern de la voluntat vol ser constantment satisfet. Amb el seu orgullós individualisme, l'artista aspira a expressar el sentiment d'universalitat a través de la seva *autoexpressió*<sup>210</sup>, de la projecció del seu Jo *auténtic*.

---

<sup>208</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 62.

<sup>209</sup> “Gustav Mahler”, 1912, 1948, *SI*, p. 464.

<sup>210</sup> “In reality, there is only one greatest goal towards which the artist strives: *to express himself*”. If that succeeds, then the artist has achieved the greatest possible success; next to that, everything else is unimportant, for everything else is included in it!”. “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 454.

### 3.3.8. Autenticitat

Schönberg, el mestre, no adoctrinava, sinó que guiava els seus alumnes per un camí que els fes trobar el seu estil personal a través de la recerca de l'*autenticitat*. “*Autenticitat*“ deriva d'*autèntic*, mot que apareix cap al s. XIII i ve del llatí, *authenticus* que, al seu torn, ve del grec *authentikós*, aquell qui té autoritat, que obra per si mateix, que és amo absolut. Com diu Erwin Stein, Schönberg ensenyava a pensar, a ser amo de les seves pròpies creacions: “Schönberg lehrt Denken. Er hält den Schuler an, mit eigenen, offenen Augen zu sehen, als wäre er der erstem der die Erscheinungen betrachtet. Was sonst gedacht wurde, soll nicht Norm sein. Ist auch unser Denken nicht besser als das anderer-nicht auf die absolute Wahrheit kommt es an, sondern auf das Suchen nach Wahrheit“<sup>211</sup>.

Calia que l'alumne tingués els ulls ben oberts per tal de poder seguir el camí vertader. Willi Reich ho explica així, amb una metàfora sobre la capacitat de dibuixar un avió: „Er selbst hat uns einmal gesagt: »Ein wirklich guter Musiker muß ein Flugzeug lenken können, auch wenn er zum erstenmal darin Sitzt!« – Möglich, daß er das im Scherz gesagt hat, aber bei ihm war Scherz immer der subtilste Ausdruck des Ernstes“<sup>212</sup>. Schönberg mostrava el camí amb subtileza però amb rigor. Al llarg de la seva trajectòria pedagògica va tenir desenes d'alumnes, i va saber escollir els millors, perquè tenia un do natural per distingir el talent. No era procliu a corregir de manera sistemàtica els errors dels deixebles, ja que cada error és l'expressió d'una manera de pensar i de fer pròpia i, per tant, calia respectar, en la mesura possible, les peculiaritats de cadascú:

„Und ich kann als Beweis dafür anführen, daß Korrekturen des Einfalls aus äußerlich-formalen Bedenken, zu denen das wache Bewußtsein nur zu oft geneigt ist, den Einfall meist verdorben haben. Das beweist für mich, daß der Einfall zwingend war, daß die Harmonien, die dort stehen, Bestandteile des Einfalls sind, an denen man nichts ändern darf“<sup>213</sup>.

En parlar de la bellesa i relacionar-la amb la veritat, reproduïa el plantejament de Keats i els romàntics que, alhora, s'inspiraven en Plató: el bell vol presentar-se com a “wahr und wahrhaftig”<sup>214</sup>. La bellesa que es pot constrenyir amb *regles* i normes fixes només és un anhel dels esperits estèrils, perquè s'allunya de la veritable missió dels genis, que no busquen la bellesa, sinó que sense buscar-la, la troben: “Dennoch gibt sich dem Künstler

<sup>211</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 42.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>214</sup> *HL*, p. 393.



die Schönheit, ohne daß er sie gewollt hat, denn er hat ja nur die Wahrhaftigkeit angestrebt. Nur die Wahrhaftigkeit!”<sup>215</sup>. Això mateix diria Picasso a la seva famosa declaració a la revista Ogoniok de Moscou, el 1926: “Yo no busco, yo encuentro”<sup>216</sup>. Dubos diria que “una obra pot ser dolenta sense que hi hagi cap falta contra les *regles* de la mateixa manera que una obra plena de faltes contra les regles pot ser una obra excel·lent”<sup>217</sup>, perquè una obra que no segueix les *regles* pot arribar a ser més autèntica que aquella que mimetitzava una certa manera de fer.

La veracitat artística sorgeix de l'*autenticitat*, del fet que l'artista ha de seguir el seu instint personal, més enllà de les normes establertes. Hegel parlava de la veritat de l'art en aquests termes: “La verdad del arte no debe ser, por eso, simple exactitud a la que se limita la mera imitación de la naturaleza, sino que lo externo tiene que coincidir con un algo interno que coincide en sí mismo, y que por ello puede revelarse como sí mismo en lo externo”<sup>218</sup>. La coincidència entre l'exterioritat de l'obra i la interioritat de l'artista implica la necessitat d'una adequació entre la veritat de la creació i l'*autenticitat* de l'impuls creador, contràriament a la vella concepció de la *mimesis*, que exigia l'adequació de l'obra amb el model extern. I Hegel, insisteix: “En tanto que el arte lleva a una armonía con su verdadero concepto de lo que en el resto de la existencia se halla maculado por el acaso y la exterioridad, da de lado todo lo que en la fenomenalidad no responde a aquél concepto, y hace surgir el ideal por medio de esta purificación”<sup>219</sup>. La *katharsis* pot sorgir entre el públic, a condició que, prèviament, l'hagi experimentat l'artista en el propi acte de la creació, perquè actua com el demiürg platònic del *Timeu*, en constrenyir la fenomenalitat -travessada per l'atzar i l'exterioritat- a ser el concepte que hi ha a la ment creadora, per convertir-se en la idea feta intuïció sensible. Adorno també relaciona l'art amb la veritat, quan afirma: “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico”<sup>220</sup>. L'art i la filosofia són companys de viatge en el camí cap al coneixement, en l'esforç per desvelar la veritat. Però, segons el pensador alemany, l'art necessita la filosofia per dilucidar quina és la seva veritat.

L'impuls cap a l'*autenticitat* sorgeix, com hem vist en estudiar l'estadi “ètic-pre-estètic”, d'un valor ètic (que, més tard, esdevindrà també

---

<sup>215</sup> *Íbidem*.

<sup>216</sup> VERTH, Léon, “Le moi du peintre. Exposition Picasso”, citat a RUBIN, William, *Picasso y Bracque: la invención del cubismo*, Polígrafa, Barcelona, 1991, p. 353.

<sup>217</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 40.

<sup>218</sup> HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989, p. 116.

<sup>219</sup> *Íbid.*, p. 117.

<sup>220</sup> ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 174.

estètic) que penetra en el Romanticisme amb Rousseau. Per cloure la seva obra *Les confessions*, escrivia: “J’ai dit la vérité. Si quelqu’un sait des choses contraires à ce que je viens d’exposer, fussent-elles mille fois prouvées, il sait des mensonges et des impostures, et s’il refuse de les approfondir, et de les éclaircir avec moi, tandis que je suis en vie, il n’aime ni la justice ni la vérité”<sup>221</sup>. El filòsof es proposa, en realitat, complir amb el sagrament de la confessió que l’obliga a dir tota la veritat, només que substitueix el sacerdot pel lector, de manera que exhibeix impúdicament alguns passatges de la seva vida que són francament criticables, però que pel sol fet d’explicar-los amb sinceritat, considera l’autor que li han de ser acceptats sense reserves pel lector, igual que li succeïria amb el sacerdot<sup>222</sup>. Valverde recorda que:

“Cuando en la *Confesiones* cuenta Rousseau una mala acción – haber dejado que despидieran a una criada por un hurto hecho por él-, no lo confiesa en sentido de mostrarse arrepentido, pero tampoco se jacta cínicamente: simplemente, es sincero al contarlo sin más, seguro de que todo se justifica por el hecho de ocurrir y ser contado. La sinceridad empieza a ser el supremo ideal, no ya literario, sino incluso moral o, si se quiere, amoral y no sólo en la palabra sino en la conducta, bajo especie de autenticidad, espontaneidad o fidelidad a si mismo”<sup>223</sup>.

El concepte d’*autenticitat* és central en el pensament de Heidegger. A *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-1936) partia de les consideracions que vuit anys abans havia fet a la seva obra mestra *Sein und Zeit* (1927), on mostrava que el pensament metafísic entre Parmènides i Nietzsche s’havia caracteritzat, bàsicament, per una comprensió de l’èsser com a simple-presència (*Vorhandenheit*) i objectivitat (*Objektivität*). L’èsser és l’ens, la cosa (*res*), un objete situat davant de la consciència (*ego cogitans*), el subjecte transcendental. La correlació cognoscitiva entre el subjecte i l’objecte duia a la concepció de la veritat com a adequació entre el llenguatge, el pensament i l’ens (*adaequatio rei et intellectus*). L’anàlítica existencial de *Sein und Zeit* era un intent de repensar la relació entre l’èsser i la temporalitat després de Kant i a partir de Husserl, l’oblit de l’èsser

<sup>221</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, vol. II, Folio, Gallimard, París, 1973, p. 438.

<sup>222</sup> Ens referim, particularment, a certs aspectes de la seva sexualitat i a la seva irresponsabilitat en relació als seus cinc fills, a qui va abandonar sense escrúpols.

<sup>223</sup> VALVERDE, José María, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Ensayo, Planeta, Barcelona, 1980, p. 150. L’autor recorda la paradoxa que “la sinceridad resultará el mejor modo de mentir” (*Ibid.*, p. 150-151), ja que Rousseau confessa haver enviat els cinc fills a l’hospici quan en realitat “no era más que una cortina de humo para disimular que (...) no podría tener hijos, a causa de problemas prostáticos”, *Ibidem*.

concomitant a la tàcita pre-comprensió de l'ésser com a noció òbvia que no necessita d'ulteriors aclariments. És l'oblit de la diferència ontològica entre ésser i ens, que es produeix tot coincidint amb el món modern, marcat per la tècnica. Un nou pensament sobre l'ésser i la veritat, amb l'elaboració d'un pensament de l'ésser alternatiu al de la metafísica tradicional, implicava la redefinició dels conceptes “cosa”, “ens” i “veritat”.

Heidegger trasllada aquestes qüestions al terreny de l'obra d'art, en un temps de reformulacions de la seva naturalesa ontològica. L'origen de l'obra d'art du a l'origen de la seva essència, al fet que apareix en virtut de l'activitat de l'artista que la crea i del nostre concepte d'art, mentre que l'activitat artística sembla que només pot ser definida a partir de l'obra d'art. És un cercle viciós que ens condueix a l'obra d'art com a cosa. Perquè, en la seva materialitat és una cosa, però una simple cosa (*Ding*) sinó la cosa que indica una altra cosa. En efecte, no és una cosa entesa com a abstracte o substància (*hypokeimenon, subs-tantia*), ni com a síntesi d'una multiplicitat de percepcions sensibles (*aistheton*), ni com a síntesi de matèria (*hyle*) i forma (*morphé*). La “cositat” ens du al concepte d'instrument, tal com s'elabora a *Sein und Zeit*, amb la seva crítica al concepte de cosa com a *res* inerta o simple presència, proposant un concepte de la cosa com a instrument que es caracteritza per la seva utilitzabilitat (*Zuhandenheit*) i pel seu *rimandare a l'altre*.

L'instrument és sempre instrument-per-a-quelcom i a *Der Ursprung des Kunstwerkes* proposa l'obra com a instrument-per-a, com a mitjà. El ésser-mitjà d'un quadre de Van Gogh (en aquest cas, *Les sabates de pagesa*) és l'ésser d'una imatge que ens indica la veritable essència de les coses representades o expressades, més enllà de la imitació o la reproducció de la realitat, de la veritat com a adequació entre pensar i ésser, concepte i cosa, signe i designat, còpia i model. Perquè el quadre de Van Gogh no ha revelat l'essència del mitjà imitant unes botes concretes, senzillament perquè no vol ser una imatge-còpia (*Abbild*) subordinada a un model, sinó una imatge (*Bild*) capaç de manifestar la presència d'allò representat com a original (*Urbild*), que ens permet accedir a la pròpia veritat, entesa com a *aletheia*, com a desvelament i obertura, com a il·luminació (*Lichtung*) d'allò amagat (*Verbergung*), com a aparició d'allò que era merament aparent. Això és la bellesa, aparició i veritat en el sentit hegelian de manifestació sensible de la veritat. L'art és l'aparició sensible de la idea, en el sentit de no amagar, no representar ni reproduir, perquè és l'esforç per mostrar l'essència de la cosa a la llum de la veritat, que fa emergir la “cositat” de la cosa. En l'obra d'art succeeix la veritat, en la mesura que es mostra l'*autenticitat* del creador<sup>224</sup>, una condició indispensable tant per a l'art, com per a la vida, perquè cal

---

<sup>224</sup> HEINICH, Nathalie, “Art contemporain et fabrication de l'inauthentique”, *Terrain*, núm. 33, París, 1999, p. 5-16.

recordar la importància que té per a Heidegger el concepte d'existència autèntica en relació al *Dasein*.

L'*autenticitat* schönberguiana no es troba només en la capacitat d'*autoexpressió*, sinó en la utilització en la seva justa mesura els mitjans que tenim. Perquè, “economy is one of the most important principles in art; if the artist gives more for something than prevailing conditions demand, he cannot be as lavish in other directions as is felt to benefit the standing of a genius”<sup>225</sup>, deia Schönberg, el 1930.

Deu anys abans, a la proposició 3.328 del *Tractatus*, Wittgenstein havia escrit: „Wird ein Zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutungslos. Das ist der Sinn der Devise Occams (Wenn sich alles so verhält als hätte ein Zeichen Bedeutung, dann hat es auch Bedeutung)”<sup>226</sup>. El principi d'economia, la denominada “navalla d'Ockham”, s'inspira en la idea aristotèlica que la naturalesa és ònticament econòmica, que no fa res debades. Els fenòmens naturals es produeixen de la forma més senzilla possible, cosa que, a nivell epistèmic, implica que s'han d'explicar de forma simple, sense complicacions innecessàries que, al capdavall, seran falses: “Non sunt multiplicanda entia sine necessitate”, perquè entre les hipòtesis construïdes per explicar un fet, la més senzilla serà, sens dubte, la més vertadera<sup>227</sup>.

Sobre el triangle Ockham-Wittgenstein-Schönberg en parla Casals, a propòsit del Wittgenstein arquitecte:

“Aún en 1940, Wittgenstein muestra que las expectativas depositadas en su trabajo iban más allá. Y en esta ambivalencia, relacionada con lo que de artístico había en tal actividad, es donde arroja su luz el paralelismo con Schönberg: éste (...) aplica al lenguaje musical la navaja de Ockham -lo desnuda de todo lo accesorio, lo expurga de aquello que ya no tiene sentido-, y articula ese material ya sin jerarquias de valor, en un proceso combinatorio a lo largo de cuyo desarrollo toma cuerpo ese fantasma que él denomina «idea» (y Loos – y el mismo Wittgenstein- «pensamiento»)”<sup>228</sup>.

La proposició 5.47321 del *Tractatus*, encara insisteix: „Occams Devise ist natürlich keine willkürliche, oder durch ihren praktischen Erfolg gerechtfertigte Regel: Sie besagt, daß *unnötige* Zeichneneinheiten nichts bedeuten. Zeichnen, die Einen Zweck erfüllen, sind logisch äquivalent, Zeichnen, die *keinen* Zweck erfüllen, logisch bedeutungslos”<sup>229</sup>. Els elements innecessaris (*unnötige*) no tenen cap significat, perquè no tenen cap

<sup>225</sup> “New Music: My Music”, 1930, *SI*, p. 100.

<sup>226</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 62.

<sup>227</sup> GILSON, Étienne, *Op. Cit.*, pp. 591-608, especialment p. 594.

<sup>228</sup> CASALS, Josep, *Op. Cit.*, p. 512.

<sup>229</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 140.

funció. És el denominat “principi d'acció mínima” que, des del segle XVIII, regeix el discurs científic. Però també hi ha una traducció estètica: que l'obra d'art autèntica ha d'expressar allò essencial, despullada de tot ornament, de tota superfluïtat. Schönberg subscriu la idea de Wittgenstein, que Adolf Loos havia deixat expressada a nivell estètic amb el seu „Weniger ist Mehr“ que, justament, Schönberg recull al seu *Harmonielehre*: „Unser Geschmack auf fast allen Gebieten verdorben ist durch die als Vereinfacher maskieren »Ornamentierer« (wie sie Adolf Loos nennt)“<sup>230</sup>. La simplicitat presenta una multiplicitat de nivells: ontològic, epistemològic, estètic i, naturalment, ètic.

En efecte, en Schönberg hi ha una veritat que ha de sortir a la llum, ja que “frente a la banalización del lenguaje musical sedimentado, la nueva música asume como obligación moral desafiar la pasividad del oído y huir de toda apariencia predecible de naturalidad”<sup>231</sup>. La veritat que desvela el compositor no és fruit d'una obvietat estètica i, per tant, a banda de l'obligació moral de l'artista, cal que l'oient faci un acte sincer de predisposició auditiva per copsar la seva essència, un acte que transcendeix l'esfera de l'estètica i envaeix l'ètica, perquè la seva no és una música de l'aparença, sinó del contingut en estat pur, que emergeix a l'esfera sensible en tota la seva *autenticitat*.

A més, Schönberg era reticent envers la tècnica, perquè reproduceix objectes en sèrie i aliena l'objecte produït i el subjecte com a productor i com a usuari. En el cas de l'art, l'obra no és una veritable producció, sinó una mera re-producció que ha perdut el valor òntic acumulat en els actes de la creació i de l'execució i, per tant, té un dèficit d'*autenticitat*. Cal cercar la veritat en tot allò que fem: “Belief in technique as the only salvation would have to be suppressed, and the urge for truthfulness encouraged”<sup>232</sup>, perquè, finalment, la veracitat és la prova definitiva de l'art: “Die Wahrhaftigkeit ist eine Zahl, welche das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk anzeigt”<sup>233</sup>.

L'*autenticitat* és un tret que caracteritza el geni, en el seu esforç per ser ell mateix a través de l'obra d'art i, a principis del segle XX, això implica l'obertura de nous camins, quan s'ha estès el sentiment del final d'un imperi d'impostura i la pèrdua de les velles referències.

### 3.3.9. El nou

Ernst Bloch va relacionar íntimament el geni amb el *Nou*. En la línia del pensament de Carlyle i Schopenhauer, considerava que la genialitat no

<sup>230</sup> *HL*, p. 325.

<sup>231</sup> CASALS, Josep, *Op. Cit.*, p. 388.

<sup>232</sup> “Problems in teaching art”, 1911, *SI*, p. 368.

<sup>233</sup> *HL*, p. 394.

rau en una mirada estàtica i contemplativa de l'univers, sinó que s'avança cap a les fronteres d'un món possible que ajudarà a constituir, a fer real: "Psicológicamente, genialidad es la manifestación de un grado muy elevado de lo todavía-no-consciente y de la capacidad de conciencia y, en último término, de la capacidad de explicitación en el sujeto, en el mundo, de esto todavía-no-consciente"<sup>234</sup>. Per tant, el geni està abocat al *Nou*, en la propi límit de la potència que es fa acte, per dir-ho amb Aristòtil, perquè fa conscient allò encara-no-conscient i configura allò que encara-no-ha-arribat-a-ser. "El carácter magistral en la obra genial sólo es también comprensible como fenómeno del *nóvum* (...), un *nóvum* a interpretar que el tiempo anterior no había aún percibido"<sup>235</sup>. Aquestes reflexions sobre el geni i el *nou* són fonamentals per comprendre la gran obra d'Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, escrita al seu l'exili americà, entre 1938 i 1947, i publicada a Frankfurt el 1959. Es tracta d'una llarga meditació sobre l'home com a animal utòpic, com a criatura que aspira sempre a viure cap al futur, a colonitzar nous territoris mentals. La força de la filosofia de Bloch es manifesta en què, en plena tempesta bèl·lica, té el coratge d'escriure "una enciclopèdia de les esperances" perquè, malgrat la violència i el mal, el món sempre està en una disposició cap a alguna cosa, en una tendència cap alguna cosa nova i millor, "en una latencia de algo, y este algo que se persigue se llama plenitud del que lo persigue: un mundo que nos sea más adecuado, sin sufrimientos indignos, sin temor, sin alienación de sí, sin la nada. Esta tendencia se halla fluyendo, como lo que tiene precisamente el *nóvum* ante sí"<sup>236</sup>.

La denominada "consciència anticipadora"<sup>237</sup> de Bloch forma una part essencial de la personalitat de Schönberg, un personatge que sempre està explorant les possibilitats de noves realitats, amb una perspectiva multidisciplinar, com un home del Renaixement –com també ho va ser, en certa mesura, Ludwig Wittgenstein, que va fer incursions en el terreny de l'arquitectura<sup>238</sup>. Cal recordar que, a més de compositor i músic, Schönberg va ser un pintor de talent que va conrear la caricatura, el retrat, l'autorretrat,

---

<sup>234</sup> BLOCH, Ernst, *El principio esperanza [1]*, Edición de Francisco Serra, Editorial Trotta, Madrid, 2007, p. 161. Bloch fa una veritable ontologia del nou a la segona part de l'obra, pp. 236-295.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>238</sup> "Tal es lo que Schönberg realiza y lo que soñaba Musil: aplicar la pasión de precisión a un sistema creativo abierto e infinito. Pero Wittgenstein no cree que en él lleguen a encontrarse estos dos niveles: como juego factual su actividad arquitectónica se ajusta a una realidad empírica; como juego artístico apunta a una idealidad intemporal", CASALS, Josep, *Op. Cit.*, p. 513.

els estudis de la natura, postals, esbossos i dissenys escenogràfics<sup>239</sup>. Però la seva curiositat el va dur a inventar tota mena d'artilugis. Va treballar creant sobretot joguines<sup>240</sup>, mobles (armaris, cadires, taules, bufets)<sup>241</sup>, un tinter<sup>242</sup>, un portador de rotllos de cel·lo, un registre telefònic, un sistema de control de transport públic<sup>243</sup> i enginyers per fer combinacions serials<sup>244</sup> i per escriure pentagrames, així com faristols de viatges<sup>245</sup>, complements per a màquines d'escriure<sup>246</sup>, a part de fer bricolatge, i fins i tot croquis de senyals de trànsit<sup>247</sup>.



**Figure 20 Koalitions-Schach, Catalogue raisonné 222, ca. 1920-1925**

<sup>239</sup> *Model to convince a dentist*, Modell eines Gebisses. 1926.

<sup>240</sup> Spielkarten für Whist/Bridge, klebebandroller, Tintenfass, Entwurf. Feder und Tinte auf Papier, 13 x 8,5 cm. Archiv nr. T52.13, Catalogue raisonné 222, Koalitions-Schach, Brett: Tusche auf Papier, Figuren: Mischtechnik, ca. 1920 – 1925, B S ASC, Wien.

<sup>241</sup> El més curiós és Catalogue raisonné 229, Modell eines Schrankes für ein Tennisclubhaus.

<sup>242</sup> «Hier eintauchen/niederschrauben / drückt die Tinte an das Rohr a / nachfüllen / verschleißbar» Catalogue raisonné 226.

<sup>243</sup> 18 Umsteigkarte für den Strassenbahn-, Autobus- und Hochbahnverkehr. Buntstift, Feder und Tinte auf Papier, 28 x 22 cm. 1927. Archivnr. ASC\_T39.24, Catalogue raisonné 227.

<sup>244</sup> Zwölftonreihenbox für *Moses und Aron*, 10 Zwölftonreihenrolle, 11 Zwölftondrehscheibe zum *Bläserquintett* op. 26, 12 Bidirektionale Reihentabelle zu *Suite* op. 29, 13 Zwölftonreihenschreiber zur *Serenade* op. 34., 14 Zwölftonreihenschreiber zum *Bläserquintett* op. 26, 15 Zwölftonreihenschreiber zur *Suite* op. 29, 16 (zusammen in Funktion) Utensil 1 (Blatt und Schablone) zu *Moses und Aron*.

<sup>245</sup> Reisenotenständer. Modell aus Holz, Papier und Textil, 41 x 14 cm. Ca. 1925. Reisenotenständer, Catalogue raisonné 228.

<sup>246</sup> 24 Entwurf für eine Notenschreibmaschine. Archivar. T39.37. Catalogue raisonné 223 i 224, 26 Serie elektrisch betriebener Notenschreibmaschinen. Feder und Tinte auf Papier, 34 x 21 cm. 1909.

<sup>247</sup> *Signaltabelle*. Archivnr. ASC\_T50.06.





A partir d'aquest moment, el vocabulari harmònic de Schönberg s'enriquirà de manera exponencial, conquerint regions encara inexplorades en el món de la música occidental. L'obra significa el final d'una trajectòria programàtica de ressonàncies clarament wagnerianes i, al mateix temps, el principi d'una recerca harmònica cada cop més radical, com la que Schönberg du a terme a la *Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente op. 9*<sup>248</sup> (1906), la primera obra schönberguiana de música absoluta. La *Simfonia de Cambra* significa, d'entrada, un desafiament dels conceptes que n'integren el títol: d'una banda, la *simfonia* es desplega en un moviment integral i, d'altra, l'orquestra de *cambra* es converteix en un conjunt de quinze instruments solistes a la cerca de la independència. La forma en un sol moviment representa altra vegada un qüestionament de les grans formes simfòniques de Bruckner o Mahler.

Aquest "pensament temàtic" acaba impregnant directament l'harmonia i, per tant, es converteix en element estructurador del discurs. Harmònicament, aquesta obra representa un avenç significatiu en la trajectòria schönberguiana, encara que aquesta complexitat harmònica no invalida que el pla tonal sigui més clar que en obres anteriors. D'aquesta manera, la recerca de concisió es desenvolupa en paral·lel a una clarificació harmònica i tímbrica. Tots els elements temàtics deriven d'un únic element constitutiu, la quarta justa, que apareix en les primers notes de l'obra i que acaba per convertir-se en la *Urform* o *Ursatz*<sup>249</sup>. En tractar-se d'una obra per a quinze instruments solistes, Schönberg fa palesa la voluntat d'autonomia i la pèrdua de caràcter d'acompanyament dels instruments, escrivint una obra de gran densitat polifònica. El treball contrapuntístic és encara major que l'esdevingut a l'op. 7, provocant una successió ràpida de sonoritats.

El següent pas novel·los de Schönberg arriba amb els *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 que, compositivament, estan escrits seguint la lliure atonalitat, en un període experimental de Schönberg en què sense el text ni el seguiment de les formes tradicionals, el resultat quedava reduït a pocs compassos. Per això, en part, podem explicar aquestes formes aforístiques, que concentren en pocs compassos les idees musicals, aquests motius que es tornen estructurals per manca d'una corassa harmònica que segueix les lleis de la tonalitat. No es pot demostrar, tanmateix, que els mitjans de composició de la atonalitat no puguin substituir les funcions tonals.

Una altra innovació important de Schönberg fou l'*Sprechgesang* o *Sprechstimme*, el cant parlat. Ja hem fet una dissertació sobre la qüestió en el

<sup>248</sup> Schönberg va compondre dues versions, a i b. La b és finalitzada el 1936, i incideix en la transparència del color, emfatitzant que és per a instruments solistes.

<sup>249</sup> Aquesta *Urform*, no ho oblidem, la quarta i la quinta, són les culpables que el sistema tonal es desenvolupés de forma tan complexa (quarta augmentada, fa-si i quinta disminuïda, si-fa).

capítol anterior. Obres com *Pierrot, Moses und Aron* o *Die Profundis* utilitzen aquest recurs tan personal que, alhora, neix al segle XIX. Juan Allende-Blin ens recorda que Lothar Schreyer parla del “Klangsprechen”<sup>250</sup>, i tots dos es troben entre el parlar, el cantar, una reformulació del tradicional recitat.

L’op. 23 és el primer opus publicat amb una obra dodecafònica, el *Walz* número cinc. Les cinc obres de Schönberg per a piano sol, tenen més significat del que sembla, segons Kathrin Bailey. Recordem ara la importància de les obres per a piano: la tercera peça de l’op. 11 introdueix dramàticament l’atonalitat atemàtica; l’op. 19 és l’únic intent real de Schönberg en matèria d’escriptura aforística, que ocupava les obres de Webern en aquest període, com les *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (1911), i la darrera peça de l’op. 23 inaugura el dodecafonisme en forma de manual, que es desenvoluparia definitivament a l’op. 33, que és un punt decisiu en el treball de la combinació dels hexacords que va ser tan important important en la tècnica de 12 tons.

Si retrocedim al desembre de 1908, ens situarem en el moment en què Schönberg obre un fructífer diàleg entre el Vell i el Nou que ens pot recordar un famós vers que J. V. Foix escriuria quaranta anys més tard: “M’exalta el nou i m’enamora el vell”. En efecte, amb l’*Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme op. 10*, el Quartet Rosé interpretà una obra de cambra d’estructura conservadora fruit de la voluntat de Schönberg de ser més comprensible, que impactà Viena amb l’aparició, al tercer moviment, de la soprano Marie Gutheil-Schoder, que entonava uns versos de Stefan George que acabaven acariciant l’atonalitat. Amb el temps, “das Ohr den einmal schon gefundenen Wohlklang vergaß und seine Verwendung Anstoß erregte, durch das Befremdende, das Neues immer an sich hat”<sup>251</sup>. El segon quartet és un dels exemples de la novetat que aporta Schönberg a la història de la música.

A més, al segon moviment, Schönberg introdueix de la mà del violoncel, l’instrument que més dominava, la melodia popular austríaca “O du lieber Augustin”, fet que ha estat interpretat com una “intromissió de la veu de Schönberg en l’obra”<sup>252</sup>. El compositor assoleix aquesta unitat motívica, en gran mesura, gràcies a l’abandó de la música programàtica i la recuperació de formes tradicionals. Tanmateix, aquest classicisme de formes ben estructurades que deixen que el discurs es vagi filtrant de manera fluïda és breu<sup>253</sup>, i prova d’això és que va acabar afegint veu als dos últims

<sup>250</sup> ALLENDE-BLIN, Juan, “Über Sprechgesang. Auf Spurensuche”, p. 46.

<sup>251</sup> *HL*, p. 73.

<sup>252</sup> *Vid.* BARCONS, Josep, “La configuració del pensament relacional en Arnold Schönberg”, p. 126.

<sup>253</sup> *TML*, p. 219.

moviments de l'Op. 10 i un melodrama, com hem vist més amunt, a la *Zweite Kammer-symphonie*.

Els primers compassos del quartet s'obren amb una harmonia aparentment tradicional, però que amaga un enllaç de tritò –*diabolus in musica*–, l'acord més dissonant, fins al punt que és capaç de desmuntar tot el sistema tonal. Però no serà fins a l'últim moviment, “Enrückung”, quan la partitura prescindirà de l'armadura, encara que això no implica ni la total absència d'una sonoritat recurrent que pugui funcionar com a tònica, ni un trencament radical dels processos harmònics. La sonoritat pren un caire místic, en concordància amb les paraules de George: “Ich fühle luft von anderem planeten”, és a dir, “jo sento aire d'altres planetes”, i podem interpretar aquests “planetes” com a metàfora de la nova la fornada de motius que articularan l'últim moviment o, millor, les noves vies que s'estan explorant.

La vella bellesa actuava com una llevadora de la nova estètica, com en el poema de Foix, que conjumina el vell i el *nou*, la tradició i la modernitat, conceptes oposats que el poeta harmonitza en un sonet de *Sol i de dol* (1947), “Em plau d'atzar...”:

“Em plau, d'atzar, d'errar per les muralles  
Del temps antic i, a l'acost de la fosca,  
Sota un llorer i al peu de la font tosca,  
De recordar, cellut, setge i batalles.

De matí em plau, amb fèrries tenalles  
I claus de tub, cercar la peça llosca  
A l'embragat, o al coixinet que embosca  
L'eix, i engegar per l'asfalt sense falles.

I enfilat colls, seguir per valls ombroses,  
Vèncer, rabent, els guals. Oh món novell!  
Em plau, també, l'ombra suau d'un tell,

L'antic museu, les madones borroses,  
I el pintar extrem d'avui! Càndid rampell:  
M'exalta el nou i m'enamora el vell”<sup>254</sup>.

En aquest poema, J.V. Foix es manifesta com un dels poetes més interessants de les Avantguardes i, molt especialment, del Surrealisme. En la primera quarteta ens parla del món antic (la tradició) i ens l'associa al vespre, al record, a la calma i a l'ombra. En la segona, ens parla del món nou (la Modernitat) i l'associa al matí, a la velocitat, a la troballa de coses noves.

---

<sup>254</sup> FOIX, J. V., *Sol i de dol*, Obres Completes I, Poesia, Edicions 62, Barcelona, 1984, p. 43.

Aquesta idea continua en els dos primers versos del primer tercet, que acaben amb l'apòstrofe "Oh món novell!" i, a l'últim vers del primer tercet comença el resum, tot recordant, primer el passat, utilitzant elements pictòrics, "les madones borroses" pròpies del Renaixement, oposades amb el "pintar extrem d'avui". Acaba el vers amb una antítesi "Càndid rampell" que és una perfecta síntesi del poema que explicarà en el vers final: "M'exalta el nou i m'enamora el vell".

La candidesa, la ingenuïtat són els elements que ha utilitzat al llarg del poema per parlar del món antic. Rampell significa "desig sobtat de fer alguna cosa" i l'autor l'associa amb el món modern. Cal recordar que l'ús de lèxic propi de la tecnologia del motor és molt propi de la literatura futurista i el tema del poema és l'explicació d'un aspecte molt important de l'autor: el valor de la Modernitat, sense menystenir la importància de la tradició. L'explicació cal trobar-la en l'especificitat de la cultura catalana, que no pot permetre's excessius trencaments i que, sovint, ha de reprimir l'impuls de "matar el pare" que, des del Romanticisme, és propi de la Modernitat. Perquè, al capdavant, és una cultura que, malgrat la seva importància objectiva, s'ha trobat en el límit de l'extinció com, de fet, estava al 1947, la data de la publicació del sonet, en plena dictadura del nacional-catolicisme.

En la consciència anticipadora de Schönberg hi ha una voluntat de no trencar amb la tradició, d'on ve la seva autoconsciència de revolucionari conservador. En qualsevol cas, Schönberg construeix una ontologia del *nou* que el relaciona amb el bell: "Das Neue ist, wenn nicht das Wahre, so doch das Schöne"<sup>255</sup>. I amb la bondat i el futur. És l'hedonisme del futur i la novetat que pot arribar a assolir quelcom encara ocult en nosaltres:

"Aber glaube ich an das *Neue*, glaube daß es jenes *Gute* und *Schöne* ist, dem wir mit unserem innersten Wesen ebenso unwillkürlich und unaufhaltsam zusterben wie der *Zukunft*. Es muß irgendwo unserer *Zukunft* eine uns jetzt noch verborgene *herrliche Erfüllung* geben, da unser ganzes Streben immer an sie seine Hoffnungen knüpft (...). Die *Zukunft* bringt das *Neue*, und darum vielleicht ist uns das *Neue* so oft und mit soviel Recht identisch mit dem *Schönen*, dem *Guten*"<sup>256</sup>.

Això que queda ocult, aquesta perfecció, pot ser allò insòlit a través d'una força aliena a la volició del geni: "Das Neue und Ungewohnte eines neuen Zusammenklangs schreibt der wirkliche Tondichter nur aus solchen Ursachen: er muß Neues, Unerhörtes ausdrücken, das ihn bewegt (...). Ein

---

<sup>255</sup> *HL*, p. 394.

<sup>256</sup> *HL*, p. 282.

neuer Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht”<sup>257</sup>.

Per al Schönberg mestre és molt important que l'alumne prengui una posició justa respecte del *nou*: “Das besorgt eine Lehre, vor deren ästhetischer Vorurteilslosigkeit manches ewige Gesetz das Zeitliche segnet und den Ausblick freigibt auf die Entwicklung des Schönen, das ist: auf jene Veränderung der Auffassung, vermöge welcher das Neue, das das Ohr der Älteren verpönt, das Alte wird, welches dem Ohr nun angenehm ist, um als solches einem neuen Neuen, welches zur Zeit noch verpönt ist, den Zugang zum Ohr zu verbieten”<sup>258</sup>. Una visió més laxa de les lleis faria que la recuperació autèntica de materials antics, reformulada, es convertís en allò més novedós, una afirmació que es contradiu amb el fet de pensar que els artistes “sie neu sagen, was neu ist: einen neuen Menschen!”<sup>259</sup>.

Cada obra del geni és, en definitiva, una aportació nova i significativa al món de l'art. El geni, sense voler fer res de “*nou*”, crea alguna cosa “*nova*”, com li va passar a Liszt o Berlioz. Schönberg ho expressa en aquesta escriptura repetitiva i àrdua de llegir, a tombs:

“Das einmal, wenn er über das Verhältnis zwischen dem Genie, seinem [Pfitzners] Ziel und den Mitteln der Zeit schreibt; das anderemal, wo er, von Schumann ausgehend, zu dem gegen Liszt und Berlioz gewendeten Gedanken gelangt: »Der wahre Neuerer jedoch „will“ nichts Neues, sondern leistet etwas Neues«; das drittemal, wo er durch Anführung eines Basses, der sich als der des »Jungfernkranzes« erweist sehr hübsch zeigt (was allerdings auch Busoni weiß) dass selbst scheinbar verbrauchte stilistische Elemente noch immer genug Spielraum lassen für den Ausdruck eines neuen Gedankens”<sup>260</sup>.

Oskar Adler, a la seva felicitació pel seixantè aniversari de Schönberg, parla de la força de la tradició a partir d'una metàfora sobre les plantes: “Die lebendige Kraft der Tradition selbst ist er geworden, dieselbe Kraft, die in der Natur die lebendige Pflanze immer wieder erweckt aus dem *Samen*, der *ihr heiliges Traditionsgut* ist”. I continua dient que la tradició de la llavor espiritual immortal és que la persona creativa és relacionant l'eterna joventut de l'ànima de l'artista, el “*natura naturans*” creador, amb el misteri de la música:

“Die Tradition des unsterblichen geistigen Samens ist es, die des schöpferischen Menschen heiligste Lebensaufgabe darstellt, und

---

<sup>257</sup> *HL*, p. 476.

<sup>258</sup> *HL*, pp. 80-81.

<sup>259</sup> *HL*, p. 478.

<sup>260</sup> “Falscher Alarm” ASC\_T01.18\_1910?

das Geheimnis seiner Jugend ist ein anderes als das der ewig jungen Natur selbst, der »natura naturans«, der ewig gebärfreudigen und sich im Gebären selbst immer wieder verjüngenden, und ist selbst wiederum das Geheimnis der *Musik*— das Geheimnis des ewigen *Werdens*, das *niemals ist* und *immer wird!*“<sup>261</sup>.

Encara insisteix en el fet que l'obra musical és eterna („das musikalische Kunstwerk *ewig da ist*“), perquè no és res en si, sinó que *esdevé* cada vegada que s'executa. El secret de la veritable joventut de les persones creatives, diu Adler, és que sempre estan en etern esdevenir, naixent en cada moment<sup>262</sup>.

Schönberg, en definitiva, està convençut que, com la seva música està basada en la tradició, esdevindrà tradició: “I am convinced that eventually people will recognize how immediately this «something new» is linked to the loftiest models that have been granted us. I venture to credit myself with having written truly new music which, being based on tradition, is destined to become tradition”<sup>263</sup>. Quan es pregunta què és la nova música, manifesta: “Evidently it must be music which, though it is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music. Evidently, in higher art, only that is worth being presented which has never before been presented”<sup>264</sup>. Perquè la nova música ha de partir de les bases tradicionals, però ha de presentar-se de forma diferent, innovadora, com mai havia estat escrita encara. I continua, més avall: “*Because: Art means New Art*”<sup>265</sup>. Per a Schönberg, tota creació és ja nova creació i, per extensió, nova música. Aleshores, en l'assaig „New Music, Outmoded Music, Style and Idea“, fa un repàs de les innovacions musicals més rellevants al llarg de la història, de Josquin des Prés, fins a Wagner. En definitiva, “new art is not to be measured by the laws of the old”<sup>266</sup>. I a l'*Harmonielehre*, afirma, en una mena de sil·logisme i apel·lant l'*Übermensch* nietzschia, que l'artista crea allò *nou* més enllà de la tradició:

<sup>261</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 318.

<sup>262</sup> “So ist das Geheimnis der wahren Jugend des schöpferischen Menschen, daß dieser niemals anders da ist denn als *Werdender* des ewigen *Werdens*, in jedem Momente immer wieder neugeborener Zeuge. - Zeuge des ewigen *Werdens* sein! Wer das mit vollem Bewusstsein könnte! - Im Volke spricht man spottend von einem, der sich's einbildet: "Der hört ja das Gras wachsen!">>, Oskar Adler, Universal Edition, 60 aniversari de Schönberg, *Íbid.*, pp. 318-319.

<sup>263</sup> “National Music (1)”, 1931, *SI*, p. 174.

<sup>264</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, pp. 114-115.

<sup>265</sup> *Íbid.*, p. 115.

<sup>266</sup> “About music criticism”, 1909, *SI*, p. 192.

“Der Künstler, der Mut hat, überläßt sich ganz seinen Neigungen. Und nur der sich seinen Neigungen überläßt, hat Mut, und nur wer den Mut hat, ist Künstler. Die Literatur wird fortgeworfen, die Resultate der Erziehung abgeschüttelt, die Neigungen treten hervor, die Hemmung schafft dem Storm ein neues Bett, der eine Ton, der nur eine untergeordnete Farbe im früheren Gesamtbild war, breitet sich aus, eine Persönlichkeit steht da. Ein neuer Mensch! Das iste in sich aus, eine Persönlichkeit steht da”<sup>267</sup>.

Després d’abandonar la tradició (*Literatur fortgeworfen*), els *nous* camins conduïxen a l’inconegut, a *nous* paratges inquietants que requereixen la seguretat d’un *guia* segur de si mateix, per situar-se en primera línia (*hervor treten*).

### 3.3.10. Lideratge

El futur és la pàtria del geni, la terra de promissió que albira abans que ningú, perquè s’avança al seu temps. Això el converteix en un *líder*, en un model a seguir, un guia. Al 1841, Thomas Carlyle va publicar *On heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, una obra que havia d’influir poderosament en el pensament posterior, especialment en l’estètic i, molt particularment, en l’alemany, inclòs el del propi Nietzsche. Es tracta d’un recull de sis conferències sobre grans personalitats que han marcat la història: l’heroi llegendari (Odin), el profeta (Mahoma), el poeta (Dante i Shakespeare), el sacerdot (Luter i Knox), l’escriptor (Johnson, Rousseau i Burns) i el rei (Cromwel i Napoleó), i sosté la tesi que la història universal és, en realitat, la història dels grans homes que han existit, que van modelar la vida i van guiar les masses amb les seves idees innovadores. “Todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es el resultado material y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron. Su historia, para decirlo claro, es el alma de la historia del mundo entero”<sup>268</sup>. Inevitablement, la gent ordinària construeix la seva existència sota el guiatge dels grans homes, dels herois que, amb la seva sola presència beneficien la nostra ànima: “El grande hombre es foco de vívida luz, manantial en cuyo margen nos extasiamos, claridad que dispó las sombras del mundo, no a modo de lámpara refulgente,

<sup>267</sup> HL, 479.

<sup>268</sup> CARLYLE, Thomas, *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, Colección Crisol, Editorial Aguilar, Madrid, 1963, p. 30.

sino como luminaria natural, resplandeciendo como don celeste”<sup>269</sup>. La seva personalitat il·lumina el nostre món fosc i miserable, amb les virtuts que Carlyle li atribueix: originalitat, noblesa, virilitat i egoisme. Entenem que, en aquest cas, l’egoisme és una virtut, abans que un defecte, ja que, en tenir cura de si mateix i assegurar el seu benestar, garanteix els beneficis que aportarà a la societat.

Al costat de guerrers, reis, profetes, sacerdots i pensadors, Carlyle situa els grans artistes, com Dante i Shakespeare, reblant el clau de la concepció messiànica que els romàntics tenen del creador. En Schönberg hi trobem aquesta mateixa idea, amb l’ús de la mateixa metàfora de la llum que, amb la seva *Die Fackel*, també comparteix Karl Kraus, el gran periodista i agitador cultural i polític que vol portar la veritat als vienesos, entabanats per la premsa oficial. L’artista és el portador de la torxa (*Fackel*) que ha de guiar la societat, en un moment en què, després de la Revolució Industrial, apareixen les masses com a fenomen sociològic. Un cop més hi ha un sentiment d’ambivalència en la relació entre l’artista i la societat, perquè, d’una banda, l’artista s’aïlla, busca la *solitud* i, fins i tot, sospita de l’èxit. Però, al mateix temps, se sent cridat a encapçalar l’exèrcit de vides anònimes, mediocres i insignificants, per dotar-les de sentit. També Kandinsky, a la seva etapa més propera a Schönberg, considera que l’artista es troba *solitari* en el vèrtex superior d’un triangle espiritual, perquè les masses no poden copsar l’abast de la seva obra: “El público, abandonado atrás, mira sin comprender, pierde el interés por un arte de este tipo y le vuelve tranquilamente la espalda”<sup>270</sup>. Tanmateix, l’artista ha de persistir en la seva missió indefugible d’aportar la llum a les masses: “Pero a pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desahogada, el triángulo espiritual se mueve en la realidad, despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, hacia delante y hacia arriba. Moisés, invisible, baja de la montaña y ve la danza en torno al becerro de oro. Pero a pesar de todo trae una nueva sabiduría a los hombres”<sup>271</sup>. Les paraules de Kandinsky ressonaran, més tard, en Schönberg: d’una banda, a *Die Jakobsleiter*, farà dir a l’àngel Gabriel les conegudes paraules “amunt, avall, endavant i endarrera”; de l’altra, al *Moses und Aron*, la seva obra magna, que dedicarà els darrers pentagrames al passatge del Vedell d’Or. La paradoxa és que la màxima expressió de la judeïtat de Schönberg es podria prefigurar en un text de qui s’havia de convertir en un antisemita.

El 1842 August Comte publica el *Cours de philosophie positive* i funda la sociologia com a ciència social, perquè considera que els fenòmens socials s’han de descriure a partir del mètode científic. Això demostra la seva complexitat, pel fet que les masses són les protagonistes de la història, un

---

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>271</sup> *Ibidem*.



nou fenomen que arrenca amb la Revolució Francesa i que s'accentuarà després de les revolucions de 1848. Cal recordar que aquest és l'any de la publicació del *Das Manifest der Kommunistischen Partei* de Karl Marx, que inaugura l'època daurada del pensament socialista, és a dir, de l'accés de les masses a la vida política. De fet, les tesis de Carlyle es poden interpretar com una reacció a aquesta nova situació perquè, de sobte, l'opinió pública pot enlairar i fer caure governs i les organitzacions sindicals i els partits obrers comencen a condicionar la vida política i la pròpia història, fins a extrems insospitats. Hi ha molts intel·lectuals que senten amenaçada la seva preciada *individualitat* per la massa amorfa, per les multituds, i això provocarà reaccions artístiques i filosòfiques al llarg de la segona meitat del segle XIX i la primera meitat del segle XX<sup>272</sup>. Perquè la disjuntiva que han d'afrontar és la de deixar-se endur pel pànic davant del perill de diluir-se en la gernació, o somiar en dirigir-la. El geni artístic de Schönberg aspira a guiar la societat amb la llum de la seva obra:

“The genius lights the way, and we strive to follow. Where he is, the light is already bright; but we cannot endure this brightness. We are blinded, and see only a reality which is as yet no reality, which is only the present. But a higher reality is lasting, and the present passes away. The future is eternal, and therefore the higher reality, the reality of our immortal soul, exists only in the future.(...) We must follow”<sup>273</sup>.

Difícilment trobarem un text més explícit sobre les pretensions dels intel·lectuals en relació a les masses. De fet, es repeteixen tot un seguit d'imatges i de tòpics que trobem al llarg de la cultura occidental, des del mite de la caverna de Plató. El geni és la llum que il·lumina el camí fosc de l'existència dels mortals i la gent només pot acceptar la submissió al *líder* natural, perquè som cecs i veiem ombres que confonem amb la veritable

---

<sup>272</sup> Nietzsche és l'exemple més clar d'aquesta reacció i la seva filosofia és qualificada per Georg Brandes com un “radicalisme aristocràtic”, com una manifestació extrema de l'individualisme assetjat per la masa, amb els seus atacs a la democràcia i al socialisme. Ortega y Gasset publica el 1929 *La rebelión de las masas*, la seva obra més reconeguda internacionalment, amb una interessant reflexió sobre la “sociedad-masa” i el “hombre-masa” que posa en perill el llegat d'Europa. A la literatura catalana cal destacar *Les multituds* (1906), un recull de contes de Raimon Casellas que enfoquen la qüestió des de la perspectiva literària del modernisme. Del mateix autor és la novel·la *Els sots feréstecs* (1901), que se centra en el conflicte obert entre l'individu cultivat, Mossèn Llätzer, i la massa amorfa dels pagesos primaris i supersticiosos, que l'escriptor descriu amb trets que gairebé els confonen amb el paisatge. L'obra va tenir un cert ressò internacional i va estar traduïda a l'alemany.

<sup>273</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 471.

realitat que, recordem-ho, no és el present sinó el futur, quan es compliran totes les promeses, tots els desitjos i totes les esperances.

Schönberg s'anticipava, com tots els grans artistes de principis del segle, a la terrible concreció política d'aquesta visió messiànica perquè, després de la Gran Guerra, les masses d'Europa es van deixar arrossegar pels líders carismàtics que els conduïrien al desastre, per uns homes *excepcionals* i *excepcionalment* desequilibrats com Lenin, Mussolini o Hitler<sup>274</sup>. Mussolini va rebre el títol de *Duce*, “guia”, que recollia l'herència dels *dux* renaixentistes, inspirats en la Roma imperial. Hitler va traduir el llatí a l'alemany *Führer* (paraula que, en espanyol, conduiria a *Caudillo*, per designar el general Franco)<sup>275</sup>. En qualsevol cas, és innegable la fascinació que aquestes ideologies totalitàries exercien sobre els artistes i els intel·lectuals, perquè el marxisme va ser com una mena d'epidèmia que va afectar una gran part dels pensadors europeus, almenys fins a la dècada dels 70, quan Sartre comença a desmarcar-se'n. Quant al feixisme, seduïria personatges com D'Annunzio i Marinetti, mentre que el nacionalsocialisme

---

<sup>274</sup> A tall de ràpid recordatori, consignarem que, el 1917, Vladimir Iliix Ulianov, Lenin, aprofitava la crisi de la guerra per destronar el Tsar i ocupar el seu lloc, amb la variant de fer-ho amb una retòrica marxista, tal vegada carregada de bones intencions, però que, finalment, va conduir a l'horror de les purgues estalinistes. A Itàlia, Mussolini desactivava el vigorós moviment obrer, tot fascinant les masses amb la promesa del retorn a la grandesa de l'antiga Roma. Al 1923, el general Primo de Rivera intentava a Espanya imitar barroerament el model italià, però era un personatge massa primari per sortir-se'n, tot i que més tard, entre 1936 i 1939, el General Franco instauraria una dictadura de gairebé quatre dècades. A Alemanya, Hitler era escollit democràticament el 1933, envoltat de la parafernàlia de símbols, estendards i rituals d'inspiració wagneriana, amb el somni de la supremacia germànica que empenyerien les masses cap al desastre final.

Des d'un punt de vista intel·lectual, Lenin era un home excepcionalment dotat per a la filosofia, un bon coneixedor de Marx, Hegel, Feuerbach i els filòsofs de la Modernitat. El 1909 va publicar *Materialismus und Empirio-kritizismus*, un voluminós llibre sobre ontologia i epistemologia materialistes per refutar les teories del físic vienès Ernst Mach. Hitler i Mussolini, en canvi, tenien un nivell intel·lectual mediocre. El primer va ser un pintor frustrat, que va abandonar Viena amb el somni secret de fer-ne una *rentrée* apoteòsica, a l'estil del que succeïria el 1938. S'havia imaginat formar part de l'elit intel·lectual vienesa, plena de jueus, i va haver d'optar per la glòria militar. Mussolini era un mestre d'escola seduït per la retòrica revolucionària i pel passat gloriós de Roma. Quant al seu epígon espanyol, Franco, era un militar de cultura rudimentària, segons manifesten els historiadors més neutres.

<sup>275</sup> “Lenin” era un pseudònim, pràctica usual entre els revolucionaris. No va rebre un títol especial, però va ser objecte del culte a la personalitat que, més tard, Stalin conduiria al paroxisme i, a la seva mort, el seu cos va ser embalsamat, com els faraons, i exposat a la mirada de les masses.

temptaria figures del gruix de l'escriptor Ernst Jünger, el filòsof Martin Heidegger o, fins i tot, el premi Nobel de literatura de 1920, el noruec Knut Hamsun.

Plató havia mostrat la temptació de l'intel·lectual per guiar el poble ignorant i la *República* és l'expressió de la màxima que havia enunciat a la Carta VII: que la justícia no seria possible, mentre el filòsof no fos rei o el rei no fos filòsof. A partir dels anys 20, les opinions polítiques de Schönberg es fan més i més conduntents, a mesura que tendeixen cap al sionisme, i el *Moses und Aron* presenta una reflexió sobre les dificultats per establir una relació coherent entre el poble jueu i el guia. Hi ha, per tant, una reflexió profunda sobre el complex paper de l'artista com a guia de la societat, que, en un text de 1947, trasllada al discurs estètic: "In a «fascist» interpretation, the basic set accordingly would represent the leader, the Duce, the Fuehrer, on whom all depends, who distributes power and function to every tone, who also is the originator of all the three mirror forms, and who is responsible for all the subsequent transpositions of the basic set and its derivatives –to function as sub-Fuehrer in minor affairs"<sup>276</sup>.

Schönberg insisteix en la imatge del geni que ens encega amb la seva lluïssor de guia. Sigui on sigui el geni, tot és llum al seu voltant, però nosaltres no podem arribar a copsar tot allò que ens pot oferir, perquè estem presoners en una foscor de la qual només el geni ens pot salvar: "We are still to remain in a darkness which will be illuminated only fitfully by the light of genius"<sup>277</sup>. La primera versió de l'article d'on procedeix el fragment que estem comentant és de 1912, un any després de la mort de Mahler, en un moment en què les Avantguardes artístiques han arrelat a Europa, amb el Cubisme, el Dadaisme, el Futurisme, el Constructivisme, fins i tot el Suprematisme. El concepte d'Avantguarda està tret de la terminologia militar; l'avantguarda és el batalló que va al davant, en contraposició a la rereguarda, els que van al final.

En entrar al segle vint, l'art pren una inevitable dimensió política. El *líder* és un personatge amb carisma natural, és algú exemplar, que encoratja els altres: "a leader (...) will also be in position (since he can read music) to discover for himself the worth-while composer, the genius, the talent worth encouraging. (...) But they have not the power -only, perhaps, the authority"<sup>278</sup>. Una autoritat que té el mestre. Karl Goldmark diu de Schönberg: „durch Unterricht wird überhaupt keine »Richtung« erzeugt; immer nur durch das lebendige Beispiel"<sup>279</sup>. Schönberg no ensenya normes, sinó que ho fa a partir de l'exemple viu. No s'ha d'esforçar en causar impressió als altres, perquè el geni és un *líder* amb la capacitat de crear

<sup>276</sup> "Is it fair", 1947, *SI*, p. 250.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> "Why no great american music?", 1934, *SI*, p. 181.

<sup>279</sup> REICH, Willi, *Schoenberg. A critical biography*, p. 84.

escola. Helmut Loos recupera una citació interessant de Rudolf Stephan, segons la qual el geni és "professor, poeta, messies", l'esperit de la paraula:

„Das Genie wirkt von vornherein belehrend. Seine Rede ist Unterricht, sein Tun ist vorbildlich, seine Werke sind Offenbarungen. In ihm steckt der Lehrer, der Prophet, der Messias; und der Geist der Sprache, der besser als der Geist derer, die sie misshandeln, das Wesen des Genies erfasst, gibt dem schaffenden Künstler den Namen »Meister« und sagt von ihm, das der, »Schule macht«<sup>280</sup>.

Segons Resewitz, a *In Sammlung Vermischter Schritten zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1759), els grans exemples són el mitjà més eficaç per aconseguir l'exemplaritat del geni. Els exemples són fins i tot més fecunds que les *regles*, ja que inciten a l'artista a sobrepassar els models. Tanmateix, només són una ajuda exterior que no pot suplir la falta de geni<sup>281</sup>. Diderot deia que "el geni se sent, no s'imita"<sup>282</sup>, perquè gaudia d'una llibertat il·limitada, la qualitat més preuada que té. Són els altres qui l'imiten i en dedueixen el model a seguir.

Una vegada, un crític va comparar Schönberg amb Sòcrates, perquè el va considerar un "seductor de la gent jove", cosa que pot semblar inadequada, tot i que és cert que servia d'exemple per a molts dels qui el van seguir, perquè va ser un gran mestre que gaudia veritablement amb la docència, i considerava que "a true teacher must be a model of his pupils; he must possess the ability to achieve several times what demands of a pupil once"<sup>283</sup>. El mestre és un model a seguir. Igual que el *líder*, va al davant i només pot anar endavant per no ser confós amb la massa. El camí va endavant en l'espai i, sobretot, en el temps, quan el passat ja ha perdut el seu sentit, la seva força referencial i el seu significat.

### 3.3.11. Futur

Nietzsche veu l'home com un pont entre la bèstia i el Superhome i, en la mesura que Zaratustra anuncia l'*Übermensch*, anuncia el *futur*. La seva filosofia es projecta en el *futur* perquè és una refutació de la tradició judeocristiana, del dualisme antropològic del platonisme i el cristianisme, un atac a la moral dels esclaus. A les transmutacions del Zaratustra, l'última figura és

<sup>280</sup> HELMUT LOOS: „Zur Rezeption von „Wiener Klassik“ und „Wiener Schule“ als Schule“ in KRONES, MEYER, (Hg.), *Íbid.*, p. 22, nota 26, Rudolf Stephan.

<sup>281</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 117.

<sup>282</sup> *Íbid.*, p. 93.

<sup>283</sup> "The task of the teacher", 1950, *SI*, p. 389.

l'infant, que està net de passat i carregat de *futur*. La paradoxa és que, com hem vist, el *futur* s'arrela a la remota tradició homèrica, en un salt enrere de vint-i-cinc segles, perquè l'*Übermensch* tindrà moltes virtuts dels herois de la *Il·liada* i la *Odissea*. Per tant, serà una mena de negació de la negació hegeliana: la tradició judeo-cristiana nega la tradició heròico-tràgica i és negada pel Superhome. La influència de Nietzsche sobre les Avantguardes artístiques serà enorme perquè el propi Zaratustra és un avantguardista, un home que només mira endavant.

Entre totes les avantguardes artístiques, n'hi ha una que explicita la idea de *futur*: el Futurisme, la primera que va formular els seus objectius en un manifest, el del 20 de febrer de 1909, publicat per Filippo Tommaso Marinetti al diari *Le Figaro* de París. Marinetti rebutjava la tradició i s'interessa per la vida contemporània, la innovació i les darreres tecnologies, amb la màquina i el moviment com a temes dominants. A banda de defensar la poesia, la velocitat, les noves tecnologies, els canvis revolucionaris, exalta el masclisme, el nacionalisme i la guerra, amb la qual cosa es relaciona directament amb el feixisme italià. El poeta català Gabriel Alomar, que va ser professor de Dalí, desenvolupà un Futurisme paral·lel, que no té res a veure amb el de Marinetti (tot i que, tots dos, van coincidir a Barcelona durant la Gran Guerra). Defineix el seu concepte de «Futurisme» com un moviment etern, en què la humanitat va renovant a través dels segles les pròpies creences i els propis ideals. Alomar, un interessant teòric del socialisme català, està convençut que les generacions evolucionen, creu que la nostra nació s'ha d'orientar cap al *futur*: aspira a la construcció de les condicions bàsiques per tal que les generacions futures puguin bastir el seu propi món en llibertat.

Després de la Il·lustració, la Modernitat s'expressa com a voluntat de *futur* i de trencament radical amb el passat. La Revolució Francesa va arribar a l'extrem de canviar el calendari, la mesura del temps que havia estat establerta amb Juli Cèsar, i revisada pel Papa Gregori XIII. L'any ja no comença al gener, sinó a la tardor, amb el Vendémiaire (el mes de la verema). El nou calendari és una metàfora de la guillotina, una forma neta, ràpida i eficient d'anorrear els homes del passat. La Revolució Russa actua amb la mateixa voluntat de fer *tabula rasa* amb el passat, d'extirpar el Tzar i l'Església Ortodoxa de la mentalitat conservadora dels *mujik*. L'objectiu dels *soviets*, no és només eliminar tot vestigi del passat, sinó, fins i tot, sacrificar el present (una, dues o tres generacions) per assegurar un *futur* perfecte per als successors del nou sistema. En realitat, no és més que la versió immanent del messianisme cristià, de la idea que aquesta vida només és un trànsit cap a la veritable vida eterna. Per a Lenin, el proletariat ha de sacrificar el present per un *futur* en què dominarà la virtut i la justícia. El somni delirant del Tercer Reich també és futurista: exterminar totes les races impures que no condueixin a la *futura* raça ària que dominarà el món.

El *futur* és també el temps del geni, del creador que es projecta en el temps. Recull l'herència dels grans mestres, cospa les necessitats del present i els dona resposta, però té la capacitat de perdurar i arribar amb les seves creacions a les generacions *utures*. El geni és un visionari, té la capacitat d'anticipar la visió d'allò que encara no és, de veure allò que és invisible per als altres. A la tradició grega, Tirèsies l'endeví, el personatge que juga un paper clau en la història d'Èdip i en la *katabasis* d'Ulisses, és cec, precisament, per evitar que les coses presents, banals, el distreguin en la seva mirada profètica. En Schönberg, la mirada també és molt important. En els seus autorretrats mostra uns ulls penetrants, hipnòtics, que semblen mirar més enllà de les coses actuals. Relaciona la mirada amb l'*anamnesis* platònica, amb el record de la visió de les idees i, cal recordar que, en grec, Idea ve de visió, *Idein*. La mirada del veritable artista es projecta en el *futur*, mentre que l'home de Plató esguarda el passat d'una altra vida i d'un altre món però, en tots dos casos, hi ha l'ull metafísic que transcendeix la mera contingència.

Schönberg escriu: “We have to remain blind until we have acquired eyes. Eyes that see the future. Eyes that penetrate more than the sensual, which is only a likeness; that penetrate the super -sensual. Our soul shall be the eye”<sup>284</sup>. L'expressió “els ulls de l'ànima” és de filiació clarament platònica. La trobem al Llibre VII de la *República* i al *Fedre*, per referir-se a la intel·ligència, la llum que ens il·lumina en aquest món fosc i caòtic, d'ombres i aparences. L'ànima de l'artista ha d'obrir els ulls a la realitat que, per a ell, se situa més enllà del temps present, en la *futura* immortalitat de la seva obra: “We have a duty: to win for ourselves an immortal soul. It is promised to us. We already possess it in the future; we must bring it about that this future becomes our present. That we live in this future alone, and not in a present which is only a likeness, and which, as every likeness, is inadequate”<sup>285</sup>. L'artista posseeix el *futur* en el present i, inevitablement, haurà d'experimentar la *solitud*. Aquesta és la condició del presoner que s'ha alliberat de la caverna i contempla la lluminosa realitat abans de davallar a les ombres per presentar-la als encadenats al present, a l'aparença i a la foscor.

L'ànima immortal (“immortal soul”) es refereix a la glòria artística en sentit metafòric. Però hem de tenir en compte que Schönberg és un home religiós i que considera la seva missió artística com a investida d'un sentit de transcendència, d'un esforç per complir un deure (“duty”) que li ha estat imposat per la seva condició de geni, de visionari, de ser projectat en el temps *futur*. El camí és ardu i *solitari*, perquè ens condueix a una fita que només està a l'abast dels escollits: encarnar el *futur* en el present.

---

<sup>284</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 468-471.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

La visió messiànica del geni que es projecta cap a l'avenir, que vola del present al *futur*, apareix repetidament en els textos schönberguians: “The truly great have always had to flee from the present into the future. (...) There are only geniuses, and to them belongs even the future”<sup>286</sup>. Posant-hi encara més èmfasi, afirma: “Alas, human creators, if they be granted a vision, must travel the long path between vision and accomplishment; a hard road where, driven out of Paradise, even geniuses must reap their harvest in the sweat of their brows”<sup>287</sup>. El camí que ha de fer el geni per aconseguir el seu deure estètic és ple d'entorbiments i penalitats. En aquest fragment hi ha una referència a la teoria de l'acte i la potència d'Aristòtil: la missió del geni és travessar la distància que hi ha entre la visió artística (l'obra d'art en potència) i la seva realització (l'obra d'art en acte). La força del geni consisteix en provocar aquest canvi, per llarg i difícil que sigui, per establir ponts de significat i ponts temporals cap a la glòria artística.

Tornant al text de “Gustav Mahler”, Schönberg insisteix en el *futur* com a essència del geni, situació que, inevitablement, el farà un inadaptat al seu temps, com l'albatros de Baudelaire que vola majestuosament per travessar el cel i, en canvi, quan es posa a la coberta dels vaixells, esdevé una criatura maldestre i patètica, incapaç de moure's sense topar amb algun objecte. El present del geni encarna el nostre *futur*. És la llum que il·lumina el camí fosc de l'existència humana, que brilla en el món obscur per on transiten les criatures humanes. És el miracle que dota de visió els cecs i dóna sentit als enigmes que ens envolten. És la força que ens empeny a fer el camí, el guia que ens convida a seguir-lo per poder experimentar una mica d'eternitat:

“And this is the essence of genius –that it is the future. This is why the genius is nothing to the present. Because present and genius have nothing to do with one another. The genius is our future. So shall we too be one day, when we have fought our way through. The genius lights the way, and we strive to follow. Where he is, the light is already bright; but we cannot endure this brightness. We are blinded, and see only a reality which is as yet no reality, which is only the present. But a higher reality is lasting, and the present passes away. The future is eternal, and therefore the higher reality, the reality of our immortal soul, exists only in the future. (...) We must follow”<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> “Gustav Mahler”, 1912, 1948, *SI*, p. 452.

<sup>287</sup> “Composition with Twelve Tones (1)”, 1941, *SI*, p. 215.

<sup>288</sup> “Gustav Mahler” (1912-1948), *SI*, p. 471.

I, a tall de síntesi de totes aquestes idees en una sola frase, podem llegir: “Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit”<sup>289</sup>.

A “Composition with twelve tones (I)”, Schönberg afirma que “It should be mentioned that the last century considered such a procedure [twelve tone] cerebral, and thus inconsistent with the dignity of genius”<sup>290</sup>. La seva tasca no és cerebral, no és fruit del càlcul, sinó l’expressió espontània d’una genialitat, d’una idea gestada amb els anys, certament, però que respon al mandat de l’*autoexpressió* com a artista. Per sintetitzar: els artistes tenen una missió, volen expressar “the longing of mankind for its future form, for an immortal soul, for dissolution into the universe –the longing for this soul for its God”. La idea de la dissolució de l’ànima de l’artista en l’univers té ressons del neoplatonisme renaixentista, que establia la relació de l’ànima de l’artista i l’*anima mundi* i, indubtablement, també hi trobem indicis d’un sentiment panteista, en identificar l’univers i Déu i en considerar la relació entre la part i el tot, entre l’individu i el cosmos, com a conseqüència de l’acompliment de la missió que té el geni: anar més enllà de si mateix per arribar als altres, més enllà de l’ara per assolir el sempre que és l’obra d’art genial.

Respecte a la composició musical, escriu: “I used to say that a composer must be able to look very far ahead in the future of his music”<sup>291</sup>. El veritable compositor és aquell que és capaç de veure-hi més enllà, de projectar-se cap al *futur* en la seva pràctica, tant en els aspectes més generals com en els més concrets: “The most important capacity of a composer is to cast a glance into the most remote future of his themes and motives”<sup>292</sup>. Els avenços de Schönberg són, naturalment, “etwas Harmonisches; nämlich ein Ausflug in eine zukünftige Harmonie. Und in diesem Sinn ist die auch keine Ausnahme, sondern entspricht einem Gesetz, das so lauten könnte: Jedes Lebendige hat das Zukünftige in sich. Leben heißt zeugen und gebären. Alles gegenwärtige strebt dem Zukünftigen zu”<sup>293</sup>.

Per situar en el context adient el concepte de *futur* que hem anat espigolant en els textos schönberguians, cal recordar que, a principis del segle vint, s’accentua la creença en la idea de Progrés inherent a la Modernitat. És més aviat un prejudici que neix de la creença que la humanitat avançarà cap a un *futur* millor, que les generacions *future*s seran millors que les passades i pitjors que les successives. A partir de Descartes, el passat comença a perdre el seu prestigi mil·lenari perquè, al cap i a la fi, les dues fonts de la cultura occidental, la Grècia clàssica i la tradició bíblica, ragen

---

<sup>289</sup> *HL*, p. 392.

<sup>290</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941. *SI*, p. 223.

<sup>291</sup> “The blessing of the dressing”, 1948, *SI*, p. 385.

<sup>292</sup> “Brahms the progressive”, 1947, *SI*, p. 422.

<sup>293</sup> *HL*, p. 444.



d'un mateix pessimisme antropològic que, misteriosament, comparteixen. L'home és una criatura caiguda, que ha estat expulsada del paradís a causa d'algun pecat que ha comès o d'alguna fatalitat que li ha esdevingut. Homer mira enrere amb la certesa que els vells herois eren quasi divins, mentre que la tradició judeo-cristiana plora la pèrdua del Paradís, fins que, amb el Renaixement, s'afirma la dignitat de l'home, que es reflecteix clarament en la pintura i en l'escultura, en els cossos nus que es mostren orgullosament. El 1919, John B. Bury presentava *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth*, un estudi magistral sobre la qüestió on recordava que, durant el segle XVII, les “querelles des anciens et des modernes” constituïen pràcticament un gènere literari<sup>294</sup>. A partir de la Il·lustració, el passat s'identifica amb les tenebres i la superstició i el present apareix com la preparació d'un *futur* en què la felicitat i el progrés moral aniran lligats a l'innegable progrés material que s'està produint. L'esperança d'assolir un *futur* de benestar a la terra desplaça definitivament la resignació que havia diferit la satisfacció dels desigs fins a la vida ultraterrenal.

Kant ha de recordar que vivim a espatlles dels gegants, que cada generació avança a partir del llegat de les generacions precedents. Hi ha una confluència entre modernitat i judaisme, en el sentit que en el *futur* es compliran les promeses i, a partir del paroxisme revolucionari francès, quan la llum de la Raó conduirà a la foscor de la violència, es produirà la paradoxal situació d'acceptar el sacrifici de les generacions contemporànies, per tal d'assegurar la felicitat de les *futures*. Amb el materialisme històric la idea es reforça, en una versió laica del mil·lenarisme jueu, de la recerca del futur en què tot es justificarà.

El pes que el *futur* té en Schönberg el mostra un text de Kandinsky recollit per Willi Reich: “Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Wege zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der *neuen Schönheit* entdeckt. Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern *rein seelische*. Hier beginnt die ‚Zukunftsmusik!‘”<sup>295</sup>. Aquestes meravelloses paraules del pintor sobre la música de Schönberg com a música del *futur* remarquen quatre conceptes claus: la llibertat creadora, la nova bellesa, el nou regne i l'experiència de l'ànima, i concentren gran part de les asseveracions que hem fet al llarg d'aquest capítol, la idea que el geni crea quelcom que pertany al *futur* perquè s'autoexpressa a través de l'art, el regne de la llibertat. I Kandinsky encara s'aventura a dir que la música de Schönberg no només desperta una nova sensibilitat estètica, que fins aquí això se'ns presenta com una evidència, sinó que reinventa els paràmetres de

---

<sup>294</sup> Vid. BURY, John, *La idea del progreso*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, pp. 78-95.

<sup>295</sup> REICH, Willi, *Schönberg oder konservative Revolutionär*, p. 63.

la bellesa i accedeix a un nou estadi estètic, i fins i tot moral, perquè la converteix en un *líder*.

El geni manté una joventut eterna, segons Oskar Adler, a “Von der ewigen Jugend des Genies”, que comença amb les mateixes paraules que el títol de l’escrit que parla de la vitalitat atemporal de Schönberg, un home que manté la seva joventut i el mateix esperit creador del principi de la seva carrera, quan Adler el va conèixer amb només disset anys: „Ja! Das war derselbe junge Schönberg mit der ungeheueren, in jedem Momente sich neu offenbarenden Gegenwartsvitalität, mit der elementaren Kraft dieser zeitlosen Lebendigkeit”<sup>296</sup>. Perquè el geni té una naturalesa divina, és etern i, paradoxalment, és present, és passat i és *futur*: “One must have the sense of the past and an intuition of the future”<sup>297</sup>. Es manté impertorbable al pas del temps, sempre és actual.

L’objectiu de Schönberg va més enllà dels límits de la seva època, i explora camins que ni ell mateix coneix: “Hier walten offenbar Gesetze. Welche, das weiß ich nicht. Vielleicht werde ich es in ein paar Jahren wissen. Vielleicht wird ein Jüngerer sie finden. Vorläufig kann höchstens beschrieben werden”<sup>298</sup>. Perquè “thus, should one forget that contemporaries are not final judges, but are generally overruled by history, one might consider this method doomed. (...) Only the better-prepared composer can compose for better-prepared music lover”<sup>299</sup>. El públic no pot jutjar el geni, perquè el precedeix en el camí cap a la perfecció artística. Només la història pot jutjar-lo, només les generacions *futures* podran situar-lo en el lloc que li correspon: “Should one forget that contemporaries are not final judges, but are overruled by history”<sup>300</sup>.

El geni com a artista del *futur* té una vocació profètica i, igual que succeeix amb els *profetes*, sovint no és acceptat en el seu lloc ni en el seu temps perquè, com deien els clàssics, *Nemo propheta acceptus est in patria sua*.

### 3.3.12. Profetisme

A “Franz Liszt’s work and being”, el Schönberg de 1911 (el d’abans de la Primera Guerra Mundial, el dels *Gurrelieder*, la lliure atonalitat, i el lector de Schopenhauer), escriu en una mena de revelació:

<sup>296</sup> Oskar Adler a *Íbid.*, pp. 317-318.

<sup>297</sup> “About music criticism”, 1909, *SI*, p. 195.

<sup>298</sup> *HL*, p. 502.

<sup>299</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, p. 215.

<sup>300</sup> *Íbidem*.

“The work, the perfect work of the great artist, is produced, above all, by his instincts; and the sharper ear he has for what they say, the more immediate the expression he can give them, the greater his work is. That is exactly the relationship, or perhaps it is even more direct, between faith -faith independent of reason- and instinctive life. (...) This faith, this fanatical faith, is just as characteristic of Liszt as of any great man. (...) He believed in progress, in culture, in beauty, in morality, in humanity. And he believed in God! And all this faith arises from no other cause than the powerful instinct of a man who wishes to raise the others, too, to the heights of goodness that he feels in himself. Such a man is no longer an artist, but has become something greater: a prophet”<sup>301</sup>.

L’artista és un *profeta*. Aquest és el darrer estadi de la seva evolució, a causa de la força de la seva fe, del seu instint més enllà de la raó que s’objectiva en forma de l’obra d’art. És una força expressiva que Schönberg compara al fanatisme religiós, el de Liszt i el dels grans homes. L’art autèntic és una religió i l’artista ha d’adoptar la forma del *profeta* que anuncia amb la seva obra el progrés, la cultura i la bellesa. En les paraules de Schönberg hi ha el messianisme que travessa la cultura europea del tombant de segle, sota l’influx de Nietzsche, el *profeta* que anunciava la transformació final de la bèstia en l’*Übermensch*. “Prophecy – escriu Heschel- (...) may be described as *exegesis of existence from a divine perspective*”<sup>302</sup>: el *profeta* és un intermediari entre la humanitat i la divinitat, i l’artista, per tant, en assolir la màxima expressió, es metamorfitza en un mèdium per un instint poderós que li sorgeix de l’interior i que no pot controlar.

Søren Kierkegaard reflexiona sobre la naturalesa del *profeta* i considera que pertany al present, i no pas al *futur*, tot i que en té el presentiment: “El individuo profético no posee el futuro, sino que sólo lo presente. No puede hacerlo valer, pero a la vez está perdido para la realidad a la que pertenece. Su relación con ésta es, sin embargo, una relación pacífica, pues la realidad dada no sufre oposición alguna”<sup>303</sup>. I el relaciona amb l’heroi tràgic, que “lucha por lo nuevo, se esfuerza por aniquilar aquello que considera caduco, si bien su tarea no es tanto la de aniquilar, sino la de hacer valer lo nuevo, y de este modo aniquilar indirectamente lo pasado”<sup>304</sup>. La novetat del *profeta* ve donada pel missatge que ha d’aportar a la

<sup>301</sup> “Franz Liszt’s work and being”, 1911, *SI*, p. 442.

<sup>302</sup> HESCHEL, Abraham J., *The Prophets*, Modern Classics, Harper Perennial, New York, 2001, p. xxvii.

<sup>303</sup> KIERKEGAARD, Søren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Vol. I, Escritos de Søren Kierkegaard, Trad. Darío González i Begonya Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2006, p. 286.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 286.

humanitat, actuant com a mediador entre Déu i el poble. Amb la seva creació, l'artista es converteix en *profeta* perquè la seva obra és, en si, un missatge cada vegada *nou*. Tal i com escriu a "Criteria for the evaluation of music", Schönberg creu que el compositor s'apropa al *profeta*, que transmet un missatge universal: "My personal feeling is that music conveys a prophetic message revealing a higher form of life towards which mankind evolves. And it is because of this message that music appeals to men of all races and cultures"<sup>305</sup>. El compositor crea només si té alguna cosa a dir que encara no ha estat dita, però que creu que s'ha d'expressar: un missatge per als amants de la música (*music lovers*)<sup>306</sup> que cal desxifrar, perquè ha estat encriptat per l'artista.

La missió que s'encomana Schönberg a si mateix és la de desenvolupar-se com a compositor i, inevitablement, se sentirà investit de forma misteriosa com a *profeta*:

"Why? Why make it so hard for the listener; (...) "I can do it no other way, and it does not work any other way. Only, I did not choose to write like that. (...) In the army, a superior officer once said to me: 'So you are this notorious Schoenberg, then'. 'Beg to report, sir, yes.' I replayed, 'Nobody wanted to be, someone had to be, so I let it be me'. Supposing I now asked myself, 'why does somebody have to be?' The only answer is, 'I don't know'"<sup>307</sup>.

Les paraules mostren un destí inevitable i ens reordenen el poema *Nabí* (1941), que Josep Carner va escriure sobre la figura de Jonàs, el *profeta* que vol defugir la seva missió, però que, finalment, l'ha d'acceptar com a inevitable. Schönberg l'accepta, tot i que creu que li ve imposada per un destí aliè a la seva voluntat. Quan li demanen per què fa la tasca tan difícil a l'oient, contesta que no ho sap fer de cap altra manera, la qual cosa ens du a les paraules de Heschel segons les quals, el *profeta* "makes no concession to man's capacity"<sup>308</sup>. Perquè Schönberg és un escollit que és inconscient del seu procés creatiu, però intueix què necessiten els *nous* temps. El geni viu a la inversa de la resta dels mortals, ja que els homes són conscients mentre aprenen, però no coneixen les necessitats del present i el *futur*. En canvi, el geni, no sap com crea ni per què, però té la lucidesa d'intuir les necessitats *futures*.

En ocasió de l'article sobre Gustav Mahler, escrit el 1912 i revisat el 1948, Schönberg parla de l'artista com una llum que ens il·lumina en la

---

<sup>305</sup> "Criteria for the evaluation of music", 1946, *SI*, p. 136.

<sup>306</sup> "Folkloristic Symphonies", 1947, *SI*, p. 165.

<sup>307</sup> "New Music: My Music", c. 1930, *SI*, p. 104. *Vid.* Nota 134 apartat 2.2.

<sup>308</sup> HESCHEL, Abraham J., *Op. Cit.*, p. 10.

foscó: “This fire should burn brightly in us that we become transparent, so that its light shines forth and so illuminates even the one who, until now, walked in darkness”<sup>309</sup>. Abraham J. Heschel parla del *profeta* com aquell qui aporta llum: “at the bottom there is light, fascination, but above the whole soar thunder and lightning”<sup>310</sup>. I Schönberg continua: “We, who are inspired, must have faith, men will sympathize with this ardor, men will see our light shining”<sup>311</sup>. Fins i tot parla de miracle: “The miracle is extremely natural, and the natural is extremely miraculous”<sup>312</sup>, amb una aura espiritual que ja havíem vist el 1911, amb l'article sobre Liszt.

A “My evolution”, Schönberg escriu: “This is also the place to speak of the miraculous contributions of the subconscious. I am convinced that in the works of the great masters many miracles can be discovered, the extreme profundity and prophetic foresight of which seem superhuman”<sup>313</sup>. Els grans mestres fan una tasca profètica desenvolupant el seu art, són visionaris que de forma inconscient ofereixen a la societat obres que esdevenen miracles perquè no sabem com han estat realitzades, per quins paràmetres s'han regit, perquè expressen quelcom que surt del seu interior que es converteix en una torxa per als profans. Són elegits que admirem per la seva tasca profètica, perquè ens permeten gaudir de l'art amb el seu mestratge que ens fa de guia.

Quan el compositor es pregunta “què és la nova música?”, respon: “There is no great work of art which does not convey a new message to humanity”<sup>314</sup>, i aquest *nou* missatge a la humanitat l'han de dur els genis. Hi ha altres moments en què, sense anomenar estrictament la paraula geni, concloem que s'hi refereix clarament. Un exemple n'és un meravellós aforisme de 1909, publicat a *Die Musik*. És un dels seus primers aforismes que ens han arribat, i Schönberg ofereix una concepció de l'art messiànica, carregada de força estètica i moral en la qual és present la filosofia de la Voluntat de Schopenhauer:

“Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor »dunkle Mächte« bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehn, was angegangen werden muß. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar

<sup>309</sup> “Gustav Mahler”, 1912, 1948, *SI*, 449.

<sup>310</sup> HESCHEL, Abraham J., *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>311</sup> “Gustav Mahler”, 1912, 1948, *SI*, 449.

<sup>312</sup> *Íbidem*.

<sup>313</sup> “My Evolution”, 1949, *SI*, p. 85.

<sup>314</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 115.

außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Wiederhall: das Kunstwerk<sup>315</sup>.

L'artista és un esperit selecte capaç d'interioritzar el destí de la humanitat. Es mou guiat per un imperatiu ètic, el d'oposar-se als poders obscurs («*dünkle Mächte*») per mostrar-ne la impostura. Són persones que es reconeixen en les seves emocions, enmig d'una societat sense ànima, que aspiren a copsar l'essència del món, més enllà de les percepcions dels sentits, per tal de mostrar-lo, finalment, en l'obra d'art, que és el ressò (*Wiederhall*) del moviment del món.

L'artista és un escollit, un abanderat de la societat capaç d'avançar-se al futur per tal de construir-lo amb una idea clara que li ve projectada. En aquest aforisme d'una bellesa extraordinària Schönberg defineix l'art com un crit agònic. Un crit que anuncia, externalitza i, en ser agònic, expressa el malestar de la cultura, en un text complementari del seu expressionisme musical i pictòric. El 1909 Schönberg ja havia entrat en l'expressionisme atonal, amb composicions com *Am Strande für gesang und Klavier* a partir d'un poema de Rainer Maria Rilke, els *Drei Klavierstücke*, op. 11, "*Das Buch der hängenden Gärten*" von Stefan George, op. 15, els *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 i el monodrama "*Erwartung*", op. 17. Dos anys més tard, entraria en contacte amb Wassily Kandinsky i *Der Blaue Reiter* i exposaria amb el grup a la galeria muniquesa Tannhäuser. Anys abans, el disseccionador d'ànimes Edward Munch (1863-1944), el pintor noruec que es pot considerar el pare de l'expressionisme alemany, tot i no formar part del grup de Munic, va crear *El crit* (1893). És innegable l'afinitat de les paraules de Schönberg amb l'obra de Munch<sup>316</sup>, tot i que no sabem si el compositor austríac coneixia l'obra del noruec. Tanmateix, es pot copsar en l'ambient de l'època aquesta necessitat d'exterioritzar els sentiments amb colors vius, formes exòtiques i torturades i un llenguatge punyent, fet amb paraules carregades de *pathos*.

El crit agònic (*Notschrei*) de Schönberg és un xiscle que ens projecta cap endavant, que mostra i amaga alhora, que exterioritza un sentiment atrapat a les pregoneses de l'ànima. És un xiscle que agonitza, que reclama ajuda, que abandera les inquietuds pre-bèl·liques d'una Europa bullent. "Aquells qui són capaços d'interioritzar el destí de la humanitat" (*Schicksal der Menschheit*) són els artistes autèntics, perquè l'art és l'exteriorització, la projecció i el guia d'aquest destí ocult per la majoria. Van al capdavant perquè no s'amaguen, sinó que l'accepten i hi reflexionen per actuar després.

<sup>315</sup> SCHÖNBERG, Arnold, *Aphorismen*, ASC\_Y3.62.159, Edited in *Die Musik*, 9, 1909/1910, Nr. 159-163.

<sup>316</sup> Vid. ZAPKE, Susana, "Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule", dins a Catàleg de l'exposició *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*.

Diderot, en la línia de Shaftesbury, havia dit que “el geni el que fa és descobrir les relacions secretes que s'estableixen, tènueament i imperceptiblement, entre tots i cadascun dels éssers de l'univers. El geni és aquell qui desvela els secrets de l'univers; és el qui reconeix la xifra en què és ordenat el món i la dóna a conèixer als homes amb la seva obra”<sup>317</sup>.

Els artistes són la veritable aristocràcia, en el sentit literal del terme grec, “aristoi“, els millors, perquè són capaços de veure el destí i no s'abanonen als “poders obscurs” («*dunkle Mächte*»), que, segons Schopenhauer, tot i adonar-se que la vida és sofriment i acceptar-ho amb resignació, són capaços d'alliberar-se de les cadenes i convertir aquest sofriment inherent a la condició humana en art. Si bé el místic aconsegueix l'apaivagament etern del *Wille*, l'artista és l'únic capaç de transformar, encara que sigui momentàniament, l'impuls d'aquests poders obscurs a través d'aquest crit agònic que és l'obra d'art. Aquest crit no es reserva a l'artista, sinó que el recull el malestar de la humanitat i converteix la seva obra individual en una expressió col·lectiva, universal i única que ens guia a través de les incerteses dels temps, per construir un món millor.

L'artista aconsegueix integrar-se en el mecanisme del món, més enllà de les emocions mundanes, s'aboca a cercar la llum del destí, la torxa del guia. L'art és un testimoni dels qui no són ni capaços d'aprehendre el moviment del món (*die Bewegung der Welt*) ni de transmetre'l, perquè l'artista, en canvi, visualitza tot aquest corrent exterior en el seu interior. Per a Schiller i els romàntics, el poeta -i, per extensió, tots els artistes- cerca el fons vertader de les coses, l'essència última. És una veritat absoluta i total, universal, com la veritat que mostra Schönberg. Només així pot expressar-se per guiar aquells qui són incapaços de copsar l'essència de les coses i es resten quiets, atordits, muts i cecs, aquells qui necessiten el guia i el messiès per assolir una veritat que els és privada en la seva *solitud*. I aquesta veritat és transmesa com un resso (*Widerhall*) que prové de l'interior de l'artista, amb tota la força interior que és capaç de projectar les necessitats més profundes de la humanitat.

Schönberg destacarà de les pàgines de Schopenhauer: “Die Kunst besteht darin, daß man mit dem möglichst geringsten Aufwand con äußerem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe: denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unsers Interesses”<sup>318</sup>. Aquest interior surt i es manifesta en forma de crit. Crida agònicament perquè ho fa des de *solitud*, perquè l'artista és el presoner alliberat de la caverna platònica, el qui veu la llum i, en tornar enrere, vol educar els seus antics companys, lligats a les ombres que falsegen la realitat.

<sup>317</sup> MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, p. 74.

<sup>318</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga und Paralipomena*. Zweiter Teilband, “Kapitel 19: Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetic”, §228, p. 485. Subratllat a ASC BOOK S40\_5\_467.

En *coherència* amb l'especial consideració que Schopenhauer atribueix a la música, les reflexions de Schönberg situen el compositor com l'únic artista que pot expressar l'essència més íntima del món (*das innerste Wesen der Welt*): “der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat”<sup>319</sup>. Aquesta realitat és inefable i només pot mostrar-la el llenguatge universal, còsmic, de la música, a través de l'artista que, com un mèdium, pot transmetre el misteriós missatge de l'Absolut.

### 3.4. Conclusions

El concepte de geni és fonamental en el pensament schönberguianà. Tant la seva estètica com la seva ètica -dos àmbits que es presenten estretament lligats en l'autor- només es podem explicar a partir d'aquest concepte nuclear. A tall de conclusió del capítol, hem de recordar que hem desplegat la idea schönberguiana de geni a partir de dotze categories però, prèviament, hem fet un recorregut per la història d'aquest concepte i hem distingit entre el geni i el talent, dos termes que apareixen de forma recurrent en els textos del compositor i teòric vienès.

L'obra d'Arnold Schönberg és, sobretot, *autoexpressió*, que es manifesta amb la tensió entre la consciència i la inconsciència, en un estadi “ètic-pre-estètic” en què l'artista té la necessitat de mostrar la genialitat que té en el seu interior. El geni posseeix les facultats que el distingeixen de la resta i les desplega en forma d'obra d'art per mostrar-se a si mateix, més ellà del fet que ho vulgui o no. L'art pertany a l'inconscient, diu Schönberg, i l'artista s'ha d'autoexpressar sense restriccions del gust, l'educació, la raó o el coneixement i deixar aflorar l'impuls innat i instintiu que el permet crear. Aquest és el tema de la psicoanàlisi, les pulsions interiors i anteriors a la consciència i, d'aquesta manera, l'activitat de l'artista i la del psicoanalista són paral·leles, perquè ambdós treballen amb processos psíquics inconscients.

D'aquesta manera sembla comprensible que l'artista creï obtenint resultats que dona per bons ja a les primeres versions, perquè són fidels a les pulsions de la seva *psyche* i considera que el primer resultat és el més autèntic i, per tant, les correccions només devaluarien l'estatus artístic. La creació sorgeix quan l'artista segueix el seu impuls interior, sense necessitat d'aturar-se a reflexionar sobre allò que crea, de la mateixa manera que un rellotge

---

<sup>319</sup> SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Teilband, I/I, p. 324.



treballa de manera automàtica, com un mecanisme ben engreixat que no necessita aturar-se a pensar per tirar endavant. És per això que, de vegades, la creació schönberguiana, com en tants altres artistes, es pot acostar a l'escriptura automàtica dels surrealistes. Per a Schönberg, la màxima aspiració de l'artista és expressar-se a si mateix.

Però la primera premissa de l'*autoexpressió* és la inspiració. Cap artista que no estigui sota l'influx de la inspiració pot crear veritablement, i Schönberg recull les tradicions de l'entusiasme i la inspiració d'ascendència platònica. Fer allò inusual, que surti de la norma, és quelcom quotidià per al geni, gràcies a la inspiració que fa que sigui un ésser sobrehumà. El compositor afirma no tenir una teoria aplicable a la redacció d'una composició, per això, en trobar-se en la situació, la seva gràcia natural el fa crear a partir d'un sentiment. Per a Schönberg és inconcebible la creació sense la inspiració i, així, beu de la tradició segons la qual la inspiració sorgeix d'una ment fonamentalment productiva i espontània, plena d'energia espiritual que té origen en el Romanticisme.

La condició del geni és innata. El geni no aprèn res que sigui veritablement rellevant, sinó que les seves qualitats formen part de la seva personalitat. Amb la instrucció pot modelar les seves facultats per perfeccionar-les, però el geni neix i no es fa. Allò innat és més autèntic, i s'autodesenvolupa cap a formes d'expressió més elevades. Com que no ha passat pel procés d'aprenentatge, allò que fa l'artista resulta incompreensible per a l'home comú, que desitja conèixer les claus interpretatives. Schönberg parla de ciència secreta per distingir dos tipus de persones: els genis dels que no ho són. El geni escapa de les contingències i és anterior i aliè a la finitud dels éssers.

Com a professor, Schönberg és conscient que el més important no es pot ensenyar, surt de dins mateix de l'artista que, al seu torn, necessita coratge i força interior. L'estudiant que es converteixi en artista no haurà acabat aplicant tot allò que el professor li hagi encomanat, perquè hi ha quelcom interior, anterior a la seva consciència que el du per camins inexplorables.

Schönberg té una relació tensa amb les *regles*, com tots els artistes. A mesura que va avançant la seva carrera es va desprenent del pes de les normes heretades per crear cada vegada més lliurement. El compositor ha hagut de trobar l'equilibri entre seguir unes *regles* que poden definir un període determinat i que li han arribat com a tradició i la plasmació de la seva pròpia *individualitat*. Però la transgressió del geni, si seguim Kant, no és volguda i conscient, sinó que es tracta d'un impuls interior que el mena a fer les coses d'una manera diferent.

El músic ja havia tensat les cordes de la tradició des dels seus inicis compositius, prenent el relleu de figures com Brahms i Wagner i amb el pupilatge de Mahler. Però no vol abandonar les *regles*, sinó adaptar-les als

nous temps. Molts han considerat que la seva tasca va ser revolucionària, però ell fa èmfasi en el mot “evolució”, que seria la resposta a l’epítet que Willi Reich li dedica: *Revolucionari Conservador*. Perquè les *regles* que crea no apareixen *ex-nihilo* i li permeten fer un salt endavant que no l’aboca al buit, sinó a una reformulació.

Per tant, seria més ajustat considerar el concepte de revolta que el de revolució, respecte la tasca schönberguiana, perquè modifica les *regles* però manté el llenguatge musical; no és una revolució que destrona la tonalitat de forma absoluta i, en el fons, continua mantenint l’estructura tradicional. Abans del dodecafonisme, el punt estètic més radical que assoleix és amb els aforismes de l’expressionisme atonal. Amb el mètode de dotze tons fa un pas més enllà, però encara és lluny d’estètiques radicals com el serialisme integral o la música concreta. Schönberg no destrueix cap model, sinó que el fa evolucionar cap on ell sent que ha d’evolucionar. La seva tasca no és fundacional, sinó evolutiva, una manera personal i coherent amb els temps de fer avançar la música. Les *regles* canvien, però el joc és el mateix.

Sovint també s’ha emprat el llenguatge de la política o la sociologia per parlar de la seva música –fins i tot ell mateix l’ha emprat–, com ara el termes “bolxevic” o “anàrquic”. En qualsevol cas, sempre ens movem en un terreny ambivalent tan pròpiament jueu: es considera un conservador que ha estat forçat a ser un revolucionari. Amb el mètode de dotze tons hi ha una nova norma, però és més un pas endavant que un salt o trencament amb la tradició. El geni té potestat de canviar les *regles* perquè és l’únic que les pot desafiar.

En diversos moments de la seva *Harmonielehre* parla de la relació que estableix amb les *regles* d’una manera molt crítica, tant en referència a aquell qui les estableix com a aquell qui les segueix a cegues. Les normes que ha anat imposant la tradició són un artifici que ha servit al músic com a eines per facilitar l’ardu camí de la creació; les lleis encotillen, però també poden ser un guia que serveixi per avaluar si els passos que segueix el creador són fermes. En qualsevol cas, cal tenir un talent especial per fer que l’art s’adapti a la voluntat del creador d’una manera que sembli natural, com si el resultat no pogués prendre una altra forma. Les *regles* es van modulant segons la creativitat del geni.

La revolta de Schönberg consisteix, finalment en la clarificació de les *regles*, en esmenar els errors del llenguatge del sistema tonal que s’havia tornat inintel·ligible amb els segles. Uns enganys del llenguatge que ens remetien de nou a la crítica que fa Wittgenstein del llenguatge filosòfic. El geni és qui està més enllà de les normes, pretén, sense saber-ho, ser l’ excepció, per la qual cosa hem considerat que l’estudi del geni pot ser un apartat de la teratologia. El seu caràcter *excepcional* ve donat perquè trenca esquemes i desenvolupa tasques que es troben fora de l’abast dels altres i que executa amb senzillesa i sense aparent esforç. El camí del geni és sempre el

més curt, perquè els altres es mouen en espiral, mitjançant el tempteig-error, mentre que ell desplega una idea que ja està completa en la seva ment. La seva naturalesa fora del comú pot resultar fàcilment incompresa, a causa d'allò que el compositor denomina "art inusual" o "creació inusual". En efecte, la complexitat de la seva intel·ligència pot confondre la gent, fins al punt de ser considerat al límit de l'estupidesa o de la marginalitat, com li va succeir a Mozart. Tot i així, la seva condició *excepcional* ens eleva més enllà de nosaltres mateixos i fa que el món i la vida siguin millors, com deia Diderot.

A l'era de les masses, és inevitable que el creador anhelí la *solitud*. Tot allò que el fa *excepcional* i l'allunya de *der kleine Mann* el fa, també, *solitari*, i més, si tenim en compte que comparteix amb Schopenhauer una visió elitista de l'art, en la mesura que hi ha poca gent que sigui capaç d'entendre allò que expressa la música vertaderament, diu Schönberg. Segons aquesta visió, el geni no ha de tenir en compte l'audiència perquè només ha d'expressar allò que sent. Aleshores ens trobem amb la paradoxa que l'art tendeix a la *comprendibilitat* (*Faßlichkeit*), per definició, però que la música de Schönberg no és compresa per bona part del públic i la crítica. És per això que es trobà sol, moltes vegades, davant la creació per la seva opacitat, i pels diversos elements de la seva música que l'allunyen, inevitablement, del públic, com la manera de conduir les melodies, la manca de repeticions, el canvi constant, la juxtaposició d'elements aparentment heterogenis i l'ús de conceptes musicals complexos, així com la presència de les dissonàncies.

Que Schönberg se sentia sol, malgrat tenir molt bons amics, és una evidència: per testimoniar-ho escriu un article titulat "How one becomes lonely", on explica que ha hagut de lluitar per cadascuna de les seves obres, que ha estat ofès per la crítica i pels nombrosos adversaris, en unes circumstàncies que resulten inevitables, perquè afirma que els que componen per plaure el públic altres no són realment artistes. La seva *solitud* també es reflecteix en la seva relació amb les noves generacions que, de vegades, consideren la creació de Schönberg com un cul de sac, però ell es defensa dient que prefereix ser un cul de sac que una illa deserta improductiva. Tot i així, la manca de comprensió no li dóna la impressió de fracàs en els seus assoliments, perquè la incomprensió d'una generació no és significativa si ho comparem amb un llegat que queda per a la història.

Un dels efectes col·laterals de l'*autoexpressió* de Schönberg és anar més enllà dels límits de la seva pròpia època i explorar camins inconneguts sota el mandat del Jo. L'artista és un individualista que defuig la massa anònima, que empra la seva obra per objectivar la seva subjectivitat. Schönberg concep la seva música com el relat de la seva biografia, de la pròpia naturalesa que es distingeix en la seva singularitat. Només així és possible que, malgrat la multiplicitat de manifestacions artístiques, sempre

quedi alguna cosa a dir. Només des de la *individualitat* hom pot manifestar la universalitat.

El geni és un individualista a la recerca constant de la veritat artística. Schönberg orientava els seus alumnes perquè fossin fidels a la seva pròpia *autenticitat*, en un difícil equilibri entre la necessitat d'ensenyar la tècnica i d'obrir les portes de la creativitat de l'alumne sense restriccions. L'art del geni és aquell que s'avé amb la veritat, el que ofereix una adequació entre la veritat de l'obra i la veritat de l'artista. I Schönberg encara va un pas més enllà i, com havia fet el poeta John Keats, relaciona la veritat amb la bellesa en la seva *Harmonielehre*.

Hem vist que la categoria del *nou* irromp amb el nou segle, associada a l'actitud iconoclasta amb què és tractada la tradició artística i científica. També hem constatat que és impossible dissociar el músic vienès de la novetat, quan el moment històric li demana que faci un pas més enllà i assumeixi la desintegració del sistema tonal. L'articulació motívica, els aforismes musicals, l'expressionisme, l'*Sprechgesang* o el dodecafonisme són innovacions musicals que formen part del caràcter d'un home apassionat per la recerca de les novetats, com ho demostra el fet que, a més de compositor es pot considerar, també, un inventor, un creador de nous objectes.

La incursió en noves regions inexplorades requereix la presència d'un *líder*, el guiatge del geni perquè, com diu Schönberg, "the genius lights the way, and we strive to follow"<sup>320</sup>, tot reprenent la vella metàfora de la llum, que comparteix amb Willi Reich. L'artista és l'avantguarda, el qui obre el camí ple d'entrabancs per on transitaran les masses del *futur*. El geni, en efecte, es projecta en el temps, com l'home superior de Nietzsche, amb el seu sentiment d'haver nascut prematurament. Recull l'herència dels mestres, copsa les necessitats del present i els dona resposta i, a més té la capacitat d'oferir una obra que perdura i que transmet un missatge a les generacions *futures*. I en la mesura que el geni posseeix el *futur*, sent l'impuls de guanyar-se la immortalitat amb el seu art singular i visionari, que transcendeix la mera superficialitat dels temps. Viu el present com el pont cap a l'avenir, uneix ponts de significat i ponts temporals en un camí difícil cap a l'ideal estètic, i és per això que l'artista veritable, en definitiva, aspira a l'eternitat: en si conté el passat, el present i el *futur* i, per això, sempre és actual.

Amb la seva projecció al *futur*, Schönberg concep el geni com un *profeta*. Hem vist com, en un escrit sobre Franz Liszt, ho afirma explícitament: "Such a man is no longer an artist, but has become something greater: a prophet"<sup>321</sup>. Un *profeta* és un pont des de la immanència cap a la transcendència. En un moment històric propici per a aquestes figures, com ho evidència la figura de Zaratustra, que tanta influència exercí sobre la

<sup>320</sup> "Gustav Mahler", 1912, 1948, *SI*, p. 471.

<sup>321</sup> "Franz Liszt's work and being", 1911, *SI*, p. 442.

intel·lectualitat de les primeres dècades del segle XX, la figura de Schönberg encarna l'anunci d'una nova música per als *nous* temps.

Eugenio Trías recordava, a propòsit del mètode schönberguà: “¡Todos los sonidos de esas doce tonalidades, como si se tratase de los doce apóstoles, o de los caballeros de la tabla redonda, o los doce signos del zodiaco, parecían estar cerca del centro, cerca de Dios, sin que para ello fuese preciso asumir las complejas jerarquías del orden tonal!”<sup>322</sup>. Hem constatat que, en efecte, el número dotze té un significat especial en la numerologia i en l'obra del compositor vienès. Aquesta coincidència amb les dotze categories que hem distingit potser és un bon auguri que ens indica que haurem contribuït a donar un pas endavant en el coneixement i el reconeixement d'un músic genial i d'una de les personalitats més interessants del segle vint. Una personalitat tan interessant que va servir d'inspiració per una altra gran figura, el novel·lista Thomas Mann, premi Nobel de literatura de 1929, que va reactualitzar el vell mite fàustic en la seva obra magna, amb la creació del personatge complex i enigmàtic d'Adrian Leverkühn, que ens disposem tot seguit a comentar.

---

<sup>322</sup> TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas*, p. 460.



## Capítol 4. Les categories schönberguianes del geni en diàleg amb Leverkühn

### 4.1. Schönberg i Leverkühn

El febrer de 1948, Schönberg s'adreçava a Thomas Mann en un escrit on apareix una carta fictícia del propi compositor que, sota el pseudònim d'Hugo Tribsamen, estaria escrita, suposadament, l'any 2048. El músic vol advertir l'escriptor sobre el que podria passar respecte els seus mèrits en favor de l'evolució de la música, que sent usurpats per Adrian Leverkühn, el protagonista del *Doktor Faustus*. Tribsamen explica que, en una enciclopèdia americana, hi ha un article escrit el 1988 que atribueix la descoberta del dodecafonisme a l'escriptor Thomas Mann, com a pas posterior a l'"emancipació de la dissonància". També explica que Webern hauria defensat Schönberg com a descobridor del mètode i que això seria refutat ja que, en realitat, Mann hauria inventat la teoria pels vols de 1933 i hauria autoritzat Schönberg a utilitzar-la. Evidentment trobem en el compositor una por exagerada davant el perill que els seus propis mèrits siguin atribuïts a altri però, sobretot, que hom cregués que no estava prou dotat per haver desenvolupat les seves teories musicals. Arran d'aquest incident, Mann i Schönberg haurien estat enemistats fins al final de les seves vides. Segons Tribsamen:

“(...)

Ich habe sechs Dekaden der Amerikanischen Enzyklopädie durchblättert, ohne auch nur die Nennung seines Namens zu finden! Erst als ich zu der Ausgabe von 1988 kam, habe ich seinen Namen [Schönbergs] und eine kleine biographische Anmerkung gefunden.

(...)

Weiterhin muss er [Schönberg] eine Auseinandersetzung mit dem bekannten deutscher Dichter Thomas Mann gehabt haben, der offensichtlich der Erfinder der Methode des Komponierens mit zwölf Tönen war, die auf der Emanzipation der Dissonanz basiert, der Äquipollenz des *Begreifens* der Dissonanz mit dem *Begreifen* des Gleichklangs. Webern erwähnt einen Verdienst Schönberg bei der Erfindung dieser Theorie und der

dazugehörenden Terminologie, aber es scheint falsch zu sein oder Schönberg war ein skrupelloser Ausbeuter der Idee eines anderen Mannes.

(...)

Wahrscheinlich hatte er zu dieser Zeit (um 1933 herum) die Zwölf-Ton-Theorie entwickelt und ließ sie, da er selbst das Komponieren schon aufgegeben hatte, Schönberg nutzen und unter seinen Namen veröffentlichen. Manns Großzügigkeit erwähnte niemals diese Verletzung seiner Rechte.

(...)

Nur der wahre Schöpfer ist zu einer solchen erhellenden Darstellung fähig. Aber Schönberg hätte niemals die Fähigkeit zu einem solchen Werk gehabt<sup>1</sup>.

Hi trobem, per tant, una inseguretats, un sentiment de vulnerabilitat que pot sobtar en una figura tan brillant com Schönberg. Mann respon que tothom sap qui és el creador de la tècnica amb dotze tons i que ha volgut fer el retrat d'una època, a partir de la caricatura d'un artista que representa el "màrtir del nostre temps": "Wer der Schöpfer der sogenannten Zwölf-Ton-Technik ist, weiss heute wohl jedes Mohrenkind. (...) Ich habe einen Roman, der ein Bild der Gesamt-Epoche zu geben sucht, ein ungeheuer charakteristisches auf eine fingierte Künstlergestalt, einen Repräsentanten und Märtyrer der Zeit übertragen"<sup>2</sup>.

L'escriptor alemany havia escrit la novel·la entre el 23 de maig de 1943 i el 29 de gener de 1947, entre la fase final de la Segona Guerra Mundial i els primers anys de la forta crisi conseqüència de la guerra. Mann veu en Schönberg el Faust del segle vint, i li envia un exemplar del *Doktor Faustus* amb l'esqueta nota: "Arnold Schönberg, dem *Eigentlichen*, mit ergebenem Gruss"<sup>3</sup>.

Donat que el nostre objectiu és parlar del geni schönberguà, ens sembla que la proposta de Thomas Mann és un document molt interessant per contrastar-lo amb els nostres estudis precedents. Analitzarem les teories

---

<sup>1</sup> SCHOENBERG, Randol (Hg), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann. Tagebücher und Aufsätze 1930-1951*, Übersetzung von Susanne Müller und Elisabeth Schwagerle, Czerlin Verlag, Wien, 2009, p. 103-104. Suposadament, Hugo Triebtsamen, nom sorgit de la combinació de Hugo Riemann, el cèlebre musicòleg, i Walter Rubsamen, autor d'un llibre sobre els anys americans de Schönberg, l'any 2048. Schönberg ho escriu el 1948 en una carta a Thomas Mann.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 106. Carta de Mann a Schönberg del 17 de febrer de 1948.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98. Dedicatòria del 15 de gener de 1948.



estètiques que s'expressen en la novel·la de Thomas Mann, oferirem una anàlisi del geni en Leverkühn, i n'extraurem conclusions. Intentarem respondre qüestions com: És Leverkühn, Arnold Schönberg? Si és així, per què? És un personatge totalment fictici? En quines altres figures s'inspira Thomas Mann, per configurar el seu personatge? Amb una obra mestra com la que ens ofereix Mann, no podem deixar de caracteritzar l'heroi de la seva novel·la qui, en una primera lectura, s'erigeix com l'*alter ego* d'Arnold Schönberg. Allò que en aquest treball hem fet des d'un punt de vista filosòfic, Mann ens ho presenta literàriament, amb la qual cosa caldrà parar-hi esment.

Els càlculs cronològics indiquen que Schönberg no va llegir sencer el llibre de Thomas Mann i, per tant, les seves crítiques es poden posar entre parèntesis o, almenys, acceptar que són parcials<sup>4</sup>. A “The blessing of the dressing”, 1948, Schönberg al·ludeix a Leverkühn i a la relació entre Mann i Adorno, que és el seu informador en matèria musical, donat que va ser alumne d'Alban Berg i, suposadament, coneixia de primera mà el mètode dodecafònic. Schönberg es plany que en tants anys de professor hagi intentat explicar els seus descobriments sobre contrapunt múltiple, però això no interessà prou, cosa que li causà desànim. Comenta que, d'aquesta experiència, n'ha extret una lliçó:

“Secret science is not what an alchemist would have refused to teach you; it is a science which cannot be taught at all. It is inborn or is not there.

This is also the reason why Thomas Mann's Adrian Leverkühn does not know the essentials of composing with twelve tones. All he knows has been told him by Mr. Adorno, who knows only the little I was able to tell my pupils. The real fact will probably remain secret science until there is one who inherits it by virtue of an unsolicited gift”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Schönberg indica que el naixement de Leverkühn data de 1866, quan en realitat, al llibre va néixer el 1885 i va morir el 1940. Carta de Schönberg a *Music Survey*, Vol. II, No. 2, tardor de 1949: “Wenn er wirklich 1941 gestorben ist, so muss er wenigstens 75 Jahre alt und etwa 1866 geboren sein (...)”. A l'edició de Randol Schoenberg (SCHOENBERG, Randol (Hg), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann. Tagebücher und Aufsätze 1930-1951*, p. 182, ASC\_ 1949.05.02\_ ID: 5041) només es marca l'error de la data, però en l'edició francesa explícita clarament que Schönberg no s'havia llegit la novel·la sencera. A la nota 22 de la pàgina 80 l'editor escriu: “Les calculs chronologiques de Schoenberg montrent qu'il n'a pas lu le roman”, dins de: SCHOENBERG, Arnold, MANN, Thomas, *A propos du Docteur Faustus*, Collection Pergamine, La Bibliothèque des Arts, Préface de E. Randol Schoenberg, Postface de Bernhold Schmid, Traduit de l'allemand et de l'anglais par Hans Hildenbrand, Lausanne, 2002, p. 80.

<sup>5</sup> “The blessing of the dressing”, 1948, *SI*, p. 386.

Schönberg aprofita per dir que Leverkühn -Mann- desconeix allò més essencial del dodecafonisme.

Tanmateix, és innegable que Thomas Mann té un gran interès per la música: “No soy un hombre visual, sino un músico desplazado a la literatura”, escriu Thomas Mann al seu amic, l'escenògraf Emil Preetorius, el 12 de desembre de 1947<sup>6</sup>. També es demostra en una carta a Adorno, que recull Bernhold Schmid: «„ [...] der Eindruck, daß die Musik doch da sein muß, ist mir, wie das Überzeugende der biographischen Fiktion überhaupt, besonders wichtig”. Generell um fachmusikalische Aspekte dürfte er sich sehr bemüht haben»<sup>7</sup>. Mann té la necessitat de sentir que la música sigui a prop seu, especialment en la ficció. Cal, comenta, que els aspectes musicals estiguin ben cuidats i, aquest serà el paper de W. Adorno en l'obra de Thomas Mann, la de conseller musical. Com hem llegit més amunt, Schönberg dubta molt de la competència que pugui tenir aquest darrer en un terreny tan lliscós com el de la música dodecafònica. En qualsevol cas, Mann tenia molt clar que el Faust del segle vint havia de ser un músic: “If Faust is to be the representative of the German soul, he would have to be musical, for the relation of the German to the world is abstract and mystical, that is musical...”<sup>8</sup>.

Segurament, allò que molestà més Arnold Schönberg, una personalitat molt susceptible, fou el destí de l'heroi:

„Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, naß wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschluss. Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur in Klangelaut, der mir für immer im Ohre hängen geblieben ist, brach zwischen seinen Lippen hervor; er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er es damit umfragen, und fiel plötzlich, wie gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden“<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> MATAMORO, Blas, *Thomas Mann y la música, 1875-1955*, Los escritores y la música, Ediciones Singulares, San Lorenzo de El Escorial, 2009, p. 13.

<sup>7</sup> SCHMID, Bernhold, «„Schönberg wird mir die Frundschaft kündigen.” Zum *Doktor Faustus*-Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann», dins de SCHOENBERG, Randol (Hg), Íbid, p. 213-214. La carta és del 8 de novembre de 1947 i es troba a MANN, Erika (Hrsg.), *Thomas Mann, Briefe II, 1937-1947*, Fischer, Frankfurt am Main, 1963.

<sup>8</sup> Vid. “German and the Germans”, an adress delivered on May 29<sup>th</sup>, 1945, in the Library of Congress, published in *Thomas Mann's Address*, dins de CARNEGIE, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, Chatto & Windus, London, 1973, p. 6.

<sup>9</sup> *DF*, p. 729.

Així és com expira el pacte que Adrian Leverkühn signà amb el diable el 1912 i que queda reflectit en un extens diàleg -o monòleg interior- en el capítol XXV de la novel·la de Thomas Mann, *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947). Una conversa que el mateix heroi transcriu en una llibreta i que rescata Serenus Zeitblom, el narrador, per reescriure-la en el corpus de la novel·la, el 1944, segons ens indica Mann. Es tracta d'un capítol metaficcional, de ficció dins de la ficció, que, en realitat, té la voluntat d'aparença absoluta de la realitat. Si alguna característica podem destacar de la figura de Leverkühn és, com constantment apareix a la novel·la, que està "endimoniat".

En aquest final -recordem que darrera d'aquestes paraules encara hi ha l'epíleg-, hi trobem una afinitat amb un text de Schönberg que més amunt hem comentat: el crit de dolor d'Adrian podria ser el crit agònic de l'aforisme de 1909. L'art, l'oratori *El cant de dolor del Doctor Faustus (Doctor Fausti Wehklang)*<sup>10</sup>, com eloqüentment enuncia el títol, és fruit d'una exclamació metafòrica de l'artista, l'escollit, aquell qui és capaç d'assumir el destí de la humanitat. És l'exteriorització traumàtica d'un producte artístic que s'havia gestat a l'interior d'un creador com Adrian Leverkühn, que és d'aquest tipus d'herois travessats per l'eternitat, és aquest geni que lidera els talentosos, encara que per ultrapassar la frontera que hi ha entre la intel·ligència -la facilitat extraordinària o talent- i el geni, hagi pagat el preu del pacte amb el diable del capítol XXV.

A *Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Mann confessa que troba en els escrits d'Adorno sobre Schönberg allò que vol expressar a la seva novel·la: „denn was ich ihr entnehmen mochte und mir zur Darstellung der kulturellen Gesamtkrise wie der Musik im besonderen von ihr aneignete, war das Grundmotiv meines Buches: die Nähe der Sterilität, die eingeborene und zum Teufelspakt prädisponierende Verzweiflung“<sup>11</sup>. Durant tot el capítol del diàleg amb el diable, d'una durada més llarga que la mitjana -i així s'excusa Serenus Zeitblom en la part següent: „Es ist tröstlich, nur sagen zu können, daß der Leser den außerordentlichen Umfang des vorigen Abschnitts (...) nicht mir wird zur Last legen dürfen“<sup>12</sup>-, el diable vol convèncer Adrian Leverkühn que endur-se-li l'ànima li reportarà beneficis. Per això, i perquè Mann és un intel·lectual que escriu una novel·la que se situa en algun lloc indeterminat entre l'assaig i la pura ficció, el discurs del diable té com a nucli temàtic l'art i, en especial, la música.

Una de les formulacions que es fa el dimoni, que pren forma de pregunta retòrica, és: „>Was ist heute die Kunst? Eine Wallfahrt auf

---

<sup>10</sup> Ens referirem indistintament en català o en alemany a les obres de Leverkühn.

<sup>11</sup> *EDF*, p. 52-53.

<sup>12</sup> *DF*, p. 365.

Erbsen<sup>13</sup>. Si no fos pedregós, la seva tasca de lladre d'ànimes no tindria sentit, almenys, entenem, al segle vint. I continua, insinuant la necessitat que Adrian assumeixi el pacte, per ser més creatiu: „Das Komponieren selbst ist zu schwer geworden, verzweifelt schwer. Wo Werk sich nicht mehr mir Echtheit verträgt, wie will einer arbeiten?“<sup>14</sup>. Quina veritat? La de l'artista amb si mateix, la *coherència* entre l'estil i la idea, dit en termes schönberguians. Aleshores, el diable, desplega un reguitzell de conceptes tècnics musicals. Apel·lant a la veritat de l'obra, a la seva *autenticitat*, convenç Adrian: „Wollt ihr mich bedeuten, wie ich niemands sonst zu meinem Fürnehmen und Werk könnte brauchen und haben, denn den Teufel“<sup>15</sup>. La desconfiança inicial es va esvaint i Leverkühn queda sota l'impacte de les paraules de l'àngel de la Metzina<sup>16</sup>, que de seguida adverteix: „Ich komme ja nicht, dich zur Gesellschaft zu holen (...), sondern um die Geschäfte mit dir zu besprechen“<sup>16</sup>. El diable estableix que „Zeit ist das Beste und Eigentliche, das wir geben, und unsre Gabe ist Sundglas. (...) Nur eben daß das Stundglas gestellt ist, der Sand immerhin zu rinnen begonnen hat, darüber wollt ich mich gern mit dir, mein Lieber, verständigen“<sup>17</sup>. Adrian ja no pot desfer-se del pes que suposa avançar cap a la fi del temps establert, que és de vint-i-quatre anys, però el protagonista no sap encara que l'oferta temptadora té les conseqüències més dramàtiques:

„Er: >Zeit? Bloß so Zeit? Nein, mein Guter, das ist keine Teufelsware. (...) Was für'ne Sorte Zeit, darauf kommt's an! (...) So ist doch Künstlerart und -Natur. Die, bekanntlich, neigt allezeit zur Ausgelassenheit nach beiden Seiten, ist ganz normalerweise ein bißchen ausschreitend. Da schlägt immer der Pendel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melancholia (...). Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut (...). Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, geht's zwischendurch denn auch hinab, - nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten, - vertraute übrigens, die schon immer da waren, die zur Anlage gehören, nur höchst ehrenvoll verstärkt sind sie durch die Illumination und den bewußten Haarbeutel. Das sind Schmerzen, dia man für das enorm Genossene mit Vergnügen und Stolz in Kauf nimmt“<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> DF, p. 348.

<sup>14</sup> DF, p. 349.

<sup>15</sup> DF, p. 350.

<sup>16</sup> DF, p. 327.

<sup>17</sup> DF, p. 332.

<sup>18</sup> DF, pp. 336-337.

El temps en abstracte no és allò que li interessa al diable, un temps que, per cert, s'adequa convenientment a cada artista, que és una ànima d'excessos, al qual li costa trobar l'equilibri entre la joia i el turment. El diable pot aportar experiències úniques com la inspiració, la sensació que l'artista domina la matèria de la seva creació. Però aquests estats sublims tenen un preu, i un d'ells és la malaltia, i l'altre la impossibilitat d'estimar. En paraules del diable: „Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben. (...) Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte...< (...) Schägst du mir's dar? Eine werkgefüllte Ewigkeit von Menschenleben lang sollst du's genießen“<sup>19</sup>. La renúncia de l'amor és un preu molt alt a pagar, però en aquest moment Adrian Leverkühn no és conscient de fins a quin punt el pot afectar aquest imperatiu. I la malaltia, tot i que no és quelcom que li vingui de nou, el trasbalsarà durament. I el més terrible: l'inconegut. Adrian no sabrà res de l'infern fins que no hi arribi, perquè aquest és inefable: „Das ist die geheime Lust und Sicherheit der Höllen, daß sie nicht denunzierbar, daß sie vor der Sprache geborgen ist“<sup>20</sup>.

Mefistòfil ens deixa anar un seguit de consideracions sobre la música, força opaques, que converteixen la ficció en assaig. D'una banda, considera la música l'art més iconoclasta i, per aquest fet, se situa al capdavant de les altres arts. L'art dels sons “té la trapelleria” de, ahora, voler mantenir-se dins de les convencions i jugar el paper conciliador d'oferir aparença, allunyant-se de les asseveracions de Schopenhauer, que considera la música l'expressió màxima del *Wille*, aleshores perd la seva llibertat:

„Gewiß, sie hat vor anderen Künsten den Vorzug, kein Bild zu machen, aber durch die unermüdliche Aussöhnung ihrer spezifischen Anliegen mit der Herrschaft der Konventionen hat sie an dem höheren Schwindel gleichwohl nach Kräften teilgenommen. Die Subsumtion des Ausdrucks unters versöhnlich Allgemeine ist das innerste Prinzip des musikalischen Scheins. Es ist aus damit. Der Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken, dementiert sich selbst. Es ist geschehen um die vorweg und verpflichtend geltenden Konventionen, die die Freiheit des Spiels gewährleisteten“<sup>21</sup>.

Mefistòfil defineix la música com allò que està entre la màgia i el càlcul, „gemäßesten Form dort, wo's als algebraischer Zauber mit stimmiger Klugheit und Brechnung vermählt und doch zugleich gegen Vernunft und

---

<sup>19</sup> DF, p. 364.

<sup>20</sup> DF, p. 357.

<sup>21</sup> DF, pp. 352-353.

Nüchternheit allzeit kühnlich gerichtet ist“<sup>22</sup>. Amb la relació que els pitagòrics van establir entre la matemàtica i la música, aquesta esdevé el camp de batalla entre la raó i l'instint i, com recordava Schopenhauer, un “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”<sup>23</sup>.

Respecte el pacte, Adrian Leverkühn no té opció i el diable dóna per fet que s'establirà, perquè el pacte, en realitat, el fa amb ell mateix. S'autocondemna a la mort espiritual a canvi de finir la seva gran obra, *Doctor Fausti Wehklang*, fragments de la qual es disposava a interpretar en el moment que Adrian deixa de ser Adrian, per convertir-se en una criatura sense vitalitat reclosa en un sanatori. Una nova vida radicalment contrària a la que duia, la que havia de ser objecte del llibre que Serenus Zeitblom havia d'escriure en plena guerra, quan el destí d'Alemanya ja estava decidit: la vida del seu gran amic Adrian Leverkühn, el geni, el creador d'un sistema musical nou, suposadament revolucionari, en què la base de la composició són dotze notes. Aquesta gesta que, llegida la novel·la en profunditat, queda com un punt més a considerar de la trajectòria d'Adrian, suposà el trencament de l'amistat entre Arnold Schönberg i Thomas Mann. Com explica el propi autor, en la temptativa de crear un heroi per a la seva novel·la, el dodecafonisme no és la característica més important d'Adrian Leverkühn:

“Kennte er es nicht nur durch das Geschwätz von Zwischenträgern, so wüßte er, daß unter meinen Versuchen dem Helden des Buches »Eigenschaften zu verleihen, die eine Romanfigur braucht, um Interesse zu erregen«, die Übertragung von Schoenbergs »Methode des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen« auf ihn nicht gerade der einzige und nicht der wichtigste war”<sup>24</sup>.

L'aparició de Mefistòfil i el diàleg consegüent, ens comenta Carnegy, es formula després que Mann hagi llegit el passatge sobre el *Don Giovanni*

<sup>22</sup> DF, p. 362.

<sup>23</sup> LEIBNIZ, Gottfried. W., *Epistolas a diversos teólogos, juristas, médicos, filósofos, matemáticos, historiadores y filósofos*, recopiladas por Christian Kortholtus, 1734, vol. I, carta 154. Trobem la referència a l'edició castellana de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, edición de Roberto R. Aramayo, Fondo de Cultura Económica, Círculo de Lectores, Madrid, 2003, §52, p. 349. Tornant a l'edició alemanya de Diogenes, que és la que hem emprat en tot ell treball, en el mateix §52, a SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Teilband I/I, p. 332, hi trobem: “*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* [Die Musik ist eine unbewußte Übung in der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, daß er philosophirt].

<sup>24</sup> SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op.Cit.*, p. 144. Mann al *Saturday Review of Literature* a 10 de desembre de 1948.

de Mozart, de Kierkegaard<sup>25</sup>. Justament un text oposat al del Faustus, en què l'audàcia i la impertinència de Don Giovanni, la seva desconfiança en les forces obscures, mantenen la tensió clara entre una realitat, la mundana i una altra, la demoníaca. En canvi, Leverkühn, que a l'inici es mostra dubtós, és convençut fàcilment pel fatídic personatge que apareix entre fums de gel.

Tanmateix, trobem extraordinari que Thomas Mann se servís de l'art de Schönberg per crear el seu personatge. Al capítol XXII, Adrian Leverkühn parla extensament de música i confessa al narrador, Serenus Zeitblom, que és doctor en filosofia, -com el Johannes Faustus del segle XVI, tot sigui dit de passada-, que ha trobat el sistema de composició perfecte i racional. „Das – diu Adrian- ist ganz aus einer Grundgestalt, einer vielfach variablen Intervallreihe“<sup>26</sup>. En aquest punt, coincideix amb la formulació de Schönberg: “A basic set consists of various intervals”<sup>27</sup>. I continua: „Den fünf Tönen h-e-a-e-es abgeleitet, Horizontale und Vertikale sind davon bestimmt und beherrscht, soweit das eben bei einem Grundmotiv von so beschränkter Notenzahl möglich ist“<sup>28</sup>. Per a Schönberg, això seria la sèrie bàsica, i també parla -recordem-ho, en termes de “motiu”: “The basic set functions in the manner of a motive”<sup>29</sup>. „Es ist wie ein Wort –continua Mann-, ein Schlüsselwort, dessen Zwischen überall in dem Lied zu finden sind und es gänzlich determinieren möchten. Es ist aber ein zu kurzes Wort und in sich zu wenig beweglich“<sup>30</sup>. Aquí Mann interrelaciona la música i la paraula de forma necessària, fet que no ocorre en el dodecafonisme de Schönberg. Sí que reconeix que passa en el seu estadi d’“emancipació de la dissonància”, en què descobreix com construir formes més extenses, seguint un text o un poema<sup>31</sup>. En canvi, amb el mètode de composició amb dotze tons, podia escriure fins i tot una òpera amb una mateixa sèrie<sup>32</sup>. Mann continua, en boca d'Adrian:

„Man müßte (...) aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets größere Wörter bilden, Wörter von zwölf

<sup>25</sup> CARNEGIE, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, Chatto & Windus, London, 1973, P. 84.

<sup>26</sup> *DF*, p. 279.

<sup>27</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 219.

<sup>28</sup> *DF*, p. 279.

<sup>29</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 219.

<sup>30</sup> *DF*, p. 279.

<sup>31</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 217.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 224, i afegeix: “In the first works in which I employed this method, I was not yet convinced that the exclusive use of one set would not result in monotony. (...) But soon I discovered that my fear was unfounded; I could even base a whole opera, *Moses und Aron*, solely on one set; and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it”.

Buchstaben, bestimmte Kombinationen und Interrelationen der zwölf Halbtöne, Reihenbildungen, aus denen das Stück, der einzelne Satz oder ein ganzes mehrsätziges Werk strikt abgeleitet werden müßte. Jeder Ton der gesamten Komposition, melodisch und harmonisch, müßte sich über seine Beziehung zu dieser vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen«.<sup>33</sup>

Vegem la formulació de Schönberg:

“This method consists, primarily, of the constant and exclusive use of a set of twelve different notes. This means, of course, that no tone is repeated within the series that it uses all twelve tones of the chromatic scale, though in a different order. It is in no way the chromatic scale. (...) Such a basic set (BS) consists of various intervals. It should never be called a scale, although it is invented to substitute for some of the unifying and formative advantages of scale and tonality. (...) Something different and more important is derived from it with a regularity comparable to the regularity and logic of the earlier harmony; the association of tones into harmonies and their successions is regulated (...) by the order of these tones. The basic set functions in the manner of a motive. This explains why such a basic set has to be invented anew for every piece”<sup>34</sup>.

En aquest fragment de Mann, hom parla d’“alfabet semitonal temperat” (*temperierten Halbton-Alphabets*), per referir-se a la base de la “composició rigorosa” (*strengen Satz*) que ha d’organitzar la composició, mentre que Schönberg parla d’escala cromàtica. Tots dos coincideixen a dir que l’obra deriva estrictament de la sèrie bàsica (Schönberg) o “interval·ls semitonal·ls” (*Halbton-Stufen*) o, més avall, “sèries” (*Reihenbildungen*), en Mann, i en el fet que la sèrie es fonamenta en un seguit d’interval·ls entre les notes. Schönberg adverteix que no ho qualificaria d’escala, ja que la sèrie no substitueix, en cap cas, l’escala tonal. Mann, per la seva banda, adverteix que cada nota s’hauria de justificar melòdicament i harmònicament en relació a la sèrie, és a dir, que hi hauria una correspondència entre cadascuna de les notes i l’eix horitzontal i el vertical, quelcom que podríem considerar que s’acosta a allò que vol apuntar Schönberg amb la idea d’unitat, i que tant l’esperona -i ho escriu així, en majúscules-: “THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL

<sup>33</sup> *DF*, p. 280.

<sup>34</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, pp. 218-219.



SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT”<sup>35</sup>, perquè vol advertir que les notes han de tenir un significat tant en el pla harmònic com melòdic en la simultaneïtat, que s'han de sentir clarament en els dos plans. De fet, així ho considerarà Serenus més avall. En altres moments de la novel·la ens trobem amb la preocupació d'Adrian per „das Problem der Einheit, Vertauschbarkeit, Identität von Horizontale und Vertikale”<sup>36</sup>. Si per a Schönberg és essencial, per a Adrian són „magischen Unterhaltungen”<sup>37</sup> i Mann posa en boca seva una teoria sobre l'espai vertical i l'horitzontal, a partir dels intervals i les dissonàncies. D'una banda, ens parla de „der Umwandlung des Intervalls in den Akkord, die ihn beschäftige wie nichts anderes, des Horizontalen also ins Vertikale, des Nacheinanders ins Gleichzeitige. Gleichzeitigkeit, behauptete er, sei dabei eigentlich das Primäre, denn der Ton selbst, mit seinen näheren und entfernteren Obertönen, sei ein Akkord und die Skala nur die analytische Auseinanderlegung des Klanges in die horizontale Reihe”<sup>38</sup>. Això ens recorda les paraules de Schönberg al seu *Harmonielehre*: “Ein Klang ist zusammengesetzt aus einer Reihe mitklingender Töne, den Obertönen; er bildet also einen Akkord”<sup>39</sup>. Seguint la aquesta teoria, els harmònics estan més allunyats en els intervals dissonants. Per tant, com va entendre molt bé Mann, „desto entschiedener ist der polyphone Charakter des Akkordes, je dissonanter er ist. Die Dissonanz ist der Gradmesser seiner polyphonen Würde”<sup>40</sup>. Si un acord consonant desplega un seguit d'harmònics, en el pla horitzontal, un acord dissonant encara en desplegarà més.

En la consideració de Mann de “motiu musical” (*Motiv*) hi veiem encara un nou significat, el de la idea musical (*musical idea*) de Schönberg, en aquest cas, el gèrmen creatiu, la idea bàsica de la composició, la seva essència. Més endavant, quan Mann afirma que “no hi ha cap nota lliure” (*Es gäbe keine freie Note mehr*), es refereix a que totes les notes tenen un lloc en la “constel·lació” (*Konstellation*) -en terminologia de Leverkühn-, que recorda el comentari de Schönberg sobre que “l'associació de notes està regulada per l'ordre d'aquestes notes”, és a dir, que cada nota té un lloc a ocupar. Mann fa èmfasi en què el de Leverkühn és un “sistema” racional; en boca de Serenus Zeitblom: „Rationale Durchorganisation dürfte man das schon nennen. Eine außerordentliche Geschlossenheit und Stimmigkeit (...). Aber wenn ich's mir vorstelle (...) würde wohl unvermeidlich eine arge

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 220.

<sup>36</sup> *DF*, p. 111.

<sup>37</sup> *DF*, p. 112.

<sup>38</sup> *DF*, p. 112.

<sup>39</sup> *HL*, p. 19.

<sup>40</sup> *DF*, p. 112.

Verdürftigung und Stagnation der Musik erzeugen<sup>41</sup>. Adrian prossegueix en l'explicació del seu sistema:

„Außer als Grundreihe könnte es so Verwendung finden, daß jedes seiner Intervalle durch das in der Gegenrichtung ersetzt wird. Ferner könnte man die Gestalt mit dem letzten Ton beginnen und mit dem ersten schließen lassen, dann auch diese Form wieder in sich umkehren. Da hast du vier Modi, die sich ihrerseits auf alle zwölf verschiedenen Ausgangstöne der chromatischen Skala transportieren lassen, so daß die Reihe also in achtundvierzig verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht und was sonst noch für Variationsscherze sich anbieten mögen<sup>42</sup>.

Schönberg ho formula de forma més clara: “From the basic set, three additional sets are automatically derived: (1) the inversion; (2) the retrograde; and (3) the retrograde inversion. The employment of these mirror forms corresponds to the principle of *the absolute and unitary perception of musical space*”<sup>43</sup>. I, a més, “the basic set is used in diverse mirror forms”<sup>44</sup> i “the set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones”<sup>45</sup>. En tots dos casos ens trobem amb quaranta-vuit possibilitats de la sèrie, però la formulació en Mann no és tan clara com la de Schönberg, que és sistemàtica. Adrian continua: „Eine Komposition kann auch zwei oder mehrere Reihen als Ausgangsmaterial benutzen, nach Art der Doppel- und Tripelfuge”<sup>46</sup>. Aquest és un punt de tensió en Schönberg. Si bé a nivell teòric presenta una clara discrepància, ja que el compositor vienès diu que “the use of more than one set was excluded because in every following set one or more tones would have been repeated too soon”, i les notes no poden ser repetides les unes i les altres amb més freqüència, ja que, sinó, tenim tendència a associar la repetició amb la sensació de nota fonamental o tònica, amb la qual les altres hi estan en relació de dependència. Adorno recorda que, per exemple, en el *Drittes strichquartet* op. 30 (1927), Schönberg emprà precisament el model que transcriu Mann de la fuga doble i triple, pres literalment de *Philosophie der neuen Musik*.

I encara més endavant, llegim: „Das Entscheidende ist, daß jeder Ton darin, ohne jede Ausnahme, seinen Stellenwert hat in der Reihe oder einer ihrer Ableitung. Das würde gewährleisten, was ich die Indifferenz von

<sup>41</sup> *DF*, p. 280.

<sup>42</sup> *DF*, p. 281.

<sup>43</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 225.

<sup>44</sup> *Íbid.*, p. 220.

<sup>45</sup> *Íbid.*, p. 226.

<sup>46</sup> *DF*, p. 281.

Harmonik und Melodik nenne< (...) Aber diese Ordnung wird oder würde man hören, und ihre Wahrnehmung würde eine ungekannte ästhetische Genugtuung gewähren“<sup>47</sup>. En Mann no hi ha aquesta clàusula fonamental de relació exclusiva entre unes notes i les altres. La mateixa formulació del mètode així ho garanteix: „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Schönberg posa molt d'èmfasi en aquet fet, que resulta ser un punt fonamental del seu nou mètode. Quant a la “satisfacció estètica desconeguda” (*eine ungekannte ästhetische Genugtuung*), implica que la sèrie és audible. En canvi, amb Schönberg requerim la partitura per apreciar amb precisió l'arquitectura de la composició.

Zeitblom, que és un cognom citat per Luter, sembla estar inspirat en la figura de Wilhelm Furtwängler, que havia estat professor de Mann<sup>48</sup>. El narrador veu en el sistema de Leverkün „eine Art von Komponieren vor dem Komponieren hinaus“<sup>49</sup> i, com diria Adorno, aquesta comença vertaderament un cop s'han establert els dotze sons<sup>50</sup>. Ens interessa especialment aquesta afirmació, ja que allò que l'amic percep de les explicacions de Leverkühn és un doble procés en l'acte compositiu. L'un, la creació de l'“alfabet semitonal temperat”, a partir d'ordenar els dotze tons segons a partir dels intervals entre les notes; l'altre, l'obra en si, creada amb aquest punt de partença. Serenus encara segueix replicant l'argumentació del seu amic i conclou que l'element creatiu de la variació „wäre ins Material zurückverlegt – samt der Freiheit des Komponisten. Wenn er ans Werk ginge, wäre er nicht mehr frei.“<sup>51</sup>. Serenus entén el segon moment creatiu, el d'escriure l'obra mateixa un cop tenim la sèrie, com a prefixat, sense llibertat de moviments. Però Schönberg diria: “One has to follow the basic set; but, nevertheless, one composes as freely as before”<sup>52</sup>. Aquesta llibertat no està a l'abast de tothom, només és atorgada als genis, els homes superiors, o als ignorants, que no saben què es fan: “A composer with twelve independent tones apparently possesses the kind of freedom which many would characterize by saying: «everything is allowed». «Everything» has always been allowed to two kinds of artists: to masters on the one hand, and to ignoramuses on the other”<sup>53</sup>. Adrian reivindica el mateix: „»Gebunden durch selbstbereiteten ordnungswang, also

---

<sup>47</sup> *DF*, p. 281.

<sup>48</sup> “Furtwängler encarnaba la cortesania grave y seria de un catedrático alemán, como su padre, y que Thomas Mann ironizó en el Serenus Zeitblom de su *Doktor Faustus*”, MATAMORO, Blas, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>49</sup> *DF*, pp. 281-282.

<sup>50</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 60.

<sup>51</sup> *DF*, p. 282.

<sup>52</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 224.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 235.

frei»<sup>54</sup>. Això ens recorda a allò que André Gide va escriure sobre l'*Art de la fuga* de Bach, amb l'afany de fer confluïr la rigidesa de la composició amb l'emotivitat i la llibertat: "...one does not often feel in it either serenity or beauty, but rather an intellectual torment and an effort of the will to bend forms as rigid as laws and inhumanly inflexible. It is the triumph of the mind over figures; and before the triumph, the struggle. And while submitting to restraint -through it, in spite of it, or *thanks to it* -all the play of emotion, tenderness, and, after all, harmony that can still remain"<sup>55</sup>. Si llegim la correspondència entre Anton Webern i Willi Reich, recollida parcialment a l'edició catalana de *Der Weg zur neuen Musik*, llegim quelcom relacionat amb la llibertat creadora també en Webern, en una carta del 6 d'agost de 1943: "He acabat una altra peça del treball projectat i del qual ja li havia parlat anteriorment: una ària per a baix. Tot és encara més severament controlat i tanmateix més lliure"<sup>56</sup>. Tot plegat resulta molt alemany, en la

---

<sup>54</sup> *DF*, p. 282.

<sup>55</sup> GIDE, André, *Journals, 1889-1949*, entry December 7<sup>th</sup>, 1921, trans. by Justin O'Brien, Penguin edition, Harmondsworth, 1967, p. 336.

<sup>56</sup> WEBERN, Anton, *El camí cap a la nova música*, trad. Josep Casanovas, Música d'Avui, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1982, p. 92. Trobem interessant reproduir les paraules que li serveixen a Th. W. Adorno per formular el dodecafonisme a *Philosophie der neuen Musik*: "El componer sólo comienza de verdad cuando la disposición de los doce sonidos está preparada. De ahí, pues, también que ésta haya hecho no más fácil, sino más difícil el componer. Sea cual sea la pieza, un movimiento singular o, incluso, una obra completa en varios movimientos, exige que se la derive de una «figura fundamental» o «serie». Se entiende por eso una ordenación, determinada cada vez, de los doce sonidos disponibles en el sistema temperado de semitonos, como, por ejemplo, do sostenido-la-si-sol-la bemol-fa sostenido-si bemol-re-mi-mi bemol-do-fa en la primera composición dodecafónica publicada por Schönberg. En toda la composición cada sonido está determinado por esta «serie»: ya no hay notas «libres». Pero sólo en pocos y muy elementales casos, como se dieron en la época inicial de la técnica, significa esto que esta serie se exponga a lo largo de toda la pieza inalterada y meramente se la interprete despuesta de diferente manera y con diferentes ritmos. Independientemente de Schönberg, este procedimiento ya lo desarrolló el compositor austríaco Hauer, y los resultados son de la más triste aridez. Schönberg, en cambio, asume radicalmente en el material dodecafónico las técnicas clásicas, y más aún las arcaicas, de la variación. La mayor parte de las veces emplea la serie en cuatro *modi*: como serie fundamental; como su inversión, es decir, sustituyendo cada intervalo de la serie por el de la dirección opuesta (a la manera de la «fuga por inversión», por ejemplo, la en sol mayor del primer volumen del *Clave bien temperado*); como «cangrejo» en el sentido de la antigua praxis contrapuntística, de modo que la serie comienza con la última nota y termina con la primera; y como inversión del cangrejo. Estos cuatro *modi* pueden por su parte volver a transponerse a los doce distintos sonidos de partida de la escala cromática, de modo que la serie está disponible para la composición

línia de la *praktische Vernunft*, en què la raó legisla sobre si mateixa i, en l'exercici de la pròpia llibertat, s'autoimposa una severa moralitat.

Però Serenus insisteix i entra en el terreny teològic: „Blibe die Akkordbildung nicht dem Geratewohl, dem blinden Verhängnis überlassen?“<sup>57</sup>, i Adrian, respon des de l'astrologia: „Sag lieber: der Konstellation. Die polyphone Würde jedes akkordbildenden Tons wäre durch die Konstellation gewährleistet“<sup>58</sup>. En aquest punt, el discurs s'encamina al pitagorisme i a la teoria de “l'harmonia de les esferes”. Segons la tradició, als volts del 500 a.C., Pitàgores realitzà amb un monocordi de pont mòbil les mesures de les longituds d'una corda que produeixen les diverses notes, d'on sorgí la seva gran descoberta que afectava alhora la música i les matemàtiques: que els intervals concordants reconeguts en la música grega poden ser expressats com a raons numèriques, amb l'octava com a raó 1/2, la quinta com a 3/2, la quarta com a 4/3, en les que encara es coneixen entre els músics com a “consonàncies perfectes”<sup>59</sup>. Amb el descobriment que era possible l'expressió matemàtica de l'altura del so, mitjançant fraccions a partir dels quatre primers nombres –el *Tetractys*, la suma del qual és deu, el número perfecte–, els pitagòrics no dubtaren a considerar el número com l'*arkhé* de cosmos i com l'expressió clara d'allò inefable que és la música<sup>60</sup>. L'harmonia apareixia com un principi ocult

en 48 formas distintas. Además, por selección simétrica de determinados sonidos, a partir de las series pueden formarse «derivaciones», de las cuales resultan series nuevas, autónomas e igualmente relacionadas con la serie fundamental. En *Lulu Berg* aplicó profusamente este procedimiento. A la inversa, para condensar las relaciones sonoras, las series se pueden subdividir en figuras parciales que, a su vez, son afines entre sí. Finalmente, en lugar de basarse en una sola serie, una composición puede utilizar dos o más como material de partida, análogamente a la fuga doble y triple (*Tercer cuarteto* de Schönberg). La serie en absoluto aparece meramente melódica, sino también armónica, y cada sonido de la composición, sin ninguna excepción, tiene su relevancia en la serie o en uno de sus derivados. Esto garantiza su «indiferencia» entre armonía y melodía”, i encara segueix, ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 60-62.

<sup>57</sup> *DF*, p. 282.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> “Los enteros más bajos que expresan estas razones (1/2, 3/2, 4/3) son 6/8/9/12, los cuales pueden tomarse como representativos de las cuatro notas “fijas” de la lira con siete (u ocho) cuerdas. De igual manera, estas notas se relacionaban unas con otras en todas las variedades de la escala, obteniéndose las distintas escalas al variar la altura de las restantes tres (o cuatro) notas “móviles”. Además, en este grupo de enteros, los términos internos, 8 y 9, eran respectivamente los medios aritmético y armónico de los extremos 6 y 12”, CONFORD, Francis M., *Antes y después de Sócrates*, trad. d'Antonio Pérez-Ramos, Ariel Quincenal, Esplugues de Llobregat, 1980, p. 126.

<sup>60</sup> Sobre la relació entre la música i la matemàtica en els pitagòrics, també: *Vid.* GUTHRIE, William K. C., *Historia de la filosofía griega. Tomo I. Los primeros*

d'ordre i concòrdia, igual que el sistema numèric que permetia expressar-la clarament, en un sistema elegant, ordenat i limitat externament per l'octava, ja que l'escala acaba a la mateixa nota i torna a començar-hi en un etern retorn. Encara sota la influència del platonisme que beu del pitagorisme, al "De Harmonices Mundi", Kepler afirma: "En las proporciones de los movimientos planetarios aparentes (como si los observadores estuvieran en el Sol) se expresan los grados del sistema de las notas de la escala musical"<sup>61</sup>.

En un altre moment de la novel·la, Adrian parla „von den Kirchentonarten und dem Ptolomäischen Tonsystem“<sup>62</sup> i de la „Verwandschaft von Musik und Himmelskunde, wie sie schon durch die kosmische Harmonielehre des Pythagoras bewiesen worden sei“<sup>63</sup>. La formulació de Thomas Mann torna a tenir ressonàncies adornianes d'una forma gairebé literal: "El juego numérico del dodecafonismo y la coerción que ejerce recuerdan a la astrología y nada tiene de extraño que muchos de sus adeptos sucumbieran en ésta. En cuanto sistema cerrado y al mismo tiempo impenetrable para sí mismo, en el que la constelación de los medios se hipostasía inmediatamente como fin y ley, la racionalidad dodecafónica se aproxima a la superstición"<sup>64</sup>. Adorno remarca el concepte d'exactitud en el dodecafonisme, que desplaça la "degenerada ideologia" del Romanticisme en les obres. Es passa de la metafísica al positivisme, en un gir racionalista alliberador que no està exempt de cercar la màxima expressivitat. Allò important per al compositor dodecafònic no és com es pot organitzar un sentit musical, diu el filòsof, sinó com pot prendre sentit l'organització. És a dir, que el compositor ha de dotar d'una forma coherent a la composició a partir d'una organització preestablerta.

En aquest punt, Adrian enuncia dos conceptes fonamentals: el de l'emancipació de la dissonància i el de sistema: „Die Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung, das Absolutwerden der Dissonanz (...) würde jeden Zusammenklang rechtfertigen, der sich vor dem System legitimieren kann“<sup>65</sup>. D'una banda, "Emancipació de la dissonància" és el terme que utilitza Schönberg per parlar del seu desenvolupament després del tardorromanticisme -així com a l'*Harmonielehre* parla de música "politonal"

*presocráticos y los pitagóricos*, trad. d'Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 1984, pp. 214-221.

<sup>61</sup> Kepler citat per GODWIN, Joscelyn, *La armonía de las esferas*, Editorial Atlanta, Barcelona, 2009, p. 296. *Vid.* També CASSIRER, Ernst, *El problema del conocimiento en la filosofía en la ciencia modernas*, Vol. I, Trad. de Wendeslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 301-343.

<sup>62</sup> *DF*, p. 233.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 64.

<sup>65</sup> *DF*, p. 282.

o “pantonal”- com hem comentat en el capítol anterior: “Tonality was already dethroned in practice, if not in theory. This alone would perhaps not have caused a radical change in compositional technique. However, such a change became necessary when there occurred simultaneously a development which ended in what I call the emancipation of the dissonance”<sup>66</sup>. A l'*Harmonielehre*, Schönberg comenta que la consonància i la dissonància presenten una diferència de grau, no essencial, i defineix la consonància com „als die näher liegenden, einfacheren, Dissonanzen als die entfernter liegenden, komplizierteren Verhältnisse zum Grundton“<sup>67</sup>. O, més endavant: „Die Dissonanzen nur graduell verschieden sind von den Konsonanzen; daß sie nichts anderes sind als entfernter liegende Konsonanzen, deren Analyse dem Ohr mehr Schwierigkeiten macht wegen ihrer Entfernung”<sup>68</sup>.

D'altra banda, Leverkühn parla dels seus avenços compositius com un sistema, però Schönberg ho formula de forma molt clara: “I called this procedure *Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another*”<sup>69</sup>, o, encara més explícitament: “Already I did not call it a «system» but a «method»”<sup>70</sup>. Hi ha una diferència molt clara entre sistema i mètode, que ara haurem d'exposar. “Se tiene un método cuando se sigue un cierto «camino», *odos*, para alcanzar un cierto fin, propuesto de antemano como tal”, diu Ferrater i Mora<sup>71</sup>. A la primera part del *Discours de la méthode*, Descartes remarca aquesta relació entre mètode i camí: “Je pense avoir eu beaucoup d'heur, de m'être rencontré dès ma jeunesse en certains chemins, qui m'ont conduit à des considérations et des maximes, dont j'ai formé une méthode, par laquelle il me semble que j'ai moyen d'argumenter par degrés ma connaissance”<sup>72</sup>.

Hi ha dues propietats que ha de tenir tot mètode: 1) és un ordre manifestat en un conjunt de regles que el contraposen a la sort i a l'atzar; 2) té un caràcter universal, perquè no hi ha mètodes individuals, sinó que tothom el pot emprar de millor o pitjor manera, però això no depèn del mètode, sinó del subjecte<sup>73</sup>. Per això ens caldrà considerar com a merament retòriques les paraules de Descartes: “Ainsi mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa

---

<sup>66</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 216.

<sup>67</sup> *HL*, p. 17.

<sup>68</sup> *HL*, p. 75.

<sup>69</sup> “Composition with twelve tones (I)”, 1941, *SI*, p. 218.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>71</sup> FERRATER MORA, Josep, *Diccionario de Filosofía*, Tomo II (L-X), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, p. 197.

<sup>72</sup> DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 34.

<sup>73</sup> FERRATER I MORA, Josep, *Op. Cit.*, p. 198.

raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai tâché de conduire la mienne”<sup>74</sup>. Al cap i a la fi, el *Discours de la méthode* el va escriure *pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* i, evidentment, quan escriu *sa raison* vol dir “*la raison*” que permetrà tots els homes de buscar i trobar la veritat a les ciències.

La filosofia moderna naix amb una preocupació pel mètode que comparteixen Descartes, Bacon (*Novum Organum*) i Galileo (mètode científic); al llarg del temps, el problema del mètode ha tingut diversos plantejaments: en Kant (mètode transcendent), Hegel (mètode dialèctic), Husserl (mètode fenomenològic) o Heidegger (mètode existencial). Un contemporani de Schönberg, Sigmund Freud, va proposar, juntament amb Josef Breuer, el mètode catàrtic, més tard denominat psicoanalític, com el camí per arribar a l'inconscient. El camí de Schönberg és el dodecafonisme i el seu objectiu és l'*autoexpressió*.

Un cop establert què és un mètode, intentarem definir “sistema”. Segons Ferrater i Mora, és un “conjunto de elementos relacionados entre sí y armónicamente conjugados”<sup>75</sup>. Tot i que el filòsof català afirma que aquesta definició “es acaso suficiente para una idea común, pero no para una dilucidación filosófica”, perquè es planteja la qüestió de saber si els “elements” són conceptes o enunciats, podem donar-la per bona, atesa la nostra finalitat: diferenciar entre “mètode” i “sistema”.

El 1632, cinc anys abans de la publicació del *Discours de la méthode*, Galileo Galilei publicava el *Dialogo sopra i due massmi sistemi del mondo*, una obra que posa en escena tres personatges que discuteixen sobre els dos sistemes astronòmics que s'enfrontaven a l'època, el geocentrisme ptolemaic i l'heliocentrisme copernicà. Queda palès el significat que Galileo dóna a la paraula sistema: un conjunt d'elements (planetes i satèl·lits) que s'interrelacionen de forma ordenada al voltant de la Terra o del Sol, depenent de cada hipòtesi<sup>76</sup>.

A la història del pensament, la qüestió del sistema és contemporània amb la qüestió del mètode, i Spinoza presenta el primer sistema filosòfic modern, l'*Ethica more geometrico demonstrata* (1677), una síntesi del seu pensament ontològic, antropològic i moral, que ens apareix com la perfecta realització de la metàfora arquitectònica de Descartes<sup>77</sup>. Duns Escot i Tomàs

<sup>74</sup> DESCARTES, René, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>75</sup> FERRATER I MORA, Josep, *Op. Cit.*, p. 687.

<sup>76</sup> *Vid.* CASSIRER, Ernst, *Op. Cit.*, pp. 344-401

<sup>77</sup> En el pensament de Descartes, el mètode és, clarament, el camí cap al sistema filosòfic, una construcció teòrica que ell no arribà a culminar, però que sovint compara amb un edifici: “Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoer, en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins”, DESCARTES, René, *Op. Cit.*, p. 42.



d'Aquino ja havien presentat sistemàticament el seu pensament, però a partir del segle XVII hi haurà un creixent interès pels sistemes filosòfics.

A la “Transzendente Dialektik”, Kant presentava la seva idea de sistema com un tot del coneixement ordenat d'acord amb els principis. A la “Transzendente Methodenlehre”, definia l'arquitectònica de la raó com “l'art dels sistemes”, on el tot està articulat (*articulatio*), no com un agregat (*coacervatio*) i, a més, definia el sistema com la unitat de les formes diverses de coneixement sota una sola idea: „Ich verstehe unter einer *Architektonik* die Kunst der Systeme. (...) Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. (...) Das ganze ist also gegliedert (*articulatio*) und nicht gehäuft (*coacervatio*)”<sup>78</sup>.

Amb Hegel, la idea del sistema representa la seva apoteosi. Si només és vertader allò que és total, i atès que allò parcial és no-vertader o, millor dit, moment “fals” de la veritat, la veritat només serà sistemàtica. La realitat i la veritat de cada part solament tindran sentit en la seva referència i inserció en el tot: al prefaci de la *Fenomenologie der Geist* llegim que “la verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella”<sup>79</sup>. Aquesta és la tasca que s'imposa el filòsof: “Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia –a la meta en que pueda dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*”<sup>80</sup>, a partir de la seva constitució com a sistema.

El personatge d'Adrian Leverkühn s'inspira clarament en Nietzsche, com argumentarem més avall. La paradoxa és que el filòsof alemany és el gran enemic de la filosofia com a sistema, perquè considera que és propi de caps esquemàtics que només admeten com a vertaders els pensaments que s'inscriuen en un esquema o en una taula de categories. Transcrivim una cita que recull Adorno a *Terminología filosófica I*:

“En este campo -diu Nietzsche, als seus fragments pòstums- el autoengaño es múltiple, y casi todos los grandes «sistemas» incurren en él. *El prejuicio radical* es que el orden, la distinción, el sistemismo, pertenecen al *verdadero ser* de las cosas, y que por el contrario, el desorden, el caos, lo incalculable, sólo aparecen en un mundo falso o incompletamente conocido, son, en suma, un error. Lo cual es un prejuicio moral surgido del hecho de que el hombre verdadero, fiable, es un hombre de orden, de máximas, y en conjunto acostumbra a ser calculable y pedante. Ahora bien, no

<sup>78</sup> KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, “Der transzendentalen Methodenlehre. Drittes Hauptstück. Die Architectonik der reinen Vernunft”, A832 B860, p. 748-749.

<sup>79</sup> HEGEL, G.W.F., *La fenomenología del espíritu*, Trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 9.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

es demostrable en absoluto que el en sí de las cosas se comporte según la receta de tal funcionario modelo”<sup>81</sup>.

Prèviament a la formulació del “sistema” amb dotze tons, Mann havia escrit sobre els “Herren- und Dienertönen”<sup>82</sup> referint-se a la tonalitat, que Schönberg descriu com “eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen”<sup>83</sup>. La tonalitat és una convenció que requereix certa ordenació, una dependència de la fonamental -o la tònica-, la qual pugui ser copsada amb facilitat. Schönberg rebut que la tonalitat sigui una llei eterna o natural de la música, cosa que troba afinitat en aquestes paraules de Mann: “Die heute zerstörten musikalischen Konventionen waren nicht allerzeit gar so objektiv, so äußerlich auferlegt. Sie waren Verfestigungen lebendiger Erfahrungen und erfüllten als solche lange eine Aufgabe von vitaler Wichtigkeit: die Aufgabe der Organisation. Organisation ist alles”<sup>84</sup>. Schönberg, a “Composition with twelve-tones (1)”, parlava de la necessitat de crear un nou mitjà d'organització a través del dodecafonisme<sup>85</sup>. En un altre moment de la novel·la, Adrian s'expressa així: “Wenigstens hatte er Ordnungssinn, und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine”<sup>86</sup>. Schönberg també defensava que l'obra d'art havia de mantenir l'ordre, però només com un mitjà, ja que també hi podem trobar bellesa en el caos:

“Die Ordnung, die wir künstlerische Form nennen, ist nicht Selbstzweck, sondern Notbehelf (...). Damit soll nicht gesagt sein, daß jemals Ordnung, Klarheit und Verständlichkeit einem Kunstwerk werden fehlen dürfen, wohl aber, daß nicht bloß, was wir als solche begreifen, diesen Namen verdient. Denn die Natur ist auch schön, wo wir sie nicht verstehen, und wo sie uns ungeordnet scheint”<sup>87</sup>.

Un altre aspecte fonamental que apareix en el diàleg és allò que Joan Fontcuberta ha traduït per “desenrotllament variacional”<sup>88</sup>, i que a nosaltres,

---

<sup>81</sup> Citat a ADORNO, Theodor W., *Terminología filosófica I*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Taurus, Madrid, 1976, p. 22.

<sup>82</sup> *DF*, p. 276.

<sup>83</sup> *HL*, p. 27.

<sup>84</sup> *DF*, p. 278.

<sup>85</sup> “Composition with twelve-tones (1)”, 1941, *SI*, p. 215.

<sup>86</sup> *DF*, p. 104.

<sup>87</sup> *HL*, 30.

<sup>88</sup> *Vid.* MANN, Thomas, *Doctor Faustus. La vida del compositor alemany Adrian Leverkühn contada per un amic*, Trad. Joan Fontcuberta i Gel, Edicions 62, Barcelona, 1992.

recordem-ho, ens agrada traduir per “variació desenvolupant”. Tal i com hem comentat en el capítol anterior, es tracta del concepte musical *entwickelnde Variation* en alemany, que Adrian diu que es troba en Beethoven i Brahms i que té dos objectius per a Schönberg, segons Bryan Simms: “it can help to create a sophisticated and artful melody by the rapid growth of initial motivic elements, and it can link together seemingly different melodies on the basis of continually evolving motive forms”<sup>89</sup>. La variació desenvolupant presenta una fórmula que cada cop que es repeteix és modificada, però en cadascuna de les modificacions progressives hi podem reconèixer la fórmula inicial. La posició de Mann al respecte és la següent: „Die Variation, also etwas Archaisches, ein Residuum, wird zum Mittel spontaner Neuschöpfung der Form“<sup>90</sup>. Per tal que quelcom es pugui variar, abans cal que hi hagi un gèrmen originari -aquí anomenat arcaic-, que alhora és susceptible de ser modificat d'una forma, en Mann, gairebé natural, fora de l'abast del compositor, però que permet continuar la composició. En Mann, la creació esdevé orgànica.

El diàleg entre Serenus i Adrian encara continua, i es decanta cap al terreny ideològic. Serenus prossegueix: „Ich sehe da ein wiederherstellendes Element in deiner Utopie. Sie ist sehr radikal, aber sie lockert das Verbot, das doch eigentlich schon über die Konsonanz verhängt war. Das Zurückgehen auf die altertümlichen Formen der Variation ist ein ähnliches Merkmal“<sup>91</sup>. Leverkühn ho tenyeix d'ambivalència i esoterisme:

„„Interessantere Lebenserscheinungen“, erwiderte er, »haben wohl immer dies Doppelgesicht von Vergangenheit und Zukunft, wohl immer sind sie progressiv und regressiv in einem. Sie zeigen die Zweideutigkeit des Lebens selbst.« (...) »Alles, was ich sagen will, ist, daß deine Einwände (...) nicht zählen würden gegen die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen“<sup>92</sup>.

L'anhel de comprensió és allò que busca Schönberg amb el dodecafonisme, tal i com hem asseverat a més amunt: “Form in the arts, and especially in music, aims primarily comprehensibility”<sup>93</sup>.

Serenus retreu a Adrian que acosti el seu sistema a la superstició: „Die Rationalität, nach der du rufst, hat viel von Aberglauben, - vom Glauben an das ungreifbar und vag Dämonische, das im Glücksspiel, im

<sup>89</sup> SIMMS, Bryan. R., *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>90</sup> *DF*, p. 278.

<sup>91</sup> *DF*, p. 282.

<sup>92</sup> *DF*, pp. 282-283.

<sup>93</sup> “Composition with twelve-tones (I)”, 1941, *SI*, p. 215.

Kartenschlagen und Loseschütteln, in der Zeichendeutung sein Wesen treibt. Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen<sup>94</sup>. I Adrian replica: „»Vernunft und Magie«, sagte er, »begegnen sich wohl und werden eins in dem, Was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen...«<sup>95</sup>. I en aquest punt d'esoterisme es dissol la intensa conversa. Cal recordar que el número 12 és el número d'or per a Schönberg, per a la formulació del sistema dodecafònic i, que al llarg de la seva vida va tenir una especial fixació pels nombres, per exemple, amb el número 7, una xifra clau en la nomenclatura popular. El *Pierrot Lunaire* op. 21 pren aquest títol: *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds »Pierrot lunaire«* op. 21, és a dir, tres vegades 7 *històries* i està clarament diferenciada en 3 parts de 7 subdivisions cadascuna. A més, la sintaxi de l'obra està basada, en gran part, en el número 7. Però la gran superstició per Schönberg era el número 13. Va néixer un 13 de setembre i va morir un 13 de juliol, diuen, just abans de la mitjanit<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> DF, p. 283.

<sup>95</sup> *Íbidem*.

<sup>96</sup> En la seva tesi doctoral, Josep Barcons dona molts exemples de l'impacte de la numerologia en la vida i l'obra d'Arnold Schönberg. Per exemple, *Pierrot Lunaire* és l'op. 21, de l'any 12 (la inversa) i són 21 poemes. Els *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22, són 4 cançons, i  $2+2=4$ . A més, les 48 transposicions de la sèrie presenten la peculiaritat que si sumem  $4+8=12$ . El *Walz* op. 23 de l'any 1921 també es presten a aquest joc: si multipliquem els nombres de l'opus pels nombres de l'any,  $(2 \times 3) \times (2 \times 1) = 12$ . Encara més: *Jakobs-leiter* és la suma de 6+6 lletres. En l'etapa atonal, entre l'op. 11 i l'op. 23 hi ha 12 números de diferència:  $23-11=12$ . Sense comptar amb el seu nom, que té 12 lletres ARNOLD SCHBEG. Podem posar més exemples: “Si el 12 tenia por ello una dimensión de vida, el 13 venía a suponer, en cambio, una especie de límite existencial: había nacido un 13 de septiembre y moriría un 13 de julio, a los 75 años ( $7+6=13$ ) de edad”, p. 370. A més, el juliol és el setè mes començant pel principi i el sisè començant pel final. Barcons especula que podria haver mort 13 minuts abans de les 12 de la nit,  $1+1+4+7=13$ . “O Wort, du Wort, das mir fehlt” té 13 lletres diferents i la suma dels compassos de *Moses und Aron* és divisible per 13 ( $2106:13=162$ ) i, segons Barcons, Schönberg s'adona que mai no la podrà acabar. Quant als compassos de l'òpera, la numeració és la següent: 11, 12, 12a, 14, obviant expressament el número 13. I la mort li va arribar escrivint el compàs 85 ( $8+5=13$ ) del *Moderner Psalm*, op. 50c i l'índex dels *Moderne Psalmen* «Aber-glaube» apareix en sisè lloc i el text «Die Zahl 13», en el dotzè. El 10 de març de 1932 Schönberg acaba el segon acte del *Moses und Aron*, als 57 anys  $5+7=12$  i morirà un 13 juliol de 1951, als 76 anys  $7+6=13$ : la numerologia indica que hi devia haver alguna raó còsmica que li impedia acabar. Finalment, sobre el número 12 diria que “en el universo schönberguiano es sinónimo de completud y totalidad en tanto que indica el total cromático”, p. 388. Les pàgines i les dades corresponen a: BARCONS, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta*

Un altre aspecte en el qual coincideixen Adrian i Schönberg és en la relació que les seves mares tenen amb la música. La mare de Schönberg, Pauline Nachod, va ser professora de piano, mentre que el seu pare, Samuel, era aficionat a la música. Aquest amor a l'art dels sons el transmeteren als seus fills i, a vuit anys, el petit Arnold començà a fer les seves primeres composicions, i s'inicià en la tècnica del violí, la viola i posteriorment el violoncel, tocant en diferents agrupacions musicals de cambra. Quant a Adrian Leverkühn, Serenus comenta de la seva mare: „Das Schönste an ihr aber war ihre Stimme, der Lage nach ein warmer Mezzo-Sopran und in der Sprachbehandlung, bei leicht thüringisch gerärbter Lautbildung, ganz außerordentlich gewinnend (...). Dieser Stimmreiz kam aus einer inneren Musikalität, die im übrigen latent blieb“<sup>97</sup>. És cert, tanmateix, que en el segon cas es tracta d'una forma molt més subtil d'incidir en l'ànima musical del fill.

Hi ha altres aspectes que podem comentar en relació al binomi Adrian-Schönberg. En les consideracions sobre la relació entre l'art i el poble, Mann i Schönberg tenen arguments afins. Tots dos presenten una visió de l'art molt elitista. A continuació, Mann parla de l'accessibilitat de l'art contemporani, de la separació de l'abisme que separa l'art de la societat:

„Wir sprachen von der Vereinigung des Avancierten mit dem Volkstümlichen, von der Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Zugänglichkeit, Hoch und Niedrig, wie sie einmal von der Romantik, literarisch und musikalisch, in gewissen Sinne geleistet worden, -worauf dann wieder eine tiefere Trennung und Entfremdung denn je, zwischen dem Guten und dem Leichten, dem Würdigen und dem Unterhaltenden, dem Fortschrittlichen und dem allgemein Genießbaren das Schicksal der Kunst geworden sei. War es Sentimentalität, daß es die Musik – und sie stand für alles – mit wachsender Bewußtheit verlangte, aus ihrer Respektsvereinsamung zu treten, Gemeinschaft zu finden, ohne gemein zu werden, und eine Sprache zu reden, die auch der musikalisch Unbelehrte verstand (...)“<sup>98</sup>.

Mann -o Serenus- mostra la dificultat de conjuminar l'excel·lència artística amb la popularitat. Sobre aquesta qüestió, Schönberg seria taxatiu: “No artist, no poet, no philosopher and no musician whose thinking occurs in the highest sphere would degenerate into vulgarity in order to comply with a slogan such as 'Art for All'. Because if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art”<sup>99</sup>.

---

*existencial de Moses und Aron.*

<sup>97</sup> *DF*, p. 38.

<sup>98</sup> *DF*, p. 467.

<sup>99</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

A mesura que seguim el transcurs de la novel·la, es va conformant l'opus d'Adrian Leverkühn amb les següents obres: la fantasia simfònica *Meerleuchten*, tretze poemes de Brentano, entre els quals es troba la cançó "O lieb Mädél" ("Oh, nina estimada"), en què hi apareix el motiu "heaees" (si mi la mi bemoll), que simbolitza Haetera Esmeralda -la prostituta del bordell de Leipzig-, *Silent, silent night*, per a piano i cant, basada en uns versos de William Blake ('But an honesty joy/ Does itself destroy/ For a harlot coy'), dos himnes de Keats, *Ode to a nightingale*, de vuit estrofes, i *A la malenconia*, acompanyament de quartet de corda i l'oda a Klopstock, o *Die Frühlingsfeyer*. Les obres més importants vénen a continuació: el *Trio per violí, viola i violoncel*, el *Septet per a tres instruments de corda, tres de vent i piano*, el *Quartet de corda*, l'òpera sobre Shakespeare *Love's labour lost* (*Treballs d'amor perduts*), la simfonia a un sol temps o fantasia orquestral *Wunder des Alls* (*Meravelles de l'Univers*), una "música còsmica", les *Gesta Romanorum*, basada en un compendi d'anècdotes en llatí que, segurament, fou recollit entre els segles XIII i XIV, un seguit d'històries amb contingut moralitzant que Adrian adapta pel teatre de titelles amb un fort sentit de la comicitat. Aleshores arriben les seves dues grans obres *L'Apocalipsis cum figuris*, i el *Fausti Wehklang* (*Cant de dolor del Doctor Faustus*).

Patrick Carnegy apunta que el *Lieder* de Brentano té relació amb el *Pierrot Lunaire*<sup>100</sup>. En aquesta obra expressionista de Schönberg hi ha un component de renúncia, perquè s'abandona la complexitat d'*Erwartung* o *Die glückliche Hand* i es passa a un mode d'expressió encara més eficient, igual que succeeix amb les cançons de Brentano de Leverkühn, que presenten un estil econòmic molt efectiu. A més, en el *Pierrot*, la *passacaglia* nocturna "Nacht" permuta un motiu de tres notes (mi-sol-mi b) amb més de cent variants en vint-i-sis compassos, mentre que en el cas de les cançons de Brentano, ens trobem amb "O lieb Mädél", que es basa en la fórmula: si, mi, la, mi, mi b. Aquesta obra és un model perfecte, segons Serenus, ja que Adrian desplega el seu "sistema" com un "quadrat màgic" en què totes les notes tenen un lloc preestablert, una construcció rigorosa i rígida, on hi ha una estructura que es va repetint en forma de variació, segons la interpretació del serialisme de Mann, en aquest cas, formulat a partir de cinc notes:

„Unter dem Druck von Kopfschmerzen, seine Idee eines »strengen Satzes« entwickelte, abgeleitet aus der Art, wie in dem Liede »O lieb Mädél, wie schlecht bist du« Melodie und Harmonie con der Abwandlung eines fünftönigen Grundmotivs, des Buchstabensymbols h e a e es, bestimmt sind. Er ließ mich das »magische Quadrat« eines Stils oder eine Technik erblicken, die noch die äußerste Mannigfaltigkeit aus identisch

<sup>100</sup> CARNEGy, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, Chatto & Windus, London, 1973, p. 45.

festgehaltenen Materialien entwickelt und in der es nichts Unthematisches mehr gibt, nichts, was sich nicht als Variation eines immer Gleichen ausweisen könnte. Dieser Stil, diese Technik, so hieß es, ließen keinen Ton zu, nicht einen, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte, - es gäbe keine freie Note mehr<sup>101</sup>.

El quadrat màgic vol representar l'estructura matemàtica de la peça en què apareix la sèrie base, la seva inversió, la seva retrogradació i la seva inversió retrogradada. Quan Schönberg opera amb les seves sèries, aquestes també formen un “quadrat màgic” en què totes les formes de la sèrie es complementen. Webern emfasitza la voluntat de *coherència* per part de Schönberg, i posa l'exemple del famós palíndrom que es pot llegir en quatre direccions diferents, i podrien fer referència a les quatre formes de la sèrie<sup>102</sup>.

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

Angelika Abel considera que “Konstellation und Aberglaube gehörten in den Begriffshorizont des magischen Quadrats, das im Arbeitszimmer des Komponisten hing”<sup>103</sup>. El quadrat del gravat de Dürer *Melencolia I* es divideix en setze quadrats i, situant el número 1 a la part inferior dreta i el 16 a la part superior esquerra, “die Magie darin lag, daß die Zahlen, wie immer man sie addierte, vertikal, horizontal oder diagonal, die Summe 34 ergaben, ein Sachverhalt von tafaler Stimmingkeit”<sup>104</sup>. Thomas Mann havia escrit al revers d'un full de notes el quadrat i el número 34.

---

<sup>101</sup> *DF*, p. 704.

<sup>102</sup> Sembla ser que el misteriós quadrat màgic SATOR és, almenys, tan antic com el cristianisme. Al 1936, l'arqueòleg Matteo Della Corte el va localitzar a Pompeia, en una casa propera a l'amfiteatre. *Vid.* BRESCIA, T., “Il vero significato dell'Arepo Sator, il quadrato magico”, *Mystero*, anno V, n. 60, Roma, maggio 2005, pp. 42-46.

<sup>103</sup> ABEL, Angelika, *Musikästhetik der Klassischen Moderne. Thomas Mann-Theodor W. Adorno- Arnold Schönberg*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003, p. 88.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

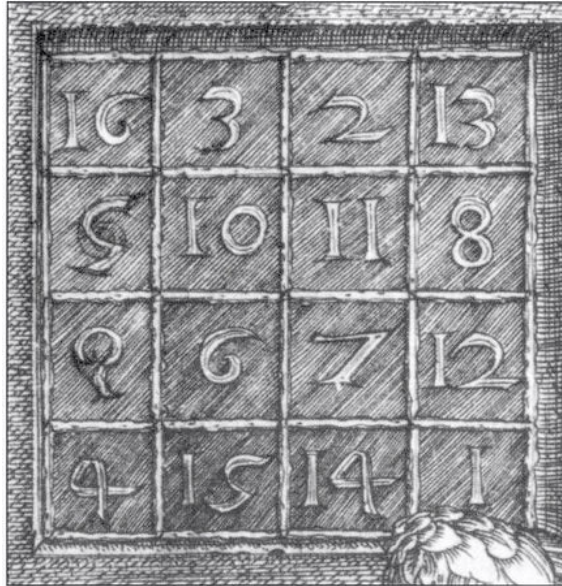


Figure 22. Quadrat Màgic de *La melencolia I* de Dürer

Abel insisteix sobre el quadrat màgic i Thomas Mann: “Das magische Quadrat war somit Symbol einer Technik, deren Ziel die totale Identität oder Indifferenz sein sollte. Thomas Mann stellte eine Verbindung zwischen der totalen Ordnung der fatalen Zwölfstimmigkeit und dem in Deutschland realisierten Teufelswerk einer neuen Ordnung her”<sup>105</sup>.

El *Trio per violí, viola i violoncel* d'Adrian té ressonàncies de l'*String trio*, concebut per als mateixos instruments:

“Eines Zusammenenseins mit Schönberg bei uns (...), bei dem er mir von seinem neuen, eben vollendeten Trio (...) erzählte (...). Er behauptete, er habe darin seine Krankheit und ärztliche Behandlung samt »male nurse« und allem übrigen dargestellt. (...) Die Verbindung »Unmöglich, aber dankbar« nahm ich in das Kapitel von Leverkühns Kammermusik hinein”<sup>106</sup>.

Aquesta peça, que volia traslladar musicalment la dolorosa experiència del seu atac de cor, va ser composta entre juny i setembre de 1946. S'hi percep

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>106</sup> *EDF*, pp. 167-168.



un dolor físic, però també metafísic, ja que Schönberg va tenir molt a prop la visió de la mort. En refer-se, el compositor va voler tractar la seva malaltia des d'una òptica irònica, que es pot percebre en la voluntat de retorn als seus orígens a través del vals vienès.

Proseguint amb la música de cambra de Leverkühn, ens trobem amb el *Septet per a tres instruments de corda, tres de vent i piano* en què „»Ich habe (...) keine Sonate schreiben wollem, sondern einen Roman«<sup>107</sup>, definició que ens remet a un concepte que es desenvolupa en l'obra de Schönberg: la prosa musical. Mann també s'ocupa del gran tema de la relació entre la música i la paraula, que Schönberg teoritzà el 1912, a “Das Verhältnis zum Text”, publicat a l'*Almanach der Blaue Reiter*. D'una banda, Mann escriu que „Musik und Sprache, insistierte er, gehörten zusammen, sie seien im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen. Wie Musik zunächst Wort sein, wortmäßig vorgedacht und geplant werden könne, wollte er mir durch die Tatsache demonstrieren, daß man Beethoven beim Komponieren in Worten beobachtet habe“<sup>108</sup>. Aquí trobem que la música i el llenguatge tenen la mateixa entitat, que estan en igualtat de condicions. En un altre moment de la novel·la, llegim: „Der künstlerische Gedanke, meine er, bilde wohl überhaupt eine eigene und einzige geistige Kategorie, aber schwerlich werde je der erste Entwurf zu einem Bilde, einer Statue in Worten bestanden haben, - was für die besondere Zusammengehörigkeit von Musik und Sprache zeuge. Es sei sehr natürlich, daß die Musik am Wort entbrenne, das Wort aus der Musik hervorbrähe“<sup>109</sup>. En Mann, per tant, trobem que la música i la paraula tenen la mateixa importància, en un primer moment.

A “Das Verhältnis zum Text”, Schönberg posa de relleu, en canvi, que l'art dels sons gaudeix d'una categoria superior a la poesia, ja que el poètic és un art limitat al binomi subjecte-objecte i, per tant, mai assolirà el grau d'expressió de la música, l'art més directe i més pur<sup>110</sup>. El compositor manifesta que sempre intenta transmetre amb música allò més essencial de les paraules i, per paradoxal que ens pugui semblar, defensa que el compositor serà més fidel al text, com menys es proposi d'explicitar musicalment el sentit literal de les paraules i com més s'atengui, en canvi, a la impressió que li suggereixi la sonoritat dels primers versos. El secret rau en impregnar-se d'un determinat *ethos* poètic que l'empenyerà a continuar

<sup>107</sup> *DF*, p. 661.

<sup>108</sup> *DF*, p. 238.

<sup>109</sup> *DF*, pp. 238-239.

<sup>110</sup> “Are merely the material which the poet uses only because so direct, unpolluted and pure a mode of expression is denied to poetry, an art still bound to subject-matter”, “The Relationship to the Text”, 1912, *SI*, p. 142.

component de manera gairebé necessària per al seu esperit, amb el resultat d'una música que expressi la idea del poema però que, alhora, en romanguí autònoma. L'experiència de Schönberg amb uns *Lieder* de Schubert revela aquesta preeminència de la música ja que, quan va llegir els versos musicats per Schubert, va adonar-se que el contingut poètic no li havia aportat noves claus per a la interpretació d'aquella música, amb la qual ja estava familiaritzat, “on the contrary, -afirma taxativament- it appeared that, without knowing the poem, I had grasped de content, the real content, perhaps even more profoundly than if I had clung to the surface of the mere thoughts expressed in words”<sup>111</sup>.

Tanmateix, a nivell més estrictament tècnic, hem de tenir en compte que, generalment, les paraules precedeixen la música, ja que és més natural musicar un text, amb un ritme ja determinat, que posar paraules a una línia melòdica. Schönberg reconeix que “inspired by the sound of the first words of the text, I have composed many of my songs straight through to the end (...). To my greatest astonishment, that I had never done greater justice to the poet that when, guided by my first direct contact with the sound of the beginning, I divined everything that obviously had to follow this first sound with inevitability”<sup>112</sup>.

Però, encara que Schönberg defensi la superioritat de la música, aposta per un art que combini els sons amb la paraula. És per aquest motiu que els compositors es plauen en crear cançons, òperes o cantates. Per això explica com, en el *Lied* i l'òpera, s'esdevé una comunió entre música i text que converteixen l'obra en un organisme viu i homogeni, on cada una de les seves parts -ja sigui text o música- revela l'essència més íntima i vertadera de l'obra d'art<sup>113</sup>. Però aquesta homogeneïtat i integració només es pot assolir si el compositor s'adequa a allò que el text subjacent vol expressar, de manera que la peça musical pugui vetllar per la seva *comprendibilitat*

---

<sup>111</sup> Ens referim a la versió anglesa de l'article: “The relationship to the text”, 1912, *SI*, p. 144. Aquesta relació entre la música i el text té, segons Dahlhaus, molta afinitat amb la filosofia de Schopenhauer i, de retruc, amb Wagner: “Le mot «sonorité initiale» -une métaphore musicale qui n'a rien de fortuit signifie en apparence non seulement que Schoenberg -au sens de Schopenhauer- avait revendiquée pour la musique: elle seule, par les sons, exprime l'essence, alors qu'un poème peut l'évoquer seulement à l'aide de la sonorité, comprise comme participant de l'essence de la musique. (...) Si «la» musique, que Schoenberg et Schopenhauer qualifient de représentation de «l'essence la plus secrète du monde», signifie la forme musicale (...), alors la thèse esthétique que Schoenberg a reprise de Wagner est foncièrement incompatible avec ce précepte compositionnel que, du fait de la problématique de l'atonalité, il s'était senti contraint d'adopter”, DAHLHAUS, Carl, “La téologie esthétique de Schoenberg”, dins de *Schoenberg*, p. 281.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> “The Relationship to the Text”, 1912, *SI*, p. 144.

(*Faßlichkeit*)<sup>114</sup>. Malgrat que la música és un llenguatge autosuficient, les paraules ens ajuden a entendre les causes de les sensacions que ens ofereix la música. Quan es dona la felicitat circumstància que el compositor aconsegueix acompanyar les paraules d'una música consonant amb allò que aquestes expressen, Schönberg considera que s'estableix un equilibri entre els dos llenguatges: la música expressa les idees en paral·lel amb la paraula que, per la seva banda, expressa sentiments o pensaments<sup>115</sup>. Aquestes idees que transmet la música són les més universals. I això estaria en sintonia amb les paraules de Mann citades més amunt.

Obres expressionistes com l'aforístic “Galgenlied” del *Pierrot Lunaire* op. 21 d'Albert Giraud, o *Herzgewächse* op. 20 de Maurice Maeterlinck, presenten una autonomia en les seves parts (text-música), fet que hem d'entendre com el pas de la poètica musical dels primers *Lieder* de Schönberg a la *prosa musical*<sup>116</sup>. Ara, la composició va més enllà del nivell formal de la poesia, en una música que s'independitza de la mètrica i la rima preestablertes en el poema, elements que tendeixen a encotillar l'obra, de forma que l'artista ja pot construir sense complexos a partir de la idea fonamental, que es filtra a través de les paraules per dissenyar una estructura més lliure i dotada d'elasticitat formal. Predominen, doncs, l'asimetria melòdica i l'heterogeneïtat rítmica, i la composició musical esdevé un vertader organisme a la recerca de la *coherència* entre les parts i el tot, sense que aquestes parts hagin estat prèviament dibuixades en la gènesi de l'obra que, anteriorment (en la poesia musical), seguiria l'estructura del poema, como s'esdevé en els primers *Lieder* de Schönberg. El pas de la forma poètica a la prosaica permet anar a allò essencial, aconseguir major precisió i

---

<sup>114</sup> De manera irònica, Schönberg comenta, en referència especialment a l'òpera: “Could not Monostatos ask Sarastro to dance a ‘pas de deux’ with Pamina? Or could not Lohengrin immediately after his arrival sell the swan to a butcher and start auctioning his gondola? Or would King Mark not better sing his ‘Dies Tristan, mir?’ (This, Tristan, to me?) as if he were surprised over a beautiful Christmas present offered by Tristan? The greatest incongruity with what the text expresses is its contrary. Why not play a pianissimo song to the ride of the Valkyries? Why not play a boogie-woogie when Wotan walks across a rainbow in Walhala? This at least would make sure that you did not fail and that your music might fit quite well to another opera, but not to your own”, “This is my fault” (1949), *SI*, p. 146.

<sup>115</sup> “The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words”, “Brahms the progressive”, 1947, *SI*, p. 399.

<sup>116</sup> ZAPKE, Susana, “Transfiguraciones líricas”, a *Revista de Occidente, La música hacia el siglo XXI, Esencia y persistencia de la modernidad*, Diciembre 2004, Núm. 283, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004. També *Vid.* DAHLHAUS, Carl, “Musical Prose”, *Schoenberg and the New Music*, pp. 105-119.

expressar de forma més directa i efectiva la idea del poema, sense apriorismes formals: la prosa flueix sense necessitat d'omplir espais superflus fixats en la forma poètica, i el resultat són obres de curta duració (“Galgenlied”, 0’17”, 13 compassos; *Herzgewächse*, 3’09”, 30 compassos) i sovint amb un discurs interromput. La prosa aconsegueix emancipar-se i superar la romàntica supremacia de la poesia a nivell formal, de manera que aquest fenomen esdevé un anacronisme ja en els primers anys del segle vint, relaxa les formes de les seves filigranes i dóna pas a una veu, per fi desacomplexada. Mann ho expressa d'una forma sorprenentment afí adaptada a la música instrumental, sempre tenint en compte que l'obra sorgeix d'un impuls interior:

„Diese Tendenz zur musikalischen »Prosa« kommt auf ihre Höhe in dem Streichquartett, Leverkühns esoterischem Werk vielleicht, das dem Ensemblestück auf dem Fuße folgte. Wenn sonst Kammermusik den Tummelplatz thematisch-motivischer Arbeit abgibt, so ist diese hier geradezu provokatorisch vermieden. Es gibt überhaupt keine motivischen Zusammenhänge, Entwicklungen, Variationen und keine Wiederholungen; unterbrochen, in scheinbar völlig ungebundener Weise, folgt Neues, zusammengehalten durch Ähnlichkeit des Tones oder des Klanges oder, fast mehr noch, durch Kontraste. Von überlieferten Formen nicht eine Spur. Es ist, als ob der Meister in diesem scheinbar anarchischen Stück tief Atem holte zur Faust-Kantate, dem Gebundensten seiner Werke. In dem Quartett hat er sich nur seinem Ohr überlassen, der inneren Logik des Einfalls“.<sup>117</sup>

*L'Apocalipsis cum figuris* és una obra inspirada en una partitura de Schönberg, en la *Jakobsleiter*. *L'Apocalipsis*, un oratori per a veu, cor i orquestra de cambra, d'una dificultat extrema, està basat en els gravats que Dürer va dedicar a l'Apocalipsi de Sant Joan i en el propi text de l'evangelista. L'obra comença amb cors parlats -recitius, o *Sprechsgesang*- que es converteixen en música vocal, amb la voluntat d'aplegar „des blutigen Barbarismus sowohl wie der blutosen Intellektualität“<sup>118</sup>. Aquí Adorno hi juga un paper important, ja que situa els orígens de la música en el gest i el plany<sup>119</sup>, i Mann escriu: „Wir wissen alle, daß es das erste Anliegen, die früheste Errungenschaft der Tonkunst war, den Klang zu denaturieren, den Gesang, der ursprünglich-urmenschlich ein Heulen über mehrere Tonstufen

---

<sup>117</sup> *DF*, p. 661.

<sup>118</sup> *DF*, p. 542.

<sup>119</sup> *Vid.* ADORNO, *Filosofía de la Nueva Música*, p. 115.

hinweg gewesen sein muß (...). Das Geheul als Thema – welches Entsetzen!<sup>120</sup>. Mann, en una carta a Adorno, escriu:

„Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes (die Kretzschmar-Beißel-Erinnerung), die Takteinteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi) ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares: alte Kirchentonarten, A-capella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, so daß kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt“<sup>121</sup>.

Finalment prescindeix dels “cors amb afinació intemperada”, de la divisió en compassos i, a canvi, posa més de relleu el barbarisme del *glissando* instrumental i vocal, perquè Mann volia integrar tota la cultura apocalíptica i configurar l'obra de forma que es pogués qualificar, tant de barbarisme sagnant, com de fred intel·lectualisme<sup>122</sup>. L'escriptor ens ofereix una visió excelsa de l'obra: „Das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ensten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist“<sup>123</sup>. Aquí, la consonància i la dissonància prenen una connotació moral que no trobem en Schönberg -ja hem definit anteriorment la consonància i la dissonància en termes schönberguians. La dissonància, històricament reservada a la prohibició i la lletjor, és el camí per arribar a Déu. En canvi, la consonància representa la mundanitat i els esperits més baixos. Leverkühn també utilitza el jazz per descriure l'infern, en una obra que vol copsar el misteri de la música.

Es tracta d'una obra religiosa que acull passatges tenebrosos dels salms i il·lustra musicalment allò que Dürer va gravar en les quinze petites obres mestres on, amb un atapeïment de l'espai propi de l'*horror vacui*, apareixen visions fantasmals, figures tètriques i lamentacions, que encaminen el món cap a l'apocalipsi. En aquesta obra hi trobem un ric eclecticisme, amb la referència a la Bíblia, a Sant Joan, al Judici Final i a l'*Inferno* de Dante,

---

<sup>120</sup> *DF*, pp. 542-543.

<sup>121</sup> *EDF*, p. 118.

<sup>122</sup> *Íbid.*, pp. 128-129.

<sup>123</sup> *DF*, p. 378.

però també a la tradició pagana, on Caront transporta les ànimes, en aquest cas pecadores però que, finalment, són elevades a la salvació.

L'*Apocalipsis* de Leverkühn, dèiem més munt, presenta afinitats amb *Die Jakobsleiter*, de Schönberg. El protagonista és l'àngel Gabriel, que està desorientat i busca el consell del cor. A nivell temàtic, recull tot un espectre místic que el lliga, tal i com hem vist, amb l'antroposofia, la teosofia, el pensament Swedenborg i el hassidisme, a banda de convertir el personatge de l'"Auswählten" en Schönberg. I, compositivament, "Die Jakobsleiter ist ohne Zweifel der reinste und konkreteste Ausdruck der Zwölftonmusik, oder, um klarer zu sein, des schöpferischen Aktes der Zwölftonmusik"<sup>124</sup>. Aquest document, decidit per a la creació del dodecafonisme, incorpora el cor, la veu i l'*Sprechstimme* i és una obra per a gran orquestra, de la qual el 1944 Schönberg en fa una reducció. Com hem vist en el capítol anterior, a més, ens projecta cap al *futur*, perquè la *Jakobsleiter* comença amb »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts«, un manifest sobre la pèrdua de la centralitat que es produirà amb el mètode dodecafònic.

Aquesta pèrdua de la centralitat es pot entendre de forma metamusical com la pèrdua dels valors que s'havien mantingut fins la Primera Guerra Mundial, com recordava Stefan Zweig a *Die Welt von Gestern*<sup>125</sup>. *Doktor Faustus* parla de les conseqüències del conflicte: la Gran Guerra, „der ästhetischen Lebensunschuld der Istarstadt, ihrer dionysischen Behaglichkeit (...) für immer ein Ende machte“<sup>126</sup>. Múnic, la ciutat de l'Isar, amb el seu catolicisme i el seu tarannà hedonista, amb la parafernàlia dels carnivals i la seva tradició barroca, presenta clars paral·lelismes amb la Viena imperial, que Johnston insisteix en considerar una ciutat abandonada als plaers i a l'estètica<sup>127</sup>. I, en un dels moments en què Mann introdueix l'*Apocalipsis*, posa en boca de Serenus:

„Hier kann niemand mir folgen, der nicht der Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei, den Ästhetizismus als Wegbreiter der Barbarei in eigener Seele, wie ich, erlebt hat, - der ich diese Not freilich nicht aus mir selbst, sondern mit Hilfe der Freundschaft für einen teureren und hochgefährdeten Künstlergeist erlebte. Die Erneuerung kulturischer Musik aus profaner Zeit hat ihre Gefahren“<sup>128</sup>.

<sup>124</sup> NEHER, André, "Die Zwölftonmusik: Ihr wirklicher und ihr literarischer Erfinder", dins de SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op. Cit.*, p. 274.

<sup>125</sup> Vid. ZWEIG, Stephan, *Op. Cit.*

<sup>126</sup> *DF*, p. 414.

<sup>127</sup> Vid. JOHNSTON, *Op. Cit.*

<sup>128</sup> *DF*, p. 541.

Aquesta reflexió també ens encaixa amb la Viena anterior i posterior a la guerra: mentre l'hedonisme dominava els salons en l'”Apocalipsi joiós”, la Gran Guerra s'acostava i, fins que no es va segellar el Tractat de Saint-Germain-en-Laye de l'any 1919, Àustria no va ser conscient que ja res seria el mateix. Però, a més, aquesta formulació es mimetitzava en un text de Mann sobre Nietzsche, on l'escriptor afirma, parlant de l'excés d'embriaguesa del filòsof: “Con todo, este exceso delata una vecindad sobre la que tenemos muchos motivos para pensar: la vecindad entre esteticismo y barbarie”<sup>129</sup>.

El cant del cigne d'Adrian Leverkühn, la seva obra magna, és el *Fausti Wehrklag* (*Cant de dolor del Doctor Faustus*), que presenta certs paral·lelismes amb el *Moses und Aron* schönberguà. Leverkühn arriba inevitablement al tema fàustic, una mena d'alfa i omega de la seva genialitat, on el tema del pacte i la presència del diable produeix una obra que Mann situa en la més pregonera religiositat irreligiosa, com el cant místic d'un ateu, que té ressonàncies en l'*Urfaustbuch*. En les dues versions, Faust reuneix els seus amics i mor “com a bon i mal cristià”, esperant que el sofriment del cos en mans del Diable puguin fer redimir la seva ànima<sup>130</sup>.

Per la seva banda, el destí de Schönberg l'empeny a compondre *Moses und Aron*, una obra que el va mantenir ocupat entre el 1923, quan comença a plantejar-se el treball entorn de la figura de Moses, i el 1937, amb els esquetxos del tercer acte, en un dels moments culminants de la seva vida artística, com a conseqüència del seu retorn al judaisme, un cop ha

---

<sup>129</sup> MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, pp. 129-130. Aquesta relació que Mann estableix entre l'irracionalisme nietzschian i el clima mental que produeix l'esclat de la Gran Guerra, la recull Peter Watson en el capítol “La generació de Nietzsche: éxtasis, eros, desmesura”, de *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios*. WATSON, Peter, *Op. Cit.*, pp. 51-75, que recorda que Mann va ser un dels primers intel·lectuals a adonar-se de l'impacte de Nietzsche en la seva generació, tot establint una relació íntima entre el vitalisme irracionalista del filòsof, l'estètica expressionista i l'onada de nacionalisme germànic: “Uno de los aspectos definitorios del expresionismo alemán radicaba en el hecho de que se hallara persuadido de que su dionisiaco anticerebralismo debía progresar sin el menor estorbo. En su obra dramática *Ithaca*, Roenne, el álter ego de Gottfried Benn, asesina a un profesor que había insistido en el incomparable valor del conocimiento científico”, *Íbid.*, p. 72. Aquesta era una de les conseqüències immediates de la “mort de Déu”, segons Watson: l'adhesió de la joventut alemanya a l'immoralisme elitista i la fascinació per la violència que Nietzsche expressa a nivell filosòfic i que acaba traduint-se a nivell militar. Sobre la influència del filòsof entre els soldats alemanys, Watson recorda que, “según Steven Aschheim, se habían distribuido entre los miembros de la tropa 150.000 ejemplares de una edición de guerra especialmente resistente del *Zarathustra*”, *Íbid.*, p. 257.

<sup>130</sup> CARNEGIE, Patrick, *Op. Cit.*, p. 129.

experimentat la impossibilitat d'un germanisme jueu. El tema, com ja hem esmentat, és la tragèdia del fundador de la llei, de l'home que ha de conduir el poble escollit fins a la terra promesa, sense poder arribar-hi i, en aquest sentit, la figura de Moisès és la contrafigura de Mefistòfil, ja que l'un condueix a la salvació, l'altre a la perdició. A més, el *Moses* és una obra que restà incompleta, mentre que Adrian, quan es disposa a tocar fragments del seu *Cant*, no la pot executar.

Mann s'ha esforçat per mantenir la idea que Adrian (Schönberg) és cerebral, massa matemàtic. Però al final de la novel·la, amb l'obra culminant de Leverkühn, l'escriptor es deixa anar i ens ofereix consideracions que matisen la fredor del personatge i coincideixen, en gran mesura, amb el tarannà de Schönberg, amb la seva màxima creativa de l'*autoexpressió*:

„Ein Monstre-Werk der Klage, wie dieses, ist, sage ich, mit Notwendigkeit ein expressives Werk, ein Werk des Ausdruck und es ist damit ein Werk der Befreiung so gut, wie die frühe Musik, an die es sich über Jahrhunderte hin anschließt, Befreiung zum Ausdruck sein wollte. Nur daß der dialektische Prozeß, durch welchen auf der Entwicklungsstufe, die dieses Werk einnimmt, der Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit, sich vollzieht, unendlich komplizierter, unendlich bestürzender und wunderbarer in seiner Logik erscheint als zur Zeit der Madrigalisten“<sup>131</sup>.

O en aquest altre exemple, quan explica que les dotze notes es correponen a “Car jo moro com a bon i mal cristià” (*Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ*<sup>132</sup>), un ressò del primer *Faust* goethià, quan sabem que el personatge se salvarà, formen el tema general de les variacions en què es basa l'obra, que segueix una sintaxi rigorosa:

„Vermöge der Restlosigkeit der Form eben wird die Musik als Sprache befreit. In einem gewissen, gröberen und tonmateriellen Sinn ist die Arbeit ja abgetan, ehe die Komposition nur anhebt, und diese kann sich un völlig ungebunden ergehen, das heißt: sich dem Ausdruck überlassen, als welcher jenseits des Konstruktiven, oder innerhalb ihrer vollkommensten Strenge, wiedergewonnen ist“<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> *DF*, p. 704.

<sup>132</sup> *DF*, p. 706.

<sup>133</sup> *DF*, p. 706.



I encara s'acosten més, quan Mann assegura que la “composició abans de la composició”<sup>134</sup> no priva la llibertat de l'artista i l'assoliment de graus d'expressió inimaginables abans de l'experiència compositiva de la darrera obra: „Der Schöpfer von Fausti Wehrklage kann sich, in dem vororganisierten Material, hemunglos, unbekümmert um die schon vorgegebene Konstruktion, der Subjektivität überlassen, und so ist dieses sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv”<sup>135</sup>. Tanmateix, el *Cant* recupera formes antigues per assolir aquesta expressió: „Das Zurückgehen auf Monteverdi und den Stil seiner Zeit ist eben das, was ich die »Rekonstruktion des Ausdrucks« nannte, - des Ausdrucks in seiner Erst- und Uerscheinung, des Ausdrucks als Klage”<sup>136</sup>. De fet, Adrian és el nom de pila de Willaert, un dels creadors de la polifonia renaixentista en el segle XVI<sup>137</sup>. I encara ho remarca més, Thomas Mann, en escriure que „und um eine immerwährende, unerschöpflich akzentuirte Klage von schmerzhaftester Ecce homo-Gebärde handelt es sich ja (...). Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehmutsvolle »Ach!, ja!« der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit”<sup>138</sup>. És un plany que és infinit, que „der Vernunft überlegen und mit der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist, das Gefühl berührt”<sup>139</sup>, i que és compartit amb Moses que, al final del segon acte, pres per la desesperació en vivenciar l'escena del Vedell d'Or, que suposa el retorn a la creença en els ídols, encapçalada per Aron, trenca les taules de la llei amb una exclamació: “Oh, Wort, du Wort, das mit fehlt!”. El *Cant* també és una obra religiosa, com comenta Serenus: „Ein Werk, welches vom Versucher, vom Abfall, von der Verdammnis handelt, was sollte es anderes sein, als ein religiöses Werk!”<sup>140</sup>.

A l'*Harmonielehre*, Schönberg es remet tres vegades a Adolf Loos per expressar la idea que tot allò que hi ha d'haver a la composició ha de ser essencial, fruit de la idea musical primigènia, i que els ornaments són sobrats

---

<sup>134</sup> *DF*, pp. 281-282: “Art von Komponieren vor dem Komponieren hinaus”.

<sup>135</sup> *DF*, pp. 706-707.

<sup>136</sup> *DF*, p. 707.

<sup>137</sup> Adrian Willaert (c. 1490-1562) va ser un compositor flamenc del Renaixement fundador de l'escola veneciana de música. Com altres contemporanis va viatjar a Itàlia i van implantar allà l'estil polifònic de la música flamenca. Willaert va ser un dels compositors més versàtils de l'època i va escriure música en gairebé tots els estils i formes existents.

<sup>138</sup> *DF*, pp. 703-704.

<sup>139</sup> *DF*, p. 710.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

i espatllen la partitura. En un cas, ens diu que cal estalviar material<sup>141</sup>, mentre que en l'altre, comenta que renuncia a „einen in halben oder in ganzen Noten entworfenen Satz durch Vorhalts- und Durchgangsnoten nachträglich auszuschmücken, sehe ich ab. Diese Aufgabe ist lächerlich; unkünstlerisch im höchsten Grad. Dieses Ausschmücken mit Ornamenten, »tätowieren« wie Adolf Loos sagt, ist eine Kinderei“<sup>142</sup>. En aquest sentit, Mann ha captat les paraules i ha convertit la darrera obra de Leverkühn en una composició on tot encaixa, on empra la diversitat de mitjans que s'han anat acumulant històricament i els depura com en un procés alquímic per expressar la complexitat dels sentiments:

„Sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und die hier in einer Art von alchymistischem Destillationsprozeß zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung geläutert und auskristallisiert werden. (...) Im übrigen aber hat Leverkühns Spätwerk wenig gemein mit dem seiner greißig Jahre. Es ist stilreiner, als dieses, dunkler im Ton als Ganzes und ohne Parodie“<sup>143</sup>.

## 4.2. El geni leverkühnià

Serenus Zeitblom ens adverteix de bon principi que ens enfrontem a la història d'un Geni, i que aquest és el mot que li escau al seu amic Adrian, malgrat la incomoditat que ens pot provocar:

“Nun ist dieses Wort, »Genie«, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters, und minesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit divinis influxus ex alto begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mit freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln”<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> “Der Tischler verstand sein Handwerk, er wußte, daß man mit dem Material sparen muß”, *HL*, p. 326.

<sup>142</sup> *HL*, pp. 409-410.

<sup>143</sup> *DF*, pp. 707-708.

<sup>144</sup> *DF*, p. 13.

Tot seguit ens apunta el caràcter fosc, demoníac i irracional de la genialitat del músic, però això ja ens ho trobarem nés endavant.

De les dotze categories que hem distingit en el geni schönberguà (*autoexpressió, inspiració, innatisme, relació amb les regles, excepcionalitat, solitud, individualisme, autenticitat, el nou, lideratge, futur i profetisme*), veurem que en l'heroi de Thomas Mann les trobarem totes, encara que hauríem d'englobar sota la de *profetisme*, les de *futur* i *lideratge*. D'altra banda, encara n'identificaríem algunes de noves: *demoníac, malaltia, cerebral, inhumanitat, ironia* i *la visió i l'oïda*. Finalment, hem de constatar que, de les categories que coincideixen en Schönberg i en Leverkühn, en aquest darrer cas, es presenten hipertrofiades, per tal de donar més relleu al personatge novel·lesc.

#### 4.2.1. Categories coincidents

##### 4.2.1.1. Autoexpressió

Quan Adrian comença a estudiar música amb Kretzschmar, Serenus ben aviat constata certa tibantor entre el mestre i el deixeble, malgrat la bona disposició del primer per fomentar la creativitat d'Adrian. Però el noi es deixa endur per l'entusiasme i, tot plegat, en fa un gra massa, cosa que acaba incomodant el mestre: "Denn kaum kannte er die Noten, als er auch schon zu schreiben und auf de Papier mit Akkorden zu experimentieren begann. Die Manie, die er damals entwickelte: sich beständig musikalische Probleme auszudenken, die er wie Schachaufgaben löste, konnte Besorgnis einflößen, da die Gefahr nahe lag, daß er dieses Ersinnen und Bewältigen technischer Schwierigkeiten bereits für Komponieren hielt"<sup>145</sup>. Adrian té una necessitat compulsiva d'expressar-se a través de la música i, fins i tot abans d'haver-ne adquirit els coneixements tècnics de la composició tradicional, ja s'escarrassa per enfrontar-s'hi i revolucionar-la, amb la impaciència de la seva joventut. Com recorda Serenus, el seu afany experimentador mostra la peremptòria necessitat de ser original, d'obrir camins que li permetin d'autoexpressar-se sense cap limitació, a través de tota l'escala cromàtica i sense evitar les dissonàncies:

---

<sup>145</sup> *DF*, pp. 110-111.

“So webrachte er Stunden damit, aug möglichst knappem Raum Akkorde, die zusammen alle Töne der chromatischen Leiter enthielten, zu verbinden, und zwar ohne daß die Akkorde chromatisch verschoben wurden und ohne, daß sich bei der Verbindung Härten ergaben. Oder er gefiel sich darin, sehr starke Dissonanzen zu konstruieren, und alle möglichen Auflösungen dafür zu erfinden, die aber, eben weil der Akkord so viele widersprechende Töne enthielt, nichts mit einander zu tun hatten, so daß jener bittere Klang, einem Zauber-Sigel gleich, Beziehungen zwischen den entferntesten Klängen und Tonarten stiftete”<sup>146</sup>.

Una personalitat tan complexa com la del protagonista li proporciona una quantitat ingent de matèria artística que, ja des del primer moment, es projectarà a través de les seves composicions musicals, amb un impuls creador, gairebé irreflexiu, en una manifestació de la Voluntat schopenhaueriana o de l'inconscient freudià. Perquè, com Schönberg recordava a propòsit de Mahler: “In reality, there is only one greatest goal awards wich the artist strives: *to express himself*”<sup>147</sup>. I aquest “*to express himself*”, situat en un context històric que comparteixen Adrian Leverkühn i Arnold Schönberg només pot manifestar-se en la reformulació del llenguatge musical.

#### 4.2.1.2. Inspiració

L'heroi de Mann és, també, un inspirat. Podem distingir tres tipus d'*inspiració* en Adrian Leverkühn, que al cap i a la fi remetent totes a la mateixa idea de força alienadora que guia el procés creatiu: la primera és un estat compulsiu; la segona s'acosta a la imaginació i la tercera és allò que anomenariem *divina inspiratione*.

La *inspiració* de Leverkühn és un estat compulsiu al qual està sotmès l'artista i no se'n pot desprendre, com un esclau de la seva condició. Fins i tot, podríem dir, que el geni en un estat proper a l'automatisme, segons explica Serenus:

“Offensichtlich und eingestandenermaßen lebte dieser Mensch damals in einer Hochspannung durchaus nicht rein

<sup>146</sup> *DF*, p. 111.

<sup>147</sup> “Gustav Mahler”, 1912-1948, *SI*, p. 454.

beglückender, sondern hetzender und knechtender Eingebung, in der das Aufbilditzen und Sich-stellen eines Problems, der Kompositionsaufgabe, wie er ihr von jeher nachgehungen hatte, eins war mit ihrer erleuchtungsartigen Lösung, und die ihm kaum Zeit ließ, den sich jagenden Ideen, die ihm keine Ruhe gönnten, ihn zu ihrem Sklaven machten, mit der Feder, dem Stifte zu folgen. (...) Wohl gesehen, wie wenig se seiner Herr [war]<sup>148</sup>.

Leverkühn està sotmès al seu impuls creador d'una forma més radical que Schönberg, amb qui dissenteix quant a les seves consideracions sobre l'art, perquè el personatge de Mann es mostra fred, i fins i tot “desapassionat” en tractar sobre la naturalesa de l'art i l'artista:

“Denn er hatte über Kunst und Künstlertum äußerst nüchterne, ja, reaktiverweise, schneidende Meinungen und war dem »romantischen Brimborium«, das damit anzustellen der Welt eine Zeitlang beliebt habe, so abhold, daß er sogar die Wörter »Kunst« und »Künstler« nicht gerne hörte, wie man deutlich seinem Gesichte ansah, wenn sie fielen. Ebenso war es mir dem Worte »inspiration«, das man in seiner Gesellschaft durchaus zu vermeiden und allenfalls durch »Einfall« zu ersetzen hatte. Er haßte und verspottete jenes Wort“<sup>149</sup>.

El protagonista vol allunyar-se definitivament dels conceptes romàntics d'art i d'artista i defuig, fins i tot, el bell concepte d'*inspiració* que s'afanya a substituir pel d'imaginació, d'acord amb les afinitats entre *inspiració* i imaginació que hem esbossat en el capítol anterior. Mann ens dibuixa una figura gèlida, reservada, lluny de l'entusiasme artístic de la tradició romàntica. Tanmateix, és difícil no relacionar l'heroi fàustic amb la *inspiració*, perquè es veu abocat a compondre compulsivament: “Wenn man die strengen Gesetzen sich unterwerfende geistige und technische Kompliziertheit der Faktur in Anschlag brachte, einen an bürgerlich mäßigen und gesetzen Arbeitsfortschritt Gewöhnten der bleiche Schrecken davor ankommen konnte. (...) Kreatürlichen Furcht vor dem Werk die ganz und gar unheimliche Rapidität, mir der es zustandekam”<sup>150</sup>. Salvant les distàncies, Schönberg també escrivia molt ràpid -a excepció dels *Gurrelieder*, que es dilataren onze anys-, i sovint no corregia perquè, deia que expressava alguna cosa que li havia agradat en el moment en què ho havia escrit: “I do not know

<sup>148</sup> DF, p. 522.

<sup>149</sup> DF, p. 35.

<sup>150</sup> DF, p. 132.

which of my compositions are better; I like them all, because I liked them when I wrote them”<sup>151</sup>.

És possible que la facilitat per l'escriptura d'Adrian li vingui donada a través de certs éssers angelicals -o dimoniacs- que el guiaven, perquè en el moment de la confessió final, admet que “oft auch waren gewisse Kinder bei mir im Zimmer, Buben und Mädchen, die mir von Notenblättern eine Motette sangen, lächelten sonderlich verschmitzt dabei und tauschten Blicke”<sup>152</sup>, una confessió que hem d'entendre en sentit al·legòric o com a resultat d'un estat al·lucinatori que culmina en l'execució al piano de fragments del *Cant de dolor del doctor Faustus*, la seva obra mestra. El personatge reuneix una colla d'amics i gent del món musical per assistir a la primera audició de l'obra, en el moment en què expira el pacte amb el diable:

“Da aber nun die Zeit ausgelaufen ist, die ich mir einst mit meiner Seele erkaufte, hab ich euch von meinem Ende zu mir berufen, günstig liebe Brüder und Schwestern, und euch mein geistlich Hinscheiden nicht wollen verbergen (...). Dies alles gesagt und bekannt, will ich euch zum Abschied ein Weniges aus dem Gefüge spielen, das ich dem lieblich Instrument des Satans abgehört, und das zum Teil die verschmitzten Kinder mir vorgesungen”<sup>153</sup>.

La presència dels infants que li van dictar les notes que fixaria a la partitura, sembla una realitat incontestable per al músic, però Serenus, el narrador, s'encarrega de transmetre'ns una visió més realista al llarg de tota la novel·la. Però el fet és que en el darrer capítol, abans de “morir espiritualment”, Adrian és conscient que el temps se li ha esgotat i explica a la concurrència, sense embuts, que ha fet un pacte amb el diable i que està expirant, cosa que escandalitza els presents, i més, quan senten parlar dels infants que l'han guiat en el procés creatiu i que, tant la mort de les persones que ha estimat com la pròpia malaltia siguin les contrapartides del pacte diabòlic.

---

<sup>151</sup> “*On Revient toujours (1948)*”, *SI*, p. 108.

<sup>152</sup> *DF*, p. 726.

<sup>153</sup> *DF*, p. 500.

### 4.2.1.3. Innatisme

La clàssica qüestió de l'innatisme del geni és també motiu de reflexió a la novel·la de Thomas Mann. Serenus en parla al principi, just quan presenta el seu heroi: “Wenn es sich um *lautes* und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um ein akquiriertes und verderbliches, um den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages...”<sup>154</sup>. En el cas d'Adrian, per tant, és un geni adquirit i funest, com a conseqüència del pacte diabòlic. Perquè sense el pacte, Adrian seria només una persona de talent i aquesta autoconsciència l'impulsa a fer el salt mortal cap a la genialitat. La perfecció artística només es pot assolir al preu del patiment físic i moral, del sacrifici de les vides estimades, abans de sacrificar-se a si mateix. En realitat, el pacte és l'antítesi de la idea associada a la *inspiració*, entesa com a connexió intel·lectual entre l'artista i la divinitat. Atès que Déu no ha concedit la gràcia de la genialitat, de la *inspiració per divinis influxibus ex alto*, cal buscar-la en les forces del mal. Al cap i a la fi, a la cultura popular, hi trobem molts testimonis que relacionen el coneixement amb el poder satànic, com es pot comprovar en tota la història de la “caça de bruixes”, que assolà Europa Occidental entre els segles XIV i XVII.

El lligam entre el geni i el cel s'evidencia en la conversa que mantenen Adrian i Serenus sobre el concepte aristotèlic d'entelèquia: “Ich glaube zu verstehen, was Aristoteles mit der Entelechie meinte. Sie ist der Engel des Einzelwesens, der Genius seines Lebens, auf dessen wissende Führung es gern vertraut”<sup>155</sup>. Quan Mann parla de l'àngel, entenem que es refereix al *daimon* socràtic ja que, si ho prenem al peu de la lletra, veiem col·lisionar dues tradicions diferents, la pagana i la cristiana. A més, aquí no parlem d'art sinó de coneixement, perquè, cal recordar que, Adrian Leverkühn tenia una facilitat innata per l'aprenentatge, en especial de la música i les matemàtiques: “Er habe von Gott einen versatilen Verstand zur Gabe erhalten und von seinen kindlichen Tagen auf ohn' sonderbare Mühe alles aufgefaßt, was die Erziehung ihm dargeboten”<sup>156</sup>. Veiem com Leverkühn atribueix a Déu la seva facilitat per aprendre, perquè és Déu qui l'ha dotat d'intel·ligència i sensibilitat per les ciències, les humanitats i la música –ja que, com veurem, com les arts plàstiques se li resisteixen.

Com el Faust de Marlowe i el de Goethe, Adrian ha d'escollir una disciplina per excel·lir, ja que escollir és intrínsec al mite. Si en el cas de Marlowe és la teologia i en el de Goethe la màgia blanca, en el tercer cas serà

<sup>154</sup> DF, p. 13.

<sup>155</sup> DF, p. 140.

<sup>156</sup> DF, p. 191.

la música. Adrian Leverkühn és teòleg i músic, i és difícil imaginar-lo al marge d'aquests àmbits que apareixen com a complementaris, en el context d'una cultura, la germànica, que, després de la Reforma, es va centrar en la música com a únic art per expressar la sacralitat. En efecte, després del Concili de Trento (1545-1563), mentre els catòlics s'abandonaven als excessos arquitectònics de les esglésies barroques, profusament adornades amb escultures plenes de *pathos* i teatralitat, els luterans van expressar la seva religiositat a través de la gran música barroca.

Roman Karst recorda que el propi Leverkühn indica el paral·lelisme entre els experiments musicals i les recerques dels alquimistes medievals i els mestres de la màgia negra, mentre que Serenus sospita que l'art musical atempta contra la racionalitat i la dignitat humana. Però hi ha una altra raó que explicaria el paper de la música en la novel·la, el fet que l'escriptor:

“Ve en ella el arte típico y más acorde con el carácter nacional alemán (...). Mann llegó a expresar en cierta ocasión su extrañeza por el hecho de que el Fausto de la leyenda medieval no hubiera sido músico. Según él, la relación de los alemanes con el mundo fue siempre de tipo musical, es decir, abstracta, mística (...). El *Doktor Faustus* es una novela sobre la música y sobre los alemanes”<sup>157</sup>.

D'altra banda, Mann necessita recórrer a la teologia, per tal de delimitar l'espai del sagrat on es produirà la tragèdia, perquè és impensable en un medi laic. En aquest cas, la inevitable presència del diable exigeix la contrafigura de Déu, en un procés invers al que es va produir a l'origen del pensament cristià quan, sota la influència del maniqueisme, el diable va aparèixer com l'adversari de Déu, per tal de reproduir la idea del món com a camp de batalla entre el Bé i el Mal.

#### 4.2.1.4. Relació amb les regles

Hem dedicat bona part del capítol precedent a tractar la relació entre el geni i les *regles*, cosa que dóna peu a reflexionar sobre aquesta relació en Adrian Leverkühn. El protagonista considera que:

---

<sup>157</sup> KARST, Roman, *Thomas Mann. Historia de una disonancia*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 355.



“Die heute zerstörten musikalischen Konventionen waren nicht allerzeit gar so objektiv, so äußerlich auferlegt. Sie waren Verfestigungen lebendiger Erfahrungen und erfüllten als solche lange eine Aufgabe von vitaler Wichtigkeit: die Aufgabe der Organisation. Organisation ist alles. Ohne sie gibt es überhaupt nichts, am wenigsten Kunst. Und nun war es die ästhetische Subjektivität, die sich der Aufgabe annahm; sie machte sich anheischig, das Werk aus sich heraus, in Freiheit, zu organisieren”<sup>158</sup>.

Aquest fragment apunta diverses idees interessants. D'una banda, que l'obra d'art és un ens organitzat, una estructura regulada per unes lleis que poden ser diferents en cada creador, però que existeixen. De l'altra, situa l'obra respecte la llibertat creadora, i fa compatible les idees de llibertat i d'estructura organitzada.

En el següent fragment hi trobem consideracions respecte la tradició i sobre la música com a expressió estètica que oscil·la entre el respecte a les lleis i la seva transgressió. Veurem com Thomas Mann ens fa resseguir camins discursius de vegades laberíntics, abans no entoma la idea clau. Adrian li diu a Wendell Kretzschmar:

“Steht, guter Meister, so jung ich bin, hab ich von der Kunst ein Hinlängliches los, um zu wissen (...), daß sie über das Schema, die Übereinkunft, die Überlieferung, darüber, was Einer com Andern lernt, über den Trick, über das >Wie es gemacht wird< weit hinausgeht, aber unleugbar ist von alldem doch immer viel in ihr einschlägig, und ich sehe es kommen (...), daß ich mich vor der Abgeschmacktheit, die das tragende Gerüst, die ermöglichende Festigkeitssubstanz auch des genialen Kunstwerks ist, vor dem, was Gemeingut, Kultur daran ist, vor den Gepflogenheiten in der Erzielung des Schönen – daß ich mich davor genieren, davor wrröten, daran ermatten, Hauptweh daran kriegen werde, und das in aller Bläde”<sup>159</sup>.

La darrera frase al·ludeix al preu que ha de pagar Leverkühn per crear: la tendència al cansament i la migranya i, més endavant, a altres afeccions, perquè l'art sorgeix d'una tradició determinada però la supera, va més enllà, per tal d'assolir el veritable valor de la creació i no restar com a simple objecte.

---

<sup>158</sup> *DF*, p. 278.

<sup>159</sup> *DF*, pp. 142-143.

Ja hem tractat la figura del *Revolucionari Conservador* en relació a Schönberg i, llegint Thomas Mann, retrobem aquesta síntesi paradoxal d'afany de canvi i conservació en un diàleg entre Adrian i Serenus sobre les noves aportacions del compositor a la música en què Adrian descriu el dodecafonisme. El narrador comenta: “Ich sehe da ein wiederherstellendes Element in deiner Utopie. Sie ist sehr radikal, aber sie lockert das Verbot, das doch eigentlich schon über die Konsonanz verhängt war. Das Zurückgehen auf die altertümlichen Formen der Variation ist ein ähnliches Merkmal”<sup>160</sup>. I Adrian respon:

“»Interessantere Lebenserscheinungen«, erwiderte er, »haben wohl immer dies Doppelgesicht von Vergangenheit und Zukunft, wohl immer sind sie progressiv und regressiv in einem. Sie zeigen die Zweideutigkeit des Lebens selbst.« (...) »Alles, was ich sagen will, ist, daß deine Einwände (...) nicht zählen würden gegen die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen«<sup>161</sup>.

Adrian Leverkühn desplega el seu sistema dodecafònic – tot i que mai empra aquest terme-, la “composició abans de la composició”<sup>162</sup> que no es pot escoltar, però que està lligada a l'escriptura, asseveren els dos amics. Serenus troba que aquest mètode de composició no és tan trencador com pot semblar a primera vista perquè, finalment, Mann exposa el dodecafonisme com una combinació de dotze tons diferents, com hem explicat més amunt, amb el principi de variació com a element articulador. La variació és una tècnica fonamental en la música, que es remunta al segle XIV però que es desenvolupa amb esplendor a partir del XVI, amb el tema amb variacions. Possiblement, el primer exemple de variacions publicades es remunten a l'andalús Luis de Narváez (1526-1549) i la forma adoptarà una gran volada al Renaixement. Tant al Barroc, amb Monteverdi i Bach, com al Classicisme, amb Mozart i al primer Romanticisme, amb Beethoven, la variació serà un recurs compositiu força emprat. Cal recordar la importància de la variació desenvolupant de Brahms, que adopta Schönberg com a principi articulador de moltes de les seves obres, portant el mètode al seu terreny.

El mètode de Leverkühn és titllat d’”utopia” per Serenus, i l'artista replica amb un joc de contraris: passat i futur, progressió i regressió com a elements íntimament lligats. Fa un elogi de l'ambigüitat, finalment, i així s'entén la consideració de la música com a art màgic. Respecte

<sup>160</sup> DF, p. 282.

<sup>161</sup> DF, pp. 282-283.

<sup>162</sup> DF, pp. 281-282.

l'*Harmonielehre*, Thomas Mann va escriure sobre l'atracció que li va despertar: "Desto stärker zog mich sein einzigartiges Lehrbuch an, dessen pädagogische Haltung ein Schein-Konservativismus: die seltsamste Mischung von Traditionsfrömmigkeit und Revolution ist"<sup>163</sup>. Una vegada més, l'ambivalència entre progrés i regressió, entre trencament i continuïtat, entre conservació i revolució, que l'autor recull a la novel·la, en aquest cas, en referència a la política alemanya, que sempre plana sobre les reflexions de Serenus: "Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins, und das politische Rechts viel mehr und mehr mit dem Links zusammen. Die Voraussetzungslosigkeit der Forschung, der freie Gedanke, fern davon, den Fortschritt zu repräsentieren, gehörten vielmehr einer Welt der Zurückgebliebenheit und der Langeweile an"<sup>164</sup>. Si contextualitzem aquestes paraules ens trobem amb una asseveració sobre la situació política i social del període d'entre guerres, de la crisi que empeny la civilització occidental cap a l'abisme.

El naixement i la proliferació dels feixismes en aquest període a Itàlia, Alemanya o Espanya és fruit de la concatenació d'elements revolucionaris i d'idees conservadores. En plena crisi econòmica, social i política, era imprescindible la retòrica revolucionària per mobilitzar les masses i, en aquest cas, la paraula "massa" ha de considerar-se en la seva accepció més pejorativa. La síntesi entre revolució i tradició és el fil conductor de *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930), d'Alfred Rosenberg, la principal obra teòrica del nacional-socialisme, juntament amb *Mein Kampf* (1924-1925). Rosenberg, un dels fundadors del partit nacional-socialista que, finalment, va ser executat després del Judici de Nüremberg, va influir ideològicament en Hitler amb la seva retòrica revolucionària que substituïa el concepte marxista de lluita de classes com a motor de la història, pel nou concepte de lluita de races: la història es desplega a partir de la tensió entre les races superiors (les nòrdiques) i les inferiors (les mediterrànies i africanes) i, davant el perill de la decadència definitiva d'Europa, calia apel·lar a la "religió de la sang". Aquest concepte anava lligat a les idees de *Lebensraum*, l'antisemitisme, el refús del cristianisme i el foment d'un neopaganisme, amb el culte a la raça ària lligat a la iconografia i els rituals que es desplegarien en les grans concentracions nazis, amb les coreografies pseudowagnerianes fetes d'himnes, estandards, torxes i parades militars<sup>165</sup>.

El component revolucionari d'aquesta ideologia és innegable, en la mesura que és un intent de destruir la democràcia liberal per construir un nou estat. En efecte, la inestabilitat i la violència inherents a les revolucions són

---

<sup>163</sup> EDF, pp. 43-44.

<sup>164</sup> DF, p. 535.

<sup>165</sup> Sobre Rosenberg, *Vid.* WATSON, Peter, *Op. Cit.*, pp. 429-437.

el caldo de cultiu del totalitarisme. Com escrivia Hannah Arendt el 1958, a propòsit de la segona edició del seu llibre *The Origins of Totalitarianism* (1951):

“Retrospectivamente, los años que pasé escribiéndolo, a partir de 1945, se me aparecen como el primer periodo de relativa calma tras décadas de desorden, confusión y horror –las revoluciones tras la primera guerra mundial, la ascensión de los movimientos totalitarios y el debilitamiento del Gobierno parlamentario, seguidos por toda clase de nuevas tiranías, fascistas i semifascistas, dictaduras de partido único y militares y, finalmente, el aparente firme establecimiento de Gobiernos totalitarios que descansaban en el apoyo de las masas”<sup>166</sup>.

Però, a banda de la violència que finalment s’institucionalitza, en el nazisme hi ha, sobretot, la preeminència del conservadorisme, en negar la lluita de classes i, en el fons, conservar els vells privilegis de l’alta burgesia i la vella aristocràcia dels *Junquers*. La crítica al naixement del nacional-socialisme plana sobre la novel·la de Mann i està associada a l’esmentada convergència entre elements revolucionaris i elements conservadors, que ja trobem a la base del feixisme original, l’italià, i que s’evidencia en el cas espanyol, en les confuses idees d’Onésimo Redondo, Ramiro Ledesma o José Antonio Primo de Rivera, qui ho resumia en la seva frase sobre “la dialèctica de los puños y las pistolas”, per substituir la decadent democràcia parlamentària<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 2004, p. 27. Per a Arendt, el Totalitarisme alemany arriba després de dos moments històrics, l’Antisemitisme, posterior a la Gran Guerra i l’Imperialisme associat a la idea de *Lebensraum* i les pulsions expansionistes de Hitler. Finalment, el règim totalitari cristal·litza amb la institucionalització de la Ideologia i del Terror. La Ideologia és una certa explicació del món que justifica l’Estat (com succeeix a la *República* de Plató), mentre que el Terror és la forma suprema de control sobre la realitat, que absorbeix tot indici d’individualisme, en situar-lo en els límits de la mort. Cal recordar que Arendt considera que l’Estalinisme no és menys totalitari que el Nazisme, cosa que li costà les crítiques de l’esquerra europea dels seixanta i setanta, que avui dia sonen francament tronades i hipòcrites.

<sup>167</sup> La millor introducció a l’anàlisi de les idees feixistes és la de PAYNE, Stanley G., *El fascismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, que intenta definir el concepte d’un “feixisme genuí”, un complex fenomen europeu d’entre guerres, amb les diverses variants italiana, alemanya, espanyola o portuguesa, entre d’altres. Payne recorda que Franco no va ser realment feixista o falangista, perquè era un personatge sense cap altra ideologia que el militarisme i el catolicisme radical. En realitat, es va aprofitar de la retòrica falangista però, ben aviat, a principis dels anys quaranta, ja va diluir la Falange amb el tradicionalisme carlista, en un *pastiche* ideològic que Manuel Vázquez-Montalbán va definir molt encertadament com a

Angelika Abel explica com Mann i Adorno parlaven del “Feixisme d’Adrian” i la complexa ambivalència de la restauració i la revolució que s’encarna en l’*Apocalipsi*: “Einer Tagebucheintragung zufolge sprach Mann mit Adorno über »Adrians Faschismus«. Mit restaurativ im revolutionären Sinn war die spezifische Kombination von neuer Ordnung und barbarischem Primitivismus gemeint, die für das erste große Zwölftonwerk, die *Apocalipsis*, charakteristisch war”<sup>168</sup>.

Però un dels personatges que millor encarnen la figura del “revolucionari conservador” és Wendell Kretzschmar, que es refereix a la necessitat que té l’art de renovar-se permanentment:

“Das vitale Bedürfnis der Kunst nach revolutionärem, ja revolutionärem Fortschritt und nach dem Zustandekommen des Neuen ist angewiesen auf das Vehikel stärksten subjektiven Gefühls für die Abgestandenheit, das Nichts-mehr-zu-sagen-haben, das Unmöglich-geworden-sein der noch gang und gäben Mittel, und es bedient sich es scheinbar Unvitalen, der persönlichen Ermüdbarkeit und intellektuellen Gelangweiltheit, des durchschauenden Ekels vor dem >Wie es gemacht wird<, der verfluchten Neigung, die Dinge im Licht ihrer eigenen Parodie zu sehen, des >Sinnes für Komik<, - ich sage: der Lebens- und Fortschrittswille der Kunst nimmt die Maske dieser mattherzigen persönlichen Eigenschaften vor, um sich darin zu manifestieren, zu objektivieren, zu erfüllen”<sup>169</sup>.

El mestre contraposa el progrés revolucionari amb un decadentisme marcat per un tedi i un despreocupament per la vida radicals. Aquell qui fa avançar l’art es revela contra allò que “sempre s’ha fet així” amb ironia i amb un to despectiu (fàstic i fàtiga). L’heroi està lluny del vitalisme, és un ésser tancat i funest que, tanmateix, produeix coses extraordinàries. El propi Kretzschmar és, per Adrian -diu Serenus- el “mestre arcaic-revolucionari”. L’avantguarda i el component reaccionari, antic, passat de moda de forma conscient i volguda<sup>170</sup>.

---

*nacionalcatolicismo*. Els dos únics intel·lectuals feixistes espanyols que poden rebre aquesta denominació són Ramiro Ledesma Ramos i Ernesto Giménez Caballero. Són dos assagistes i polemistes que s’inspiren en la idea nietzschiana de l’*Übermensch* però que van tenir poca rellevància social i política.

<sup>168</sup> ABEL, Angelika, *Op. Cit.*, pp. 87-88.

<sup>169</sup> DF, p. 199.

<sup>170</sup> DF, p. 277.

Justament, a *Maß und Wert* (1937), Mann ens parla d'una „Konservative Revolution” des de l'esfera política on inclou els artistes:

„Konservative Revolution. Was haben Dummheit, Renitenz und böser Wille, was hat die belesene Roheit gemacht aus dieser Parole, die von Geistigen und Künstlermenschen einst ausgegeben wurde! Welchen Jugendverderb, welchen weltverdunkelnden Unfug und Freiheitsmord! Welch ein verbrecherischen Banausentum! Nicht ‚Echte Sehensucht‘ nach einem Neuen, Besseren haben sie darunter verstanden, die Übeldenker und Übeltäter, sondern ‚konservative Revolution‘, das war ihnen eine Revolution zur Konservierung das Falsch- und Schlechtgewordenen, ein Schreckensregiment zur Hintanhaltung des wirklich Gebotenen und Lebensnotwendigen mit allen Mitteln unter Bevorzugung der Infamsten”<sup>171</sup>.

Mann es pregunta com “l'estupidesa, l'obstinació i la mala voluntat” poden haver-se convertit en lemes per als qui van ser persones espirituals o artistes. Parla del deteriorament de la joventut, de l'enfosquiment del món, del crim i mostra un pessimisme que l'empenyí a tractar mite de Faust, el pacte amb el diable. La revolució conservadora, segons diu, va ser una revolució per a la preservació de la falsedat i la maldat. Adrian Leverkühn és una figura que a l'inici es presenta com a neutral i, fins i tot, positiva, pel seu brillant intel·lecte però, al final de la seva vida, ha de lamentar la mort de les seves persones estimades. És un conservador, com es manifesta en el seu llenguatge arcaïtzant, un misantrop que es retira de la vida social en moments convulsos, que resta immutable davant els canvis socials, que es desentén del destí de la societat, un veritable conservador que en el terreny estètic és trencador, un revolucionari més radical que Schönberg, perquè aquesta és la seva missió: trencar amb el passat del seu mestre i amb tota la tradició. I així fou concebut com a creador. A més, al final de la seva vida, és un provocador que vol escandalitzar les seves amistats amb la confessió de les seves misèries, mentre s'encamina al seu destí funest.

---

<sup>171</sup> BREUER, Stefan, „Wie teuflisch ist die >konservative Revolution<?”, RÖCKE, Werner (Hg), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Band 3, Peter Lang, Bern, 2001, p. 66.

#### 4.2.1.5. Excepcionalitat

En parlar de la categoria d'*excepcionalitat* en Schönberg, hem relacionat el geni amb la teratologia perquè és una criatura estranya, inquietant, més enllà de l'home, un hereu del somni de la raó romàntica, que engendra els monstres i els artistes. Leverkühn és un personatge *excepcional* que difícilment pot encaixar en el seu temps i en el seu lloc. I no ho és solament després del pacte amb el diable, perquè si ha estat escollit per Mefistòfil és a causa de la seva condició extraordinària. No totes les ànimes són cobejades pel Maligne.

Adrian Leverkühn tenia una “überlegene Leichtigkeit entscheidend”<sup>172</sup> per als estudis i la música, com testimonia Serenus Zeitblom, que sempre quedà fascinat per les dots del seu amic. És un personatge *excepcional* per moltes raons, per la seva intel·ligència, per la seva relació tensa amb la societat, per la seva malaltia irreverent i, sobretot, perquè esdevé genial després del pacte. Mann ens presenta una figura singular que viu una experiència singular en un segle on la Modernitat havia de passar per l'adreçador. Lluny de les circumstàncies del *Faust* de Goethe, lligat a un context en què allò fantàstic entroncava amb la *Weltanschauung* romàntica, l'enginy de Thomas Mann resulta ser *excepcional*. La primera part del segle passat és un període de realisme i cruesa literària, que vol desemmascarar les dobles morals i les misèries quotidianes. Mann també ho fa, però amb el recurs de la fantasia, un recurs emmascarat en un desdoblament de la personalitat del personatge principal per situar el lector en una atmosfera versemblant. Adrian Leverkühn és un personatge *excepcional* perquè té la terrible autoconsciència de ser un geni decimonònic en un segle que ha perdut la innocència, i Serenus recordava del seu amic que, “ich erinnere mich, daß er schon als Student einmal zu mir sagte, das neuzehnte Jahrhundert müsse ein ungemein gemütliches Zeitalter gewesen sein, da es niemals einer Menschheit saurer geworden sei, sich von den Anschauungen und Gewohnheiten der vorigen Epoche zu trennen, als dem jetzt lebenden Geschlechte”<sup>173</sup>. En voler desempallegar-se de la tradició, en alliberar-se del pes enutjós que cal de dur a les espatlles a canvi de tenir els peus a terra, en abocar-se a buscar febrilment totes les excepcions a totes les *regles*, Adrian i el segle XX van haver de pagar puntualment un preu ben oneros: el pacte amb el Maligne.

Quan Serenus justifica la necessitat d'escriure la novel·la d'Adrian, adueix la seva fascinació per haver viscut tant a prop d'una criatura

---

<sup>172</sup> *DF*, p. 53.

<sup>173</sup> *DF*, p. 43

desmesurada, d'una excepció a totes les *regles*: “Wir waren Kinder – nicht aus Eigenempfindsamkeit, sondern un seinetwillen, beim Gedanken an sein Geschick an den ihm bestimmten Aufstieg aus dem Tale der Unschuld in unwirtliche, ja schauerliche Höhen, bewegt mich der Rückblick”<sup>174</sup>. Són unes paraules que es refereixen al protagonista, però que, tretes de context, servirien per parlar de Nietzsche i d'Alemanya, de la tràgica *excepcionalitat* que van ser tant la vida del filòsof com la història de la seva nació, abocada al precipici des de les “altures inhòspites i esfereïdores”. Però Serenus continua dient: “Es war ein Künstlerleben; und weil mir, dem schlichten Manne, beschieden war, es aus solcher Nähe zu sehen, hat sich alles Gefühl meiner Seele für Menschenleben und –los auf diese *Sonderform menschlichen Daseins* versammelt”<sup>175</sup>. No hi millor manera de definir allò *excepcional*: que es tracta d'un espècimen únic.

#### 4.2.1.6. Solitud

Adrian Leverkühn és una figura *solitària*, al marge de la societat i els convencionalismes. En diferents punts de la novel·la en trobem testimoni per part de Zeitblom: “ [Ich] frage mich, wie weit er [Schwerdtfeger] sich eigentlich auf Adrians Einsamkeit und damit auch auf die Bedürftigkeit, Verführbarkeit solchen Alleinseins verstand”<sup>176</sup>. En un altre moment, parla de la “seiner Scheuheit, der Einsamkeit, die ihn umhüllte”<sup>177</sup>, que no es contradiu amb el seu cosmopolitisme<sup>178</sup>. A més, algunes de les seves obres foren incompreses per part del públic, fins al punt que Serenus Zeitblom testimonia com l'acusaren de “Kultur-Bolschewismus”<sup>179</sup>.

És interessant de recollir, també, les asseveracions d'un dels personatges de la novel·la, el crític musical jueu Saul Fitelberg. En el capítol XXXVII, comenta que viuen en un temps de provocació i violència, d'indignació i protesta:

“Die Gesellschaft will aufgeregt, will herausfordert, in pro und contra auseinander gesprengt sein, für nichts ist sie so dankbar,

---

<sup>174</sup> DF, p. 41.

<sup>175</sup> DF, pp. 41-42, el subratllat és nostre.

<sup>176</sup> DF, p. 379.

<sup>177</sup> DF, p. 261.

<sup>178</sup> DF, p. 262.

<sup>179</sup> DF, p. 563.



wie für den amüsanten Tumult (...). Daran ist im Grunde auch den Allerentrüestetsten nichts gelegen, im Gegenteil, sie wünschen, sich noch wiederholt zu entrüsten, darin besteht der Genuß, den ihnen der Abend bereitet, und übrigens bewährt merkwürdiger Weise die kleine Zahl der Kundigen eine überlegene Autorität”<sup>180</sup>.

Fitelberg és un provocador que gaudeix de la polèmica, tal vegada, com tots els crítics, que fa un retrat singular de la societat en un manifest provocador i elitista en què afirma que només “un petit nombre d'entesos” sintetitzen els anhels de la majoria. Només una minoria és capaç de copsar les contradiccions i anul·lar-les, perquè hi veuen més enllà del vol rasant del populisme. Adrian estaria dins d'aquesta minoria aliena a les contradiccions socials, que s'enretira a un costat i gaudeix purament de l'art.

#### 4.2.1.7. Individualisme

Leverkühn no es troba còmode amb la vida de la ciutat i durant molts anys viurà a Pfeiffering, en una caseta dels Schweigestill, perquè, deia, “»Ich suche«, schreib er mir, »frage innerlich in der Welt herum und laufsche auf Weisung nach einem Ort, wo ich mich recht vor der Welt vergraben und ungestört mit meinem Leben, meinem Sicksal Zwiesprache halten könnte...«”<sup>181</sup>. Zeitblom el qualifica de misantrop i de tots els camins que podia haver escollit dins de la música, escull aquell que demana silenci, *solitud* i aïllament, el de la composició: “- Falle dies beides denn aber weg, das Solisten-, das Dirigentenziel, -was bleibe? Nun, allerdings, die Musik als solche, die Versprechung und Verlobung mit ihr, das hermetische Laboratorium, die Goldküche, die Komposition”<sup>182</sup>. En aquest, Mann ens mostra la vertadera vocació d'Adrian, a la qual se sent cridat per esdevenir un ésser creador de quelcom forjat no pas per mostrar-ho a la societat -resta com a objectiu secundari- i contribuir en l'engranatge del progrés de les arts, sinó per si mateix.

En la mesura que representa l'artista del segle XX, ha de ser un *solitari* individualista, un personatge caracteritzat pel “radicalisme

<sup>180</sup> DF, p. 582-583.

<sup>181</sup> DF, p. 307.

<sup>182</sup> DF, p. 194.

aristocràtic”, per la negativa a deixar-se arrossegar per la massa anònima. Descartes havia definit l'evidència com a criteri de veritat, a partir de dues característiques: la claredat i la distinció<sup>183</sup>. La distinció, no només s'aplica a l'evidència, sinó que també serà el tret distintiu del subjecte. L'individu modern es definirà en la seva singularitat, en l'esforç per ser una persona distingida, no tant pels seus orígens familiars o per la riquesa adquirida, sinó, sobretot, per la seva voluntat de ser únic, de poder ser *distingit* entre tots els altres, enmig de la creixent presència de les masses. L'individualisme, nascut en el Renaixement, crescut a llarg del Barroc i que arriba amb la seva màxima expressió al Romanticisme i, sobretot, en la filosofia de Nietzsche, afirma per damunt de tot la seva originalitat. Quan a *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Nietzsche denosta la democràcia i el socialisme manifesta el seu horror davant la perspectiva del triomf final de l'home-massa, com tots els artistes més rellevants de la primera meitat del segle XX, justament en el moment en què les masses s'han imposat en tots els àmbits, quan la nostra *Weltanschauung* particular ens arriba a través de la pressió dels *mass-media*<sup>184</sup>.

Però és el propi Nietzsche qui, sota l'influx de Schopenhauer, reconeix en la música el llenguatge més universal, ja des de la seva primera obra, on relaciona l'origen de la tragèdia amb l'esperit de la música, en una síntesi entre el lluminós Apol·lo i el fosc Dionís, entre la raó i els instints. En la seva esmena a la totalitat de la filosofia occidental des de Sòcrates, Nietzsche utilitza la música com a testimoni de càrrec: “Ein echter Philosoph hörte das Leben nicht mehr, insofern Leben Musik ist, er *leugnete* die Musik des Lebens –es ist ein alter Philosophen-Aberglaube, daß alle Musik Sirenen-Musik ist”<sup>185</sup>. Quan Thomas Mann es planteja l'apocalipsi de la cultura germànica, ho havia de fer a través de la figura d'un músic: perquè la música és el llenguatge més universal, el pont més directe entre el creador i el públic i perquè aquesta naturalesa li ve donada pel seu caràcter irracional, pel fet de ser l'expressió de la Voluntat, de la força cega que mou el món i les persones.

---

<sup>183</sup> “Le premier était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie, que je ne la connusse évidemment être telle: c'est-à-dire, d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention; et de ne comprendre rien de plus en mes jugements, que ce qui se présenterait à moi clairement et si distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute”, DESCARTES, René, *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>184</sup> Sobre el fenomen social de les masses és interessant l'assaig d'Elias Canetti, Premi Nobel de Literatura de 1981, *Masa y poder*. CANETTI, Elias, *Masa y poder*, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

<sup>185</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 372, p. 251.

#### 4.2.1.8. Autenticitat

L'*autenticitat* que cercava Schönberg també és un valor fonamental per a Leverkühn. Hem vist que hi ha una certa distinció i, alhora, una tendència a la unitat entre la categoria d'*autenticitat* i el concepte de veritat. L'*autenticitat* la situàvem en el terreny de la filosofia pràctica, en l'imperatiu categòric estètic que exigia que l'obra d'art fos la representació, no de la veritat objectiva, sinó de la subjectivitat del creador. Per tant, en l'*autenticitat* hi ha una adequació de la ment amb si mateixa, de la idea estètica en potència i de la seva realització en acte com a obra d'art. Quant a la veritat, és un concepte de la filosofia teòrica, relatiu al coneixement, a una determinada forma d'adequació entre la ment i la cosa, per dir-ho en termes escolàstics, entre l'obra d'art com a objecte i l'objectivitat.

Des del pitagorisme, la veritat musical s'ha referit a la veritat matemàtica, perquè la música s'ha entès com una manifestació sonora de la quantitat i la proporció i, al llarg de la història, han sovintejat els casos de músics matemàtics i de matemàtics músics. L'heroi de Mann té una ment matemàtica i, de fet, al seu caràcter fred i el seu distanciament aristocràtic van molt lligats a la separació que hi ha entre l'ordre matemàtic i el desordre emocional de la vida. Serenus explica el plaer intel·lectual que Adrian trobava en la matemàtica, l'únic camí cap a la veritat, la manifestació d'un ordre inexorable i imprescindible en un món atzarós: "(...) die Adrian mir gesprächsweise von dem Vergnügen gab, das sie ihm bereitete, ging hervor, daß er diese Zwischenstellung zugleich als erhöht, dominierend, universell empfand, oder, wie er sich ausdrückte, als »das Wahre«. (...) Es war ein Anker, ein Halt, nicht ganz vergebens mehr fragte man sich nach der »Hauptsache«. (...) Die Ordnung ist alles"<sup>186</sup>. En efecte, l'ordre és imprescindible quan ens hem d'endinsar en camins nous i incerts que ens aparten de la tradició sedimentada amb el temps i ens situen en la incertesa del nou. Sense un apriorisme ordenat que pugui estructurar les noves intuïcions estètiques, la música sucumbirà al soroll. Aquest ordre serà aplicat a la seva música d'una manera gairebé inflexible, perquè Leverkühn ha trobat el seu autèntic motor creador en les matemàtiques i així ho defensarà durant tota la novel·la. La seva música és l'art de la veritat més primigènia, que es remunta als presocràtics i es converteix en objecte filosòfic. Perquè l'art d'Adrian Leverkühn és fruit de la reflexió sobre els límits d'allò mecànic i artificial i la més absoluta llibertat creadora, entre un sistema tancat i l'obertura de l'*autoexpressió*, entre l'imperatiu categòric estètic i la lliure volició, entre l'artificialitat i la veritat. Perquè l'*autenticitat* de la seva

---

<sup>186</sup> DF, pp. 71-72.

música requereix de la veritat matemàtica per superar la mera expressivitat intransitiva.

#### 4.2.1.9. El nou

Adrian Leverkühn comparteix amb Schönberg la fascinació pel *nou* que caracteritza la cultura europea del segle vint. Schönberg accepta com un destí la necessitat de la renovació del llenguatge musical, perquè se sent cridat a fer-ho, en té vocació (en el sentit etimològic que relaciona el mot amb *vocare*, cridar). El pacte de Leverkühn amb el diable intenta esmenar l'error que ha comès Déu, en no escollir-lo com a portador del *nou* missatge artístic. Perquè, en el context històric en què es mou, el geni només pot vendre's l'ànima a canvi d'obrir *nous* camins en la cultura de l'exhauriment, de la sensació que tot ja ha estat dit i, tanmateix, cal violentar l'expressió en els límits del silenci.

Quan Serenus descriu Adrian com a personatge fred, propens al tedi, insípid i intel·ligent, considera que totes aquestes característiques eren expressió i essència d'una “über-individueller Natur und Ausdruck sei eines kollektiven Gefühls für die historische Verbrauchtheit und Ausgeschöpftheit der Kunstmittel, der Langeweile daran und des Trachtens nach neuen Wegen”<sup>187</sup>. El cansament d'Adrian és, en efecte, el cansament del món occidental, que necessita regenerar-se<sup>188</sup>. Aquesta “essència supraindividual” és l'assumpció del paper que el du a liderar el procés renovador, a la recerca d'una veu nova, d'una nova melodia, fresca i innovadora.

La contradicció del personatge de Mann rau en el fet que, com hem dit, assoleix el *nou* només després de recular cap al passat de la superstició, de la mà de l'enemic més antic que té l'home, el responsable de la seva expulsió del paradís. Però cal recordar que, només després de la pèrdua del paradís, l'home s'enfronta al *nou*, perquè evita l'eterna repetició de l'existència edènica, amb totes les necessitats cobertes, sense la distància necessària entre

---

<sup>187</sup> *DF*, p. 199.

<sup>188</sup> *Vid.* SPENGLER, Oswald, *La decadència de Occidente*, Espasa Libros, Madrid, 2011. L'obra tingué una gran difusió a l'Europa d'entreguerres i provocà interessants reflexions d'Ortega y Grasset, que la traduí a l'espanyol el 1923. Spengler proposa una filosofia de la història que fa un recorregut per les diverses cultures (l'Antiga o Apol·línica, l'Egípcia, l'Índia, la Babilònica, la Xinesa, la Màgica i l'Occidental). Tot seguint el mètode de la “morfologia comparativa de les cultures” afirma que cadascuna d'elles passa per quatre etapes: Joventut, Creixement, Culminació i Decadència. La conclusió és que la cultura Occidental o Fàustica es troba a la seva fase final, la decadència.

el desig i la satisfacció, que és l'essència de la condició humana. En realitat, el diable es pot entendre com un altre Prometeu, com el tità benefactor que va robar el foc sagrat per atorgar una guspira de divinitat a la criatura humana, abandonada pels déus a les inclemències del món. Si Prometeu ens enlaira per damunt de la bèstia, i és castigat per Zeus a patir eternament encadenat al Caucas, el pacte primigeni que Adam fa amb el diable ens expulsa de la naturalesa, en efecte, però ens obre a la història, que és l'àmbit exclusivament humà, el camí que hem hagut de fer més enllà de les velles coses, amb l'etern horitzó del *nou*<sup>189</sup>.

El mite de Prometeu és el mite de la Modernitat per antonomàsia, la promesa d'avançar indefinidament. Cal recordar que el subtítol de *Frankenstein*, de Mary Schelley, és *The modern Prometheus* i representa la protesta romàntica contra el progrés, contra la irrupció del *nou* que arracona per sempre les velles tradicions. Però, a principis del segle XX i, especialment, en el període d'entreguerres hi ha una permanent obsessió per conjurar l'esperit del *nou* a qualsevol preu, fins i tot al preu que han de pagar Leverkühn i Alemanya.

#### 4.2.1.10. Profetisme

En aquest punt cal fer notar que el diable encomana una triple tasca a Adrian Leverkühn, en el capítol en què s'estableix el pacte. En Schönberg hem establert una separació entre les categories de “*futur*”, “*lideratge*” i “*profetisme*”, però en el següent fragment llegim com “l'àngel de la Metzina”, les fusiona en un sol encàrrec. Encomana una tasca messiànica a Leverkühn, el proclama el nou *líder* i l'encara cap al *futur*: “Tu capdillaràs, tu obriràs la marxa cap al futur, (...) gràcies a la teva follia”. L'alienat és aquell qui encapçala els *nous* temps, perquè no tem res. Assumirà un *lideratge* moral i estètic: moral, perquè serà un exemple de comportament a imitar; estètic, perquè serà l'artista compromès i genial que produirà una obra única, fruit del sacrifici. Les paraules del Maligne recreen el rerefons fàustic que envolta la tragèdia del poble alemany:

---

<sup>189</sup> Vid. BLUMENBERG, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, Herder, Barcelona, 2004; URS VON BALTHASAR, Hans, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Kerle, München, 1947.

“Nicht genug, daß du die lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen wirst, - die Zeit selbst, die Kulturepoche, will sagen, die Epoche der Kultur und ihres Kultus wirst du durchbrechen und dich der Barbarei erdreisten, die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität, nach der erenklichsten Wueselbehandlung und bürgerlichen Verfeinerung kommt. Glaube mir! sogar auf Theologie versteht sue sich besser, als eine vom Kultus abgefallene Kultur, die auch im Religiösen nur eben Kultur sah, nur Humanität, nicht den Exzeß, das Paradox, die mystische Leidenschaft, die völlig unbürgerliche Aventüre. Ich hoffe doch, du wunderst dich nicht, daß dir Sankt Velten vom Religiösen spricht?”<sup>190</sup>.

Aquell qui pactarà amb el diable serà capaç de transcendir el present i tot el que això comporta, entomar les dificultats i les glòries. Però Mann va més enllà, i proposa superar la cultura de la nostra època (o la de principis del segle XX) per establir la barbàrie (*Barbarei erdreisten*). No és un estat primigeni, sinó com a resultat del declivi de l'humanisme. Una barbàrie que s'instal·la a Europa amb la Primera Guerra Mundial, un estat crepuscular, tenyit de pessimisme, perquè insinua que la societat occidental ja no pot aportar cap fruit positiu. Les idees de Schopenhauer i Nietzsche són presents en aquestes paraules del diable, perquè assumeix que la societat que Leverkühn encapçalarà ha de superar la frivolitat de les necessitats burgeses i el seu compromís amb el progrés. Especialment amb Nietzsche trobem aquest esperit renovador de l'*Übermensch*.

El pacte amb el diable es produeix, paradoxalment, quan ja no té adversari, després de la mort de Déu. Adrian és el *Superhome* que s'ha deshumanitzat, que ha trencat amb la tradició de l'humanisme i, en intentar el seu salt endavant, fa una davallada a les profunditats tel·lúriques dels instints, de la barbàrie, més enllà –abans– de les promeses de dignitat i plenitud que el Renaixement havia fet, després dels segles obscurs.

Schopenhauer, d'una banda, assumeix que en un món on res es pot millorar, la idea il·lustrada del progrés no hi té cabuda, de manera que, per estricta *coherència* amb si mateix, es posiciona com a reaccionari<sup>191</sup>. El seu

---

<sup>190</sup> *DF*, p. 355.

<sup>191</sup> Tal vegada, aquest caràcter se li forjà a causa de la complicada relació que establí amb la seva mare, Johana Schopenhauer, *née* Trosiener. Vid. SAFRANSKI, Rudiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Biografía, Tusquets, Barcelona, 2008, p. 428. Mentre Schopenhauer es mirava la revolució com una gesta inútil, Wagner, el seu admirador més il·lustre, corria pels carrers de Dresde “tras las multitudes, emocionado y exaltado, con los faldones de la levita al viento, y siempre se hallaba en el momento y en el lugar exactos donde «una

pessimisme ontològic arriba a l'extrem de considerar estúpida tota iniciativa de millorar el món, per això denunciaria davant la policia els revolucionaris de 1848 que vigilava des de la finestra de casa seva. A propòsit d'aquest episodi, que, lluny de ser anecdòtic, ens revela la vertadera personalitat del filòsof i dóna llum a la seva concepció de la vida com una tragèdia, Safranski escriu: “La ira de Schopenhauer contra la «canalla soberana» se dirige sobre todo contra sus representantes intelectuales. En ese sentido, su aversión tiene un fundamento en cierto modo «filosófico», pues se refiere a esa «arrogancia de querer mejorar el mundo», a esa «desalmada manera de pensar» que se expresa en el optimismo”<sup>192</sup>. Els revolucionaris només són uns infectes hegelians d'esquerres que consideren que l'Estat i les institucions tenen la culpa de les misèries de la vida i que tot pot millorar si la revolució du a un canvi de règim, perquè en realitat aquests dissortats ignorants es neguen a acceptar aquesta veritat apodíctica: que la vida només és font de dolor i infelicitat, amb independència del règim polític que hi hagi establert:

Para él, la «canalla soberana» no es sino una jauría descarriada que cree que las instituciones estatales tienen la culpa de la miseria de su vida y que se puede abrirse camino a la felicidad destruyendo el Estado existente y poniendo otro en su lugar. Para Schopenhauer, eso es hegelianismo de izquierdas popularizado. El Estado no es una máquina de progreso. (...) Lo que Schopenhauer contempla en la «chusma» que se refugia detrás de la barricada es esa divinización del Estado. Y ve encarnarse también allí al segundo «producto de la época»: el materialismo vulgar. Se entregan a la ilusión de que la satisfacción de las necesidades materiales les representa de por sí una evasión de la miseria de la existencia humana. Los representantes del movimiento son en realidad, según Schopenhauer, «estudiantes emponzoñados», o más exactamente «jóvenes hegelianos» que «se degradan al sostener un punto de vista absolutamente físico, cuyo resultado es el siguiente: edite, bibete, post mortem nulla voluptas; puede ser designado por tanto como bestialismo»<sup>193</sup>.

L'única esclatxa de llum en la filosofia de Schopenhauer l'hem de buscar en l'ètica i, sobretot, en l'estètica.

El 1865 Nietzsche descobreix a la botiga d'un antiquari de Leipzig

---

invocación particularmente efusiva debía alegrar y aplacar el corazón del príncipe”», GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner. I. 1821-1864*, Alianza Música, Madrid, 1983, p. 189.

<sup>192</sup> SAFRANSKI, Rüdiger, *Op. Cit.*, pp. 428-429.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

els dos volums de *Die Welt als Wille und Vorstellung*. La seva lectura el trasbalsa profundament, sobretot per la idea de la redempció per la música, fins al punt que Safranski parla d'un estat de "commoció" que persistiria fins a principis de 1868. Quan al novembre d'aquell mateix any coneix Richard Wagner, la passió comuna per Schopenhauer i la música és el catalitzador de l'amistat entre els dos genis. En una carta al seu amic Erwin Rohde, Nietzsche confessa que allò que l'atrau de Wagner és el mateix que l'atrau de Schopenhauer: l'atmosfera ètica, l'aroma fàustic, la creu, la mort i la tomba<sup>194</sup>. Precisament amb Nietzsche s'inaugura la crisi de la cultura occidental –o s'adquireix consciència d'aquesta. Amb la seva terrible clarividència, ens adverteix, per una part, de la necessitat de l'arribada d'un *Übermensch* que transmuti els falsos valors establerts i, d'altra banda, del perill del nihilisme i, potser, com apel·la el Maligne, pugui apostar per "l'excés, la paròdia, la passió mística, l'aventura". El diable demana a Leverkühn que sigui un *líder*, un *profeta* i una catapulta cap al *futur*.

#### 4.2.2. Categories exclusives de Leverkühn

Hi ha un seguit de categories que distingeixen clarament el geni de Mann i el de Schönberg. Adrian Leverkühn és una criatura demoníaca, perquè ha fet un pacte amb el Maligne, que li reportarà la genialitat a canvi de la malaltia física, psíquica i moral. Això el convertirà en un personatge molt cerebral, distant i inhumà, amb la peculiaritat de dos trets psíquics aparentment contradictoris, perquè és, al mateix temps, un personatge dotat d'un gran sentit de la ironia, la qual cosa no impedeix que també sigui ingenu i, com veurem, Leverkühn és un personatge estrictament auditiu, si el comparem amb el Schönberg pintor i amb la importància que dona als ulls. Completarem la caracterització del geni de Mann amb les següents categories: *demoníac*, *malaltia*, *cerebral*, *inhumanitat*, *ironia*, *ingenuïtat* i *la visió i l'oïda*.

---

<sup>194</sup> Gregor-Dellin recull: "Me agrada en Wagner lo que me gusta en Schopenhauer, el aire ético, el aroma fàustico, cruz, muerte, tumba, etc.", GREGOR-DELLIN, Martin, *Op. Cit.*, p. 447.



#### 4.2.2.1. Demoníac

A *Ansprache im Goethejahr 1949*, Thomas Mann reflexiona sobre l'aportació de Goethe a la literatura germànica i, com és d'esperar, fa referència al seu *Doktor Faustus*. Feia dos anys que Mann havia publicat la seva novel·la i encara tenia el debat amb Schönberg obert, i en el seu reconeixement a Goethe no pot estar-se de fer referència a la les seves obres mages, apel·lant als poders obscurs que emanen d'un ésser alhora sobrehumà i inhumà, fred i distant, un ésser de contrastos entre el diví i el *demoníac*, una força necessària per crear -apel·lant al seu Doktor Faustus. Una figura que desafía el nihilisme de Mefistòfil i que ha de servir de guia per als seus contemporanis perquè, com diu més endavant, Faust és una tragèdia individual, però, alhora, vol ser una utopia social<sup>195</sup>.

„Und doch bleibt immer viel Dämonisch-Dunkles, Übermenschlich-Unmenschliches, das den bloßen Humanitarier kalt und schreckhaft anweht, in dieser mächtigen Existenz, schon dank der polaren Spannung, in der die schwebt, dem problematischen Reichtum an Gegensätzen und Widersprüchen, der die Quelle ihres Schöpfertums ist; fank der ungeheueren Dialektik seiner Natur, in der Göttliche und das Teuflische, Faustus unendliches Bestreben und der höhnische Nihilismus des Mephistopheles dichterisch auseinandertreten und einander die Wahrheit streitig machen. Ha, wer wollte leugnen, daß der Teufel so gut wie immer verzweifelt Recht hat mit dem, was er sagt, und wer fühlte nicht, daß seine vernichtenden Worte mindestens ebenso sehr aus der Seele des Dichtens kommen, wie die des Faust oder Gottes, des Herrn? Darum meint Carus, daß, so hoch auch der Standpunkt war, auf welchen der „Faust“ die Mitlebenden führen sollte, doch vielleicht Tausende mehr Verzweiflung als Förderung daraus hätten schöpfen müssen“<sup>196</sup>.

Adrian es converteix en geni a Palestrina, amb el pacte amb el diable. Justament, Mann era un fervent admirador de l'òpera *Palestrina* de Hans Pfitzner, estrenada a Munich el juny de 1917, sota la direcció de Bruno

<sup>195</sup> „Darum ist „Faust“ eine Tragödie, ist besonders dort, wo das Gedicht sich zur sozialer Utopie Wendet“, MANN, Thomas, *Ansprache im Goethejahr 1949*, Thüringer Volksverlag GmbH., Weimar, Zweigniederlassung Jena, Werk I, Jena, 1949, p. 16.

<sup>196</sup> MANN, Thomas, *Ansprache im Goethejahr 1949*, Thüringer Volksverlag GmbH., Weimar, Zweigniederlassung Jena, Werk I, Jena, 1949, pp. 15-16.

Walter<sup>197</sup>. Per tant, la visita d'Adrian a la població que dona nom al famós compositor renaixentista té un marcat sentit autobiogràfic perquè, a més, l'autor hi havia sojornat. En una carta del 13 d'octubre de 1948, Mann escriu a Schönberg que la música serial pren un significat en el llibre, una connotació *demoníaca*, de màgia negra, però que no parteix pas de la realitat, sinó que és una tasca ficcional: “Die Reihentechnik und die konstruktive Musik überhaupt haben in einem Buch (das dabei selbst konstruktive Musik ist!) eine Bedeutung, einen Sinn angenommen -sind eine Verbindung eingegangen mit der Vorstellung schwarzer Magie und der Teufelskälte, die ihnen in Wirklichkeit ha nicht zugehört, und die aus Ihrer Creation etwas anderes macht, als sie im Leben, ausserhalb des Buches, ist”<sup>198</sup>.

Deixant de banda la trivialitat que Arnold Schönberg és un personatge històric i Adrian Leverkühn el protagonista d'una novel·la, la gran diferència entre els dos genis és el caràcter *demoníac* del darrer. El pacte amb el diable marca definitivament Leverkühn, fins al punt que la seva figura va associada per sempre més als poders obscurs. Al principi de la novel·la, quan Serenus, el narrador, ens presenta l'heroi, ja parla d'ell en aquest sentit. Tot just començar, trobem una descripció d'Adrian que el qualifica de geni, tot i la desmesura d'aquesta paraula, ja que, com hem vist més amunt, participa “de les altes esferes de la genialitat” i està inspirat per “*divinis influxibus ex alto*”:

“Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Wiedervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und daß eben darum die verschiedenen Epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, »edel, «human-gesund» und «harmonisch» (...) mit (...) Genie”<sup>199</sup>.

Sempre hi ha un component inquietant en el geni, perquè se situa en l'anormalitat, en el clarobscur de la llum i la foscor. Amb aquestes línies, el lector es pot fer una idea força completa del protagonista de la història, sempre destriant allò essencial de les paraules de Mann, un autor dens, d'una sintaxi complexa i un lèxic depurat. Serenus ens defineix el seu amic com un geni, i ens adverteix que aquesta paraula té un caràcter “noble”, “harmònic” i

<sup>197</sup> Així ho testimonia CARNEGIE, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, Chatto & Windus, London, 1973, p. 80.

<sup>198</sup> SCHOENBERG, Randol, Hg, *Op. Cit.*, pp. 128-129. Carta de Mann a Schönberg del 13 d'octubre de 1948.

<sup>199</sup> *DF*, p. 13.

“humanament sa”, tot i que al final de la intervenció sabem que els ha emprat només per tranquil·litzar el lector, perquè no s'adiuen realment al personatge. Malgrat que el geni sigui la figura més elevada, no hi ha cap motiu per no trobar un aixopluc amical en ell i poder-li confiar els secrets que ens escometen amb confiança. Tanmateix, aquest acostament no deixa de ser inquietant perquè la seva figura té quelcom d'irracional, d'inefable. El geni plana en el regne de les ombres perquè ha pactat amb el diable, però sembla inspirat per Déu, perquè “das Menschlich-Schöpferische denn endlich doch als ein ferner Abglanz göttlicher Seinsgewalt, als ein Wiederhall des allmächtigen Werderufs, und die produktive Eingebung allerdings als von oben kommend theologisch anerkannt wurde”<sup>200</sup>. Durant tota la novel·la, l'aspecte teològic és essencial, perquè Adrian estudia aquesta disciplina fins que decideix dedicar-se plenament a la música. La creació musical és un producte de Déu, i a l'altra cara de Déu hi trobem el Diable. L'artista es converteix en un mitjà pel qual passa la matèria de l'obra de manera voluntària o inconscient i, a través de la condemna, troba la seva redempció artística.

En la seva tasca compositiva, Leverkühn es recrea en la creació d'enigmes i en l'aplicació de la mística numèrica, uns simbolismes que fan de les seves peces que van més enllà de l'estricta composició i requereixen un estudi prolix: “Leverkühn war nicht der erste Komponist und wird nicht der letzte gewesen sein, der es liebte, Heimlichkeiten formel- und sigelhafter Art in seinem Werk zu verschließen, die den eingeborenen Hang der Musik zu abergläubischen Begehungen und Befolgungen, zahlenmystischen und buchstabensymbolischen, bekunden”<sup>201</sup>, cosa que podem interpretar com una al·lusió a Schönberg. Un exemple d'això és l'aplicació de la fórmula “heaees”, *Haetera Esmeralda* (si, mi, la, mi bemoll en la nomenclatura alemanya), que coincideix amb un tipus de papallona, és el nom de la prostituta del (*Haetera* vol dir cortesana) del bordell de Leipzig del capítol XVI, que a la novel·la té un paper aparentment secundari, però que resulta fonamental perquè marca el destí del dissortat Leverkühn, en una sòrdida aventura de bordell que està inspirada en l'experiència de Nietzsche a Colònia<sup>202</sup>.

En la novel·la de Thomas Mann és difícil de destriar entre allò racional i allò irracional. Quan creiem que estem trepitjant un dels dos continents ens trobem que estem de ple en els intersticis de tots dos. El següent diàleg ho demostra, i ens fa difícil separar una cosa de l'altra:

---

<sup>200</sup> *DF*, p. 168.

<sup>201</sup> *DF*, pp. 226-227.

<sup>202</sup> “Das Kapitel mit Adrians Brief aus Leipzig, der Nietzsches Kölner Borell-Abenteuer »montiert« (...)” *EDF*, p. 65.

„Die Rationalität, nach der du rufst, hat viel von Aberglauben, - vom Glauben an das ungreifbar und vag Dämonische, das im Glücksspiel, im Kartenschlagen und Loseschütteln, in der Zeichendeutung sein Wesen treibt. Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen“

»Vernunft und Magie«, sagte er, »begegnen sich wohl und werden eins in dem, Was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen...«<sup>203</sup>.

El desplegament d'elements és impressionant: superstició, *demoniac*, inabastable, entremaliat, atzar, cartomància, loteria, signes, raó i màgia, fe en les estrelles i els nombres. Constantment estem movent el pèndol entre allò racional i allò irracional, entre la raó i les ciències ocultes.

Un exemple més del tractament el trobem en aquesta meditació de Serenus, en què apareixen dos temes recurrents en la novel·la, la identificació entre la figura de Leverkühn i Alemanya<sup>204</sup> i el fet de barrejar la ciència amb la superstició, ho és el següent enunciat:

“Man tut sehr unrecht, im Ästhetischen einen engen und gesonderten Teilbezirk des Humanen zu sehen. (...) Ästhetische Erlöstheit oder Unerlöstheit, das ist das Schicksal, das entscheidet über Glück oder Unglück, über das gesellige Zuhausesein auf Erden oder heillose. (...) Ich fühle [, daß das ist] tief deutsch, die Definition des Deutschtums geradezu, eines Seelentums, bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzierischer Eckensteherei, neurotischer Verstrickung, stillem Satanismus...”<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> *DF*, p. 283.

<sup>204</sup> Eugenio Trías explicita aquesta idea: “En el *Doktor Faustus*, el narrador es a su vez un personaje. (...) Un individuo reflexivo, filólogo de profesión, gran amigo del genial músico, que está empeñado en trazar su biografía. Y que en el curso de la misma se ve interrumpido, asediado, bombardeado por el peso y la gravedad de los acontecimientos políticos y militares que le rodean: la ascensión del hitlerismo y el desencadenamiento de la segunda guerra mundial (...) de manera que se abre ante nosotros, en la figura de Leverkühn, una imagen o una actitud ante la vida que no es ajena a esa irresistible ascensión de la serpiente hitleriana”, TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978, p. 40.

<sup>205</sup> *DF*, pp. 449-450.

El geni alemany, l'essència de la nació, queda reduïda, en aquest cas, a una disjuntiva: la redempció estètica du a la ventura, mentre que la perdició lliura Alemanya a la desventura. L'estètica, doncs, va molt més enllà de l'àmbit de l'humanisme i s'infiltra en la política i el nacionalisme. Aquells qui ho acceptin trobaran “el món com a pàtria”, els altres, en sortiran, en un permanent “aïllament”, i aquesta és l'amenaça, el perill de la soledat o l'antítesi al cosmopolitisme i, fins i tot, el perill de patir l'afecció de la “neurosi” i el “satanisme ocult”. La redempció estètica guareix de tots aquests perills i, per tant, podem entendre que, des d'aquest punt de vista, Adrian Leverkühn pateix la desventura de la perdició. Però quan la seva personalitat es desdobla i apareix “l'àngel de la Metzina” li regala temps i *inspiració*:

«»Eine etwas unmilde und zappelige Art von Beleuchtung«, fügte er wohl hinzu. »Was denn, ich zappele selbst, es hat mich verteufelt am Wickel, und geht mit mir so dahin, daß mir wohl all mein Leichnam zittert. Einfälle, lieber Freund, sind ein unholdes Gelichter, sie haben heiße Backen, sie machen dir selber auf nicht ganz liebsame Art die Backen heiß. Zwischen Glück und Marter sollte man als Busenfreund eines Humanisten wohl jederzeit säuberlich unterscheiden können... « Und er gab an, daß er zuweilen nicht wisse, ob nicht die friedliche Unfähigkeit, in der er noch kürzlich gelebt, im Vergleich mit der gegenwärtigen Geplagtheit der wünschenswertere Zustand gewesen<sup>206</sup>.

Mann remarca l'estat d'"il·luminació brutal i trepidant" en què es troba Adrian en el procés de creació, un estat *demoníac*, que es manifesta psíquicament i física. D'una banda, amb idees que vénen com del no-res, de l'altra, amb l'estat febril del seu rostre, com si l'heroi estés posseït pel dimoni. Aleshores ens arriba una afirmació enigmàtica, molt característica de l'escriptor, que sovint s'expressa en una mena d'aforismes al llarg de tota la novel·la: la dualitat de l'humanisme, situat entre el martiri i la felicitat. L'humanista de la novel·la és Serenus Zeitblom, el narrador i amic incondicional de Leverkühn i aquesta disjuntiva se suma a la formulació de la dicotomia entre la “impotència plàcida” i els “turments presents”.

Segons queda narrat a la novel·la, els anys 1929 i 1930 foren molt intensos per a Leverkühn nivell creatiu, una activitat que Mann qualifica de “monstruosa”: “Es waren für Adrian Leverkühn Jahre einer ungeheueren und

---

<sup>206</sup> DF, pp. 663-664.

hoherregten, man ist versucht, zu sagen: monströsen, den teilnehmenden Anwohner selbst in einer Art von Taumel dahinreisenden schöpferischen Aktivität”<sup>207</sup>. Serenus considera que aquesta activitat era la contrapartida a la infelicitat lligada a la mort del seu estimat nebot Nepomuk Schneidewein<sup>208</sup> - o, com l'anomenaven afectuosament, Echo: “Unmöglich konnte man sich des Eindrucks erwehren, als bedeute sie Sold und Ausgleich für den Entzug an Lebensglück und Liebeserlaubnis, dem we unthrowen gewesen war”<sup>209</sup>. És el moment en què Adrian Leverkühn concep la seva gran obra, la cantata simfònica *Cant de dolor del doctor Faustus*. El defici creator no era compatible amb l'amor, perquè les dues condicions que implicaven el pacte amb “l'àngel de la Metzina” eren, recordem-ho, el dolor físic i la prohibició d'estimar. Sembla que els impulsos creadors no havien arribat sempre amb la mateixa intensitat, per això la genialitat passa pel pacte amb el diable: “Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel...”<sup>210</sup>.

Amb el pacte segellat, Serenus considera que, tal vegada, Adrian Leverkühn podia haver volgut salvar la seva ànima sacrificant el cos: “Nach meiner Ahnung, die fast der Gewißheit gleichkommt, stand hinter seinem verteilten Fluchtversuch auch eine mystische Rettungsidee, die der älteren Theologie, namentlich dem frühen Protestantismus wohlvertraut war: die Annahme nämlich, daß Teufelsbeschwörer allenfalls ihre Seele zu retten vermöchten, indem sie »den Lieb darangäben«”<sup>211</sup>. Leverkühn coneix profundament les creences luteranes, perquè és un antic estudiant de teologia, amb la qual cosa la sospita de Serenus és versemblant.

Un altre punt en què notem la monstruositat en l'heroi és en les seves característiques físiques, en la fredor que emana del seu cos, la propensió a la fatiga, el cansament, el tedi i fins i tot el fàstic, contrapunts a la seva suprema intel·ligència: “Die Kühle, die »rasch gesättigte Intelligenz«, der Sinn für das Abgeschmackte, die Ermüdbarkeit, die Neigung zum Überdruß, die Fähigkeit zum Ekel, - dies alles sei ganz danach angetan, die damit verbundene Begabung zur Berufung zu erheben”<sup>212</sup>. Aquest do li és atorgat doblement: de manera innata, com un do diví, i de manera induïda pel pacte amb el diable. El capítol XXV, que figura ser un fragment del dietari de l'heroi, d'una llargada desproporcionada respecte d'altres capítols, marca una frontera

---

<sup>207</sup> DF, p. 699.

<sup>208</sup> Mann s'inspira en el seu nét preferit, Frido: “Bewegt, wie immer, von Fridos (des älteren) schönen Augen. (...) Dies für Nepomuk Schweidewein”, EDF, p. 25.

<sup>209</sup> DF, p. 699.

<sup>210</sup> DF, p. 723.

<sup>211</sup> DF, p. 735.

<sup>212</sup> DF, p. 198.

definitiva entre la ficció i la realitat. La monstrositat del personatge distingeix Leverkühn de Schönberg d'una manera radical i definitiva i, per aquest motiu, pensem que el malestar que ocasionà la novel·la a la vida de Schönberg va ser, potser, exagerat. Sens dubte, es va produir una dissortada combinació del tarannà susceptible de Schönberg amb una clara manca de sentit del tacte de Mann.

A *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, l'escriptor reconeix que el dodecafonisme l'inspira per a la construcció de l'atmosfera enigmàtica on es manifesten els poders obscurs del diable: „Es geschieht ein wenig gegen meine Überzeugung. Nicht so sehr, weil solche Aufklärung eine kleine Bresche in die sphärische Geschlossenheit meiner Romanwelt schlägt, als weil die Idee der Zwölf-Ton-Technik in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelpaktes und der schwarzen Magie, eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie -nicht wahr?“<sup>213</sup>. I continua, aclarint que una cosa és el llibre que ell escriu i l'altra la figura del Schönberg real: “in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt, und die sie wirklich gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem Buches machen. Schönbergs Gedanke und meine Ad-hoc-Version davon treten so weit auseinander, daß es, von der Stillosigkeit abgesehen, in meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, mi Text sinen Namen zu nennen”<sup>214</sup>.

#### 4.2.2.2. Malaltia

En tota la novel·la trobem una ambivalència entre *malaltia* i salut, una temàtica que Mann havia explorat en profunditat a *Die Zauberberg*. A *El artista y la ciudad*, Eugenio Trías fa una anàlisi de la *malaltia* en Thomas Mann: “Queda anticipado el carácter ambiguo y de doble filo de las enfermedades de la voluntad: son, desde luego, enfermedades, en el sentido negativo y antivital que obviamente se asocia al término, son por tanto potencias enemigas de la voluntad de vivir, aliadas al principio de muerte”<sup>215</sup>. Són estats de marcat caràcter schopenhauerià, que poden tenir efectes positius, terapèutics i humanitzants: “Pero asimismo pueden servir de instancias educativas a través de las cuales la voluntad del sujeto pone a prueba su temple y fortaleza. Constituyen, por consiguiente, verdaderas *pruebas rituales* a través de las cuales el sujeto en vías de

---

<sup>213</sup> EDF, p. 224.

<sup>214</sup> *Íbid.*, p. 224.

<sup>215</sup> TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Compactos, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 222.

educación, el sujeto que cumple sus «años de aprendizaje» (...) efectúa el necesario pasaje que puede conducirle a una existencia madura plenamente humana»<sup>216</sup>. La *malaltia*, com indica el propi nom, és una manifestació del mal, però també pot ser una font de coneixement, com diu Nietzsche, en referir-se a “la saviesa del dolor”<sup>217</sup>, perquè és una experiència que ens situa en el límit de la vida i que, certament, ens pot destruir, però també ens pot fer més forts, en atorgar-nos una perspectiva diferent de les coses, en enriquir la nostra mirada per comprendre que en la nostra existència no hi ha res que sigui allò que sembla. D'altra banda, és un lloc comú des del Romanticisme la connexió entre la *malaltia* i l'art, perquè aguditza la sensibilitat del creador en associar la sensibilització del cos a causa del dolor amb la sensibilització de l'esperit que aprofundeix la creativitat. Aquest és el sentit de les paraules del Maligne al *Doktor Faustus*, amb la idea que la *malaltia* és la causa eficient del geni, que serà admirat per tota la generació que gaudeix d'una salut normal i viu una vida normal, sota el signe de l'*aurea mediocritas*:

“Eine ganze Horde und Generation empfänglich-kerngesunder Buben stürzt sich auf das Werk des Kranken Genius, des von Krankheit Genialisierten, bewundert, preist, erhebt es, führt es mich sich fort, wandelt es unter sich ab (...). Gegen das Ende deiner Stundglas-Jahre das Gefühl deiner Macht und Herrlichkeit die Schmerzen der kleinen Seejungfrau mehr und mehr überwiegen und schließlich zu triumphalstem Wohlsein, zum enthusiastischen Gesundheitsaffekt, zum Wandel eines Gottes sich steigern soll. (...) Wir stehen dir für die Lebenswirksamkeit dessen, was du mit unserer Hilfe vollbringen wirst”<sup>218</sup>.

El geni passa pel pacte, i el pacte per la *malaltia*. En Nietzsche, aquest component malaltís queda molt clar, segons Mann: “El origen de su enfermedad sólo puede explicarse por el hecho de que su enfermedad estaba entretejida y ligada con su genio”<sup>219</sup>. El diable l'adverteix de què sentirà i, a canvi, podrà gaudir de la seva servitud durant vint-i-quatre anys.

El pacte amb el diable del capítol XXV té dues contrapartides, com ja hem apuntat més amunt: el dolor i la prohibició d'estimar. En qualsevol cas, Mann dibuixa un heroi que no se sent gaire inclinat als plaers mundans,

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> “Im Schmerz ist soviel Weisheit wie in der Lust: es gehört gleich dieser zu den arterhaltenden Kräften erstens Ranges”, NIETZSCHE, Friedrich, *Die föhlische Wissenschaft*, § 318, p. 192.

<sup>218</sup> *DF*, pp. 354-355.

<sup>219</sup> MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 97.



que, des de petit, ha tingut el punt feble de les migranyes i que, posteriorment, contrau la sífilis. Aquesta infecció alliberà els seus poders de l'inconscient i provocà el seu domini sobre les facultats racionals. Conscient i inconscient entren en litigi a causa d'aquesta *malaltia*, relacionada amb la figura d'Esmeralda. Mann utilitza una experiència autobiogràfica de Nietzsche per inspirar-se, segons ell mateix explica a “La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia”. El filòsof queda commogut, traumatitzat quan, de ben jove, visita el bordell on contrau la sífilis. Les noies, amb vestits llampants i gases, l'inspiren un fragment del Zaratustra, “Entre les filles del desert”, que serà el model per a l'episodi d'Haetera Esmeralda, de Leverkühn:

“Vergib mir altes Nachtisch-Lied, das ich einst unter Töchtern der Wüste dichtete: -

bei denen nämlich gab es gleich gute helle morgenländische Luft; dort war ich am fernsten vom wolkigen feuchten schwermütigen Alt-Europa!

Damals liebte ich solcherlei Morgenland-Mädchen (...).

Ihr glaubt es nicht, wie artig die dasaßen, wenn sie nicht tanzten, tief, aber ohne Gedanken, wie kleine Geheimnisse, wie bebänderte Rätsel, wie Nachtisch-Nüsse – (...)

Solchen Mädchen zuliebe erdachte ich damals einen Nachtisch-Psalm<sup>220</sup>.

La cançó del Zaratustra, que evoca l'experiència del jove Nietzsche amb les prostitutes, es tradueix, en la novel·la de Mann, en el sistema dels dotze tons de Leverkühn, enunciat després de la visita al bordell. La simptomatologia del protagonista és, d'altra banda, la de Nietzsche, segons recull Mann en el seu opuscle sobre el filòsof:

“Un dolor permanente, un sentimiento muy parecido al del mareo durante muchas horas del día, una semiparálisis que me dificulta el hablar; y para variar, furiosos ataques (el último me obligó a estar vomitando durante tres días y tres noches; ansiaba la muerte)... ¡Si yo pudiera describirle el carácter permanente de mis sufrimientos, el constante dolor, la presión en la cabeza, en

---

<sup>220</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zaratustra*, p. 395.

los ojos, y este sentimiento general de parálisis, que me llega desde la cabeza hasta los pies...!”<sup>221</sup>.

D'aquí que el novel·lista es refereixi a un entrelligam entre Leverkühn i Nietzsche: “Verflechtung der Tragödie Leverkühns mit derjenigen Nietzsches, dessen Name wohlweislich in dem ganzen Buch nicht erscheint”<sup>222</sup>, a banda de parlar de “die wörtliche Übernahme von Nietzsches Kölner Bordell-Erlebnis und seiner Krankheitssymptomatik”<sup>223</sup>. Ens trobem clarament davant de la conjunció entre *eros* i *thanatos* com a forces creadores, amb la síntesi del sexe i la mort tan recurrent en el tombant de segle, i que sovint adopta la figura de la dona fatal. Mann coneix bé les teories freudianes, i hi va dedicar pàgines memorables que relacionen el metge vienès amb Nietzsche i Schopenhauer<sup>224</sup>, amb la qual cosa és fàcil establir la relació entre l'inconscient freudià i el *Wille zur Macht* de Nietzsche que, alhora, és un retorn al *Wille* de Schopenhauer. És una constel·lació filosòfico-artística que es reflecteix al llarg de tota la novel·la.

En una carta al seu amic Erwin Rohde, Nietzsche confessa que allò que l'atrau de Wagner és el mateix que l'atrau de Schopenhauer: l'atmosfera

---

<sup>221</sup> MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 97.

<sup>222</sup> *EDF*, p. 29.

<sup>223</sup> *Íbidem*. Mann va admetre reiteradament que es va inspirar en la figura de Nietzsche per construir el personatge de Leverkühn: “Mann hat den *Faustus* einen Nietzsche-Roman gennant, und wirklich enthält das Buch, das den Namen Nietzsches aus guten Gründen vermeidet, viele Anspielungen auf dessen geistige Tragödie, ja direkte Zitate aus seiner Krankheitsgeschichte.” (SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op. Cit.*, p. 145-146. Mann al *Saturday Review of Literature* a 10 de desembre de 1948). André Neher apunta que, tal vegada, es pot tractar de Robert Schumann o Hugo Wolf (NEHER, André, “Die Zwölftonmusik: Ihr wirklicher und ihr literarischer Erfinder”, dins *Íbid.*, p. 252). De fet, a *EDF*, p. 18, Thomas Mann esmenta les cartes d'Hugo Wolf algunes vegades, i així ho explica ell mateix:

“Da ist die Verflechtung der Tragödie Leverkühns mit derjenigen Nietzsches Kölner Bordell-Erlebnis und seiner Krankheitssymptomatik, die Ecce Homo-Zitate des Teufels, das – kaum einem Leser bemerkliche – Zitat von Diät-Menüs nach Briefen Nietzsches aus Nizza, oder das ebenfalls unauffällige Zitat von Dessens letztem Besuch mit dem Blumenstrauß bei dem in geistige Nacht Versunken (...). Zitat die Werbegeschichte, die unvorsichtige, hier aber ins keineswegs »Unvorsichtige« umgefärbte Sendung des Freundes zur Geliebten als Antragsüberbringer. Da so viel »Nietzsche« in dem Roman ist, so viel, daß man ihn geradezu einen Nietzsche-Roman genannt hat, liegt es nahe, in dem Dreieck Adrian – Marie Godeau – Rudi Schwerdtfeger ein Zitat von Nietzsches indirekten Heiratsanträgen, bei der Lou Andreas durch Rée, bei dem Fräulein Trampedach durch Hugo von Senger”.

<sup>224</sup> *Vid.* MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 97.

ètica, l'aroma fàustic, la creu, la mort i la tomba<sup>225</sup>. Hubert relaciona les tres figures amb aquestes paraules:

“Auch Kunst beruht (häufig) auf der Überzeugung, dass sie nicht Bedeutungen in die Dinge hineinliest, sondern erspürt, was die Dinge selbst sagen wollen. Ich verweise exemplarisch nur auf Richard Wagner, der, Nietzsche zufolge, das „heimliche Begehren“ der Dinge, zu tönen, erfüllt hat, und auf Schopenhauers Kunsttheorie, die in der Musik das Medium sieht, den inneren Willen der Dinge im Hörer erlebbar werden zu lassen”<sup>226</sup>.

La *malaltia* -la ferida, diria Jung-, converteix el Faust de Mann en un personatge moral, perquè a diferència dels Fausts de la literatura precedent, el músic paga la terrible penyora en vida –amb la seva pròpia vida-, en aquest mateix món, puntualment o, fins i tot, per avançat. El pretès immoralisme de Nietzsche es tradueix, en realitat, en la hipermoralitat del *Superhome* que, no només s'ha d'esforçar per ajustar-se als valors, sinó que, prèviament, els ha de crear de bell nou, igual que de la seva *malaltia*, de tot el seu dolor, de la impossibilitat de viure, n'extraurà el seu vitalisme. Leverkühn és, també en aquest aspecte, el doble de Nietzsche, perquè també és un immoral hipermoral i un malalt que extreu, de la feblesa i del dolor, la força de la creació. Com ha escrit Carnegie:

“Jung stresses that Fausts are usually unwounded and that this means that they are untouched by the moral problem. 'A man can be as high-minded as Faust and as devilish as Mephistopheles if he is able to split his personality into two halves, and only then is he capable of feeling «six thousand feet beyond good and evil»'. But, as we have seen, Mann's Leverkühn *is* wounded -his syphilis being the physical symbol of the wound – and this is a clear affirmation of his excessive moral obsession. '... She told me herself that she had no morality-' Nietzsche wrote of Lou Andreas-Salomé to Paul Rée

---

<sup>225</sup> Gregor-Dellin recull: “Me agrada en Wagner lo que me gusta en Schopenhauer, el aire ético, el aroma fàustico, cruz, muerte, tumba, etc.”, GREGOR-DELLIN, Martin, *Op. Cit*, p. 447.

<sup>226</sup> HUBERT, Herbert, *Dimensionen der Rationalität. Religion im Verhältnis zu Kunst, Wissenschaft und Philosophie*, erschienen in NZStH, Türkheim, 1/2010, pp. 1-16.

in 1882, 'and I thought she had, like myself, a more severe morality than anybody...'<sup>227</sup>.

Nietzsche, el gran ferit, fonamenta la seva filosofia en la revolta contra la decadència del cos i, amb una mena de terrible autoironia, parla de la Gran Salut. A *Die fröhliche Wissenschaft* (§ 382), afirma que els homes *nous*, els nascuts abans d'hora, els que obriran els camins del *futur* cap a una nova humanitat, necessiten una nova salut, més resistent, més coratjosa i més joiosa, perquè s'han d'enfrontar a *nous* reptes, a noves aventures de l'esperit que només són comparables a les d'Ulisses, el conqueridor de Troia i el descobridor de tantes criatures exòtiques i inquietants, el visitant de tantes terres estranyes:

“Wessen Seele danach dürstet, den ganzen Umfang der bisherigen Werte und Wünschbarkeiten erlebt und alle Küsten dieses idealischen »Mittelmers« umschiffen zu haben, we aus den Abenteuern der eigenen Erfahrung wissen will, wie es einem Eroberer und Entdecker des Ideals zumute ist, insgleichen einem Künstler, einem Heiligen, einem Gesetzgeber, einen Weisen, einem Gelehrten, einem Frommen, einem Wahrsager, einem Göttlich-Abseitigen alten Stils: der hat dazu zuallererst eins nötig, *die große Gesundheit* – eine solche, welche man nicht nur hat, sondern auch beständig noch erwirbt und erwerben muß, weil sie immer wieder preisgibt, preisgeben muß!...”<sup>228</sup>.

Però justament aquesta *malaltia* pot resultar ser l'origen de l'estímul creador: “Und ich will's meinen, daß schöpferische Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Roß die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist, als die zu Fuße latschende Gesundheit”<sup>229</sup>. Abocat a la creació, Adrian prefereix la *malaltia* a la salut, perquè sap que és el peatge que ha de pagar per la seva *inspiració* fins al dia que expiri el pacte. Mann insisteix en aquest aspecte: “Daß vielmehr in der Krankheit, und gleichsam unter ihrem Schutz, Elemente der Gesundheit am Werke sind und solche der Krankheit geniewirkend in die Gesundheit hinübergetragen werden?”<sup>230</sup>.

Malgrat la seva acceptació estoica del dolor i la fatiga, Adrian experimenta l'angoixa de l'artista davant l'obra iniciada que potser no podrà

<sup>227</sup> Nota a peu de pàgina de CARNEGIE, Patrick, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>228</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 382, p. 261.

<sup>229</sup> *DF*, p. 354.

<sup>230</sup> *DF*, pp. 515-516.

culminar, perquè la creació és la constatació de la dificultat i la fragilitat de l'experiència estètica, amb la seva permanent tensió entre la necessitat d'assolir l'absolut i el perill de no mostrar res o de mostrar el no-res. Es tracta d'una variant del tòpic de la por a la pàgina en blanc, que Mallarmé va introduir cap a finals del segle XIX<sup>231</sup>:

“Er lebte in der Furcht, der Erleuchtungszustand, mit dem er gesegnet oder von dem er heimgesucht war, möchte ihm vorzeitig entzogen werden, und tatsächlich erlitt er kurz vor Abschluß des Werkes, diesem furchtbaren Schluß, der seinen ganzen Mut erforderte und der, weit entfernt von romantischer Erlösungsmusik, den theologisch negativen und gnadenlosen Charakter des Ganzen so unerbittlich bestätigt”<sup>232</sup>.

L'estat d'il·luminació és la voràgine creadora a què està sotmès davant l'obra d'art, i pot ser vist com quelcom positiu o negatiu i, de fet, Serenus, ni tampoc Adrian, no es posicionen clarament al respecte. L'obra de la qual parla és l'*Apocalipsis cum figuris*, una de les grans obres de l'opus de Leverkühn, un homenatge a Dürer, i el desenllaç és una de les recaigudes de l'heroi en la seva *malaltia*. No hi ha espai per a la redempció, diu Serenus.

Com la de Leverkühn, la vida de Nietzsche va ser embriaguesa i sofriment; una complexió summament artística<sup>233</sup>.

#### 4.2.2.3. Cerebral

Una de les crítiques que havia rebut Schönberg al llarg de la seva vida consistia en qualificar-lo de *cerebral*, quan, en realitat, la seva obra és fruit d'una voluntat permanent d'expressió. A “Composition with twelve tones (1)”, afirma: “A composition with adhered to it [the demands of the twelve-tone method] rigorously was never called 'cerebral'. On the contrary, the capacity to obey the principle instinctively was considered a natural condition of a talent”<sup>234</sup>. El compositor es reivindicava com una persona

<sup>231</sup> “Sur le vide papier que la blancheur défend”, MALLARMÉ, Stéphane, “Brise marine”, *Poésies*, Classiques français, Bookking International, Paris, 1993, p. 31. Steiner fa una interessant anàlisi del poema a STEINER, Georg, *En el castillo de Barbazul*, Punto Omega, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1977, pp. 23-25.

<sup>232</sup> *DF*, p. 365.

<sup>233</sup> MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 111.

<sup>234</sup> “Composition with twelve tones (1)”, 1941, *SI*, p. 226.

instintiva en el terreny creatiu, amb la qual cosa rebutjava de pla el seu suposat *cerebralisme*, el seu intel·lectualisme radical. Quan a *l'Harmonielehre* parla de dos exercicis d'harmonia, exclama: “Das ist beides nicht etwa errechnet, sondern erfunden!”<sup>235</sup>.

El tòpic del músic *cerebral* és adoptat al peu de la lletra per Mann. Al llarg de tota la novel·la, les al·lusions a la matemàtica són constants –i si és cert que Schönberg tenia una fixació amb els números dotze i tretze, sembla un fet que no transcendeix la mera anècdota. En un moment determinat del relat, quan es parla de la teoria compositiva, Serenus comenta: “Die Manie, die er damals entwickelte: sich beständig musikalische Probleme auszudenken, die er wie Schachaufgaben löste, konnte Besorgnis einflößen, da die Gefahr nahe lag, daß er dieses Ersinnen und Bewältigen technischer Schwierigkeiten bereits für Komponieren hielt”<sup>236</sup>. Això volia evitar, precisament, Schönberg, el fet d'atribuir a jocs matemàtics les seves composicions. En qualsevol cas, és difícil destriar entre les intencions de l'artista i el resultat final de l'obra, perquè la matemàtica és l'essència de la música, com va descobrir Pitàgores amb els seus experiments amb el monocordi. A més, hi sol haver una gran afinitat entre músics i matemàtics, perquè és un fet que molts matemàtics són músics competents, mentre que els músics solen tenir bona predisposició per a les matemàtiques.

Sembla prou clar que Schönberg, com la majoria d'artistes post-romàntics, es considera un creador, en el sentit literal del terme, referit a una persona que està tocada per alguna mena de gràcia instintiva o sobrenatural, que la distingeix de la resta de la gent. Com diu Steiner: “El artista se vuelve héroe. En una sociedad a la que ha vuelto inerte la autoridad represiva, la obra de arte se convierte en el acto quintaesencial”<sup>237</sup>. Quan el món ha perdut la màgia, a causa del positivisme i la revolució industrial, quan les persones són simples peces de la immensa màquina estatal, l'artista intenta infondre l'ànima al cos inert de la societat. Aquesta és una missió que pot ser qualificada molt diversament, però en cap cas és “*cerebral*”. “Shelley fue más allá –apunta Steiner-. Aunque en apariencia acorralado e indefenso, el poeta es «el legislador no consagrado» de la humanidad. O, como lo proclamaba Victor Hugo, es *le Mage*, el necromántico de dotes divinas a la vanguardia del progreso humano”<sup>238</sup>. En efecte, les darreres generacions d'artistes, almenys des del 1800, s'esforçaven a esborrar qualsevol indici que els relacionés amb els artesans, malgrat l'evidència etimològica que els unia. Ja no volien ser elogiats per la capacitat de desenvolupar el seu ofici, d'acord amb unes *regles* i una tradició, pel fet de desenvolupar una activitat que

---

<sup>235</sup> *HL*, p. 460.

<sup>236</sup> *DF*, p. 111.

<sup>237</sup> STEINER, Georg, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

necessàriament havia de ser *cerebral* i racional, dues característiques que l'art modern defuig per entroncar, paradoxalment, en la tradició de la *divina inspiratione*.

Però Thomas Mann parla d'una dèria, d'una obsessió per resoldre de problemes d'escacs que té el seu personatge i que relaciona amb les possibles combinacions de notes i dissonàncies que permet el sistema dodecafònic:

“So webrachte er Stunden damit, aug möglichst knappem Raum Akkorde, die zusammen alle Töne der chromatischen Leiter enthielten, zu verbinden, und zwar ohne daß die Akkorde chromatisch verschoben wurden und ohne, daß sich bei der Verbindung Härten ergaben. Oder er gefiel sich darin, sehr starke Dissonanzen zu konstruieren, und alle möglichen Auflösungen dafür zu erfinden, die aber, eben weil der Akkord so viele widersprechende Töne enthielt, nichts mit einander zu tun hatten, so daß jener bittere Klang, einem Zauber-Siegel gleich, Beziehungen zwischen den entferntesten Klängen und Tonarten stiftete”<sup>239</sup>.

El gravat de Dürer en què es basa l'*Apocalipsis cum figuris* de Leverkühn és *Melencolia I*<sup>240</sup>. A la dreta de la imatge, un àngel seu trist i pensatiu, amb la mà esquerra a la galta, mentre amb la dreta escriu alguna cosa. A l'extrem superior esquerre, l'arc de Sant Martí il·lumina un llac, sobre el qual està suspesa la paraula *melencolia*, que, com recordarem, procedeix del grec i significa “bilis negra”. La diagonal oposada l'ocupen una diversitat d'objectes, formes geomètriques i un estrany animal. Sobre el cap de l'àngel hi ha el quadrat màgic que Mann relaciona amb la música de Leverkühn. Adrian s'emmiralla en una figura dominada per alguna cosa tenebrosa, amb un *Leitmotiv* que té un doble valor, encarnat en el seu personatge: “En el fondo de su inmovilidad y su vacío tiende a la creación de una obra que lo llene y provoque su ascenso. Por el contrario, empuja al melancólico al aislamiento y la lejanía del mundo. Adrian es frío, distante, escaso de sentimientos, de sexualidad reticente. Provoca la pasión en los demás pero sólo le apasiona su propia obra”<sup>241</sup>.

El caràcter *cerebral* d'Adrian l'impedeix d'expressar els seus sentiments, perquè queda mancat de la capacitat de transmetre la “paraula

---

<sup>239</sup> *DF*, p. 111.

<sup>240</sup> *Vid.* BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy*, New York Review Books Classics, New York, 2001; PANOFSKY, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton Classic Editions, Princeton, 2005.

<sup>241</sup> MATAMORO, Blas, *Op. Cit.*, p. 65.

emocional”. Quan Rudi li pregunta per les seves intencions amb Marie, respon: “Ich früchte, ich verfüge nicht über die Ausdrucksmittel, ihr meine Gefühle und Wünsche nahezubringen”<sup>242</sup>. Per això Rudi ha de ser el seu missatger, perquè Leverkühn és incapaç de mostrar les seves emocions i no pot enfrontar-se a una situació tan emotiva com la de demanar prometatge a una noia. A *El artista y la ciudad*, Eugenio Trías va captar amb agudesia aquesta pretesa fredor de la música d’Adrian:

“Leverkühn quiere descorder el velo de Maya que cubre los jirones de la niebla matutina, a través de la ilusión, cálida y sensorial, de la música, esa verdad esencial que encierra y que constituye su belleza puramente espiritual, su belleza químicamente pura. Para ello debe expoliarla del componente sensual y sentimental, del «calor de establo», hasta arrebatarse, en un arriesgado, casi imposible, *tour de force*, su inexorable yugo temporal, verdadero núcleo anudador del velo de Maya”<sup>243</sup>.

Inevitablement, Trías al·ludeix al vel de Maia perquè Mann és un bon coneixedor de Schopenhauer, mentre que Adrian es pot considerar un dels seus hereus. La música de és l’instrument a través del qual Leverkühn desvela la realitat i fa emergir allò més íntim de la naturalesa humana. No és una música càlida, que acarona l’oient i l’aixopluga, sinó una gèlida tonada, una música freda com la matemàtica que desperta l’essència del món, cada dia nou, on han de residir, a l’ensems, l’home corrent i el geni que ha corregut el vel. Sense el geni el món és un lloc inert i erm com un desert per on vaguen perdudes les persones, perquè, com recordava Steiner, a propòsit de Shilley i Hugo, l’artista és el guia de la humanitat, el micromàntic de dots divines que obre el progrés humà.

#### 4.2.2.4. Inhumanitat

Adrian Leverkühn és un personatge *cerebral* que tendeix a la *inhumanitat*, en ser absolutament aliè al “calor de establo” a què es referia Trías. Exerceix un control tal sobre les emocions, els sentiments i les passions que l’aparta d’allò humà, literalment careix de la necessària compassió, de la capacitat de “patir-amb-l’altre” que ens caracteritza com a espècie, tot i que sovint vagi acompanyada d’altres sentiments antitètics.

---

<sup>242</sup> DF, p. 633.

<sup>243</sup> TRIÁS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, p. 226.



Aquest tret del personatge també el relaciona amb Nietzsche, amb el filòsof que aspira a ser sobrehumà i que sovint resulta *inhumà*. El 1878, després de la seva ruptura definitiva amb Wagner, publica *Menschliches, Allzumenschliches*. En plena malaltia, gairebé cec i amb crisis de paràlisi, va haver de ser auxiliat per Paul Rée per a la redacció d'una obra que aspira a assolir la fredor en relació a l'altre, perquè considera que la bondat, la caritat i la pietat són simples manifestacions refinades de la maldat, mostres hipòcrites d'un fals sentimentalisme que cal superar.

El personatge de Thomas Mann és un reflex prou fidel del filòsof. Només mostra la seva vulnerabilitat emocional en dos moments de la novel·la: davant la figura de Marie Godeau i amb el petit Nepomuk. Aquests vestigis d'humanitat són els que voldria mantenir Adrian, però els dos fracassos afectius el mantindran com l'ha destinat el diable, fred i *inhumà*. En el capítol XLI, demana al seu amic Rudi que intercedeixi per ell davant la noia, demanant gairebé de forma desesperada mantenir la seva, literalment, humanitat. I parlant de la seva música, Rudi li demana: “War deine Musik unmenschlich bisher? Dann verdankt sie ihre Größe am Ende ihrer Unmenschlichkeit”<sup>244</sup>. Adrian respon: “Aber findest du es nicht grausam, mich wissen zu lassen, daß ich nur aus Unmenschlichkeit bin, was ich bin, und daß Menschlichkeit mir nicht zusteht?”<sup>245</sup>. És el primer moment en què veiem la debilitat emocional d'Adrian. Al llarg de tota la novel·la l'hem vist malalt, cansat, però impertorbable. Marie Godeau li desperta sentiments que ni tan sols ell reconeix, i aquest és un pas endavant que li costarà un disgust, ja que el seu propi amic serà qui es casarà amb la seva estimada. Una vegada més, ha de pagar penyora per la seva aliança amb el Maligne.

En una carta, Bruno Walter suggereix a Thomas Mann que escrigui una novel·la on el protagonista sigui un músic i s'imagina l'episodi com un «allegro moderato». Mann comenta: “Der liebe Freund und herrliche Musiker war sich nicht vermutend, welche Unmenschlichkeit das Buch des Endes kalt durchweht”<sup>246</sup>. La *inhumanitat* de Leverkühn és de clara afiliació nietzschiana, perquè des de *Die fröhliche Wissenschaft* estableix una relació entre el creador i el destructor per violentar la vella realitat. Nietzsche es pregunta “ob das Verlangen nach Starmachen, Verewigen, nach *Sein* die Ursache des Schaffens ist oder aber das Verlangen nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach Werden”<sup>247</sup>. La seva resposta és que la creació requereix la destrucció i, per tant, el creador ha de ser *inhumà*, s'ha de desprendre de tots els sentiments excessivament sentimentals i ha de ser dur. La metàfora que empra és la del martell que, per crear, ha de destruir

<sup>244</sup> *DF*, p. 632.

<sup>245</sup> *Íbidem*.

<sup>246</sup> *EDF*, p. 25.

<sup>247</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 370, p. 249.

i, cal recordar, que el sotstítol de *Götterdämmerung* és *oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, com filosofar a cops de martell, sense pietat, sense compassió, perquè la imatge del martell s'associa, alhora, a la construcció i la destrucció.

L'obra de Leverkühn és una creació basada en la destrucció del passat. En aquest sentit, la posició del personatge de Mann reflecteix la *inhumanitat* nietzschiana de les utopies totalitàries del segle XX, el feixisme i el comunisme<sup>248</sup> que, en nom de la creació d'una nova societat, es mostren fredes i *inhumanes* en relació a les persones, i tot sovint recorren a la metàfora del cirurgià que ha d'extirpar un tumor maligne, sense sentiments i sense pietat. Adrian és conscient de la paradoxa que resulta la creació musical que emani de la fredor: "Aber ein solch verzweifelt Herz, eine solche Hundeschнауze erachten Sie als >begabt< für die Musik und rufen mich zu ihr, zu sich, statt mich lieber in Demut bei der Gotteswissenschaft ausharren zu lassen?"<sup>249</sup>. Però la resposta és l'exhortació a la duresa que fa Nietzsche als filòsofs del futur: "Diese neue Tafel, oh meine Brüder, stelle ich über euch: *werdet hart!*"<sup>250</sup>.

#### 4.2.2.5. Ironia

Leverkühn és, sobretot, una persona intel·ligent i, tradicionalment, s'ha considerat que la *ironia* és un dels trets característics de la intel·ligència. El text canònic sobre la *ironia* és la tesi doctoral Søren Kierkegaard, *Sobre el concepte de ironia, en constant referència a Sócrates* (1841), dividida en dues parts. La primera es titula "La posició de Sócrates concebida com a ironia" i la segona, "Sobre el concepte de ironia". La tesi de Kierkegaard és que l'origen del concepte d'*ironia* en el sentit filosòfic es troba en Sócrates. Atès que el gran filòsof va ser un mestre oral i àgraf, ens cal recórrer als

---

<sup>248</sup> Watson remarca que Nietzsche, no només influencia als teòrics del nacionalsocialisme, sinó que també marca la personalitat dels principals líders comunistes, com Lenin, Bujarin i Trotsky: "La dureza de carácter, la audacia y la férrea voluntad se convirtieron así en la consigna definitoria de la fusión que Lenin, Bujarin y Trotsky habían dado en forjar entre el maxismo y el pensamiento nietzscheano. Por consiguiente, «la crueldad con los enemigos quedó transformada en un sagrado deber»". Vid. WATSON, Peter, *Op. Cit.*, p. 289. L'autor dedica la segona part del llibre a relacionar la duresa de Nietzsche amb el pensament polític dels comunistes i els nacionalsocialistes. *Ibid.*, pp. 255-495.

<sup>249</sup> *DF*, p. 197.

<sup>250</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, p. 304.

testimonis de Xenofont, Plató i Aristòfanes. Xenofont es posiciona enfront el tema de la mort de Sòcrates i afirma que fou fruit de la bogeria i la demència dels atenencs i en fa una defensa implacable: “Cuanto más desestabilizaba Sócrates la existencia, tanto más profunda y necesariamente debía gravitar cada una de sus expresiones particulares hacia la totalidad irónica que, como estado espiritual, era infinitamente insondable, invisible, indivisible”<sup>251</sup>.

En el Sòcrates platònic, hi trobem dues maneres de preguntar: una, amb la intenció d'obtenir resposta, i aquest és el mode especulatiu. En l'altra, el subjecte pregunta sense interès només per solucionar, a través de la pregunta, el propi contingut, i aquest és un mètode irònic. Irònica és, segons Kierkegaard, la manera en què Sòcrates testa el saber dels homes: “Como Sansón, Sócrates abraza las columnas que sostienen el saber y hace que todo se derrumbe en la nada de la ignorancia”<sup>252</sup>. En una nota, afegeix: “El ironista eleva al individuo por encima de su existencia inmediata, eso es lo liberador; pero luego le deja suspendido, como el sarcófago de Mahoma según la leyenda, entre dos imanes: lo atractivo y lo repulsivo”<sup>253</sup>. El filòsof danès ens ofereix un comentari de diversos diàlegs platònics (*El Banquet*, *Protàgores*, *Fedó*, *L'Apologia* i el primer llibre de *La República*) i en comenta el concepte d'*ironia*. En la *ironia* és essencial no desemmascarar-se, sinó canviar de màscara quan convé. Li interessa l'aproximació al no-res i al temor a la mort, perquè considera que la pròpia mort de Sòcrates és quelcom irònic, segons el seu raonament epistèmic:

“Hay en la *Apología*, sin embargo, una ironía aún más elevada que las precedentes, una ironía que alcanza al propio Sócrates; pues el hecho de que Sócrates se ciñese al ámbito del conocimiento de manera tan completa y unilateral, y que a raíz de ello todo delito resultase ser un error y todo castigo, por tanto, algo heterogéneo con respecto al delito, la fuerza polémica con la que había hecho valer esta opinión, toma contra él una *sumamente irónica* venganza, puesto que, en cierto modo, él mismo es vencido por un argumento tan ridículo como una sentencia de muerte”<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> KIERKEGAARD, Søren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Vol. I, Escritos de Søren Kierkegaard, Trad. Darío González i Begonya Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2006, p. 89.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 147.

Kierkegaard fa el difícil exercici d'intentar distingir entre la *ironia* del Sòcrates platònic i la del propi Plató, perquè considera que, juntament amb la dialèctica, la *ironia* és un dels grans fonaments de la seva filosofia. De fet, distingeix dos tipus d'*ironia* i dos tipus de dialèctica, que s'interrelacionen, perquè hi ha una *ironia* que serveix per estimular el pensament mandrós, l'adreça quan es desvia del camí, però també hi ha una *ironia* que és un fi en si mateixa i que "es ella misma el *terminus* hacia el que se tiende"<sup>255</sup>. Quant a la dialèctica, tenim la que es manté en constant moviment, per tal d'impedir que la indagació s'extravii a causa d'alguna percepció sensible i que manté els interrogants oberts, fins que es puguin resoldre; es tracta de la dialèctica que deriva directament del concepte de diàleg, que Plató hereta de Sòcrates. Però també hi ha la dialèctica en sentit més fortament platònic, la que parteix de la idea abstracta per desplegar-se en determinacions més concretes. "Al primer tipo de ironía le corresponde el primer tipo de dialéctica; al segundo tipo de ironía, el segundo tipo de dialéctica"<sup>256</sup>, diu Kierkegaard, que considera que la *ironia*, en qualsevol cas, és una activitat negativament alliberadora perquè rebutja relacionar-se amb el món i es basta a si mateixa<sup>257</sup>.

Quant a Aristòfanes, Kierkegaard considera que es parodia a si mateix. El filòsof comenta *Els núvols*, la comèdia que satiritza Sòcrates i que, en bona part, va ser causant de l'estat d'opinió que va dur a la condemna del filòsof. Contràriament a l'opinió tradicional, Kierkegaard considera que Aristòfanes no va identificar Sòcrates amb els sofistes, perquè, mentre el sofista forma part d'un grup, d'una classe, d'un gènere, l'ironista és únic en la seva personalitat: "Por eso el sofisma es un elemento útil a la ironía. (...) El goce del ironista es el más abstracto de todos (...). Mientras el sofista corre de aquí para allá como un atareado comerciante, el ironista camina orgulloso y absorto en sí mismo, gozando"<sup>258</sup>. Mentre un forma part de la classe mitjana del pensament, l'altre és un aristòcrata *solitari*.

En la segona part, "Sobre el concepto de ironía", Kierkegaard explica que la forma més comuna de presentar la *ironia* consisteix a dir seriosament alguna cosa que, tot i així, no s'ha pensat seriosament. L'altra forma és que allò que estem pensant com a seriós sigui dit en broma. Aleshores Kierkegaard distingeix entre *ironia* executiva o dramàtica o de la naturalesa<sup>259</sup> i *ironia* contemplativa. En la *ironia* executiva, el subjecte gaudeix i s'allibera dels lligams de la continuïtat de la vida quotidiana, ja que

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> KIERKEGAARD, Søren, *Op. Cit.*, pp. 174-175.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>259</sup> "Quien esté lo suficientemente desarrollado en la ironía, sin embargo, puede encontrarla en la naturaleza", *Ibid.*, nota a peu, p. 282.

està tenyida de metafísica; la intenció és ser lliure, i donat que ser lliure es dóna a través de la *ironia*, aquesta és autointencional, circumstància que l'acosta a la simulació i la hipocresia. Per la seva part, la *ironia teòrica o contemplativa* s'acosta a la burla i la sàtira o el ridícul. És negativitat i, com a tal, podria relacionar-se amb el dubte<sup>260</sup>. Tota l'existència s'ha tornat estranya per al subjecte irònic, per al qual la realitat ha perdut tota la seva validesa, ha arribat a ser, per ell, una forma imperfecta que fa nosa. Però no per això posseeix el *nou*, només sap que el present no respon a la idea. Té un punt de *profetisme*, perquè apunta al *futur*, però no sap què és. Així doncs, la *ironia* és negativitat infinita i absoluta. És negativitat, perquè només nega; és infinita, perquè no nega un fenomen determinat; és absoluta, ja que allò en virtut del qual nega és quelcom superior. Kierkegaard comenta el concepte d'*ironia* en Fichte, Tieck, Solger i, en les conclusions, fa una pinzellada de Shakespeare i Goethe, per acabar dient que la *ironia* ha de ser dominada, encara que ella ens allibera del domini de la realitat:

“La ironía es un celador temido sólo por aquel que no lo conoce, pero amado por aquel que lo conoce. Aquel que no entiende nada de ironía, aquel que no tiene oídos para sus susurros, carece *eo ipso* [por eso mismo] de lo que podríamos llamar el *comienzo absoluto de la vida personal*, carece de aquello que es a veces imprescindible para la vida personal, carece de ese baño renovador y rejuvenecedor, de ese bautismo purificador de la ironía que redime al alma de su vida en lo finito, por más que esa vida sea intensa y vigorosa; no sabe cuán refrescante y reconfortante es, cuando el aire se torna demasiado opresivo, desvestirse y lanzarse al mar de la ironía, no para permanecer en él, naturalmente, sino para volver a vestirse indemne, ligero y satisfecho”<sup>261</sup>.

La *ironia* de Leverkühn és l'instrument que l'autor empra per superar el problema d'allò *demoníac*: “Mann's pact had also opened up an embarrassing gulf between the aesthetic philosophy of the creative writer and the responsibility felt by the good citizen to declare his ethical values. The language of this aesthetic philosophy was irony”<sup>262</sup>. La *ironia* només pot sorgir d'una mirada distant de la realitat i Adrian és una figura que s'allunya de la mundanitat, de manera volguda -és un misantrop- i forçada -és capaç

<sup>260</sup> Encara que el dubte és una determinació conceptual i la ironia és subjectiva. En el dubte, el subjecte està sempre volent accedir a l'objecte, però se li escapa. En canvi, en la ironia, el subjecte s'adapta a l'objecte.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>262</sup> CARNEGYP, Patrick, *Op. Cit.*, p. 160

d'adoptar una doble personalitat i de crear una realitat paral·lela en què pacta amb el diable. A més, la *ironia* també és una condició de possibilitat de Mann per tractar subtilment les dualitats del món en què viu, la terrible *katàbasi* del Tercer Reich i la seva vida d'exiliat a Los Angeles. De forma subtil però insistent, Mann relaciona la història de Leverkühn amb la d'Alemanya i, en el darrer paràgraf de la novel·la, assimila el rapte de l'ànima d'Adrian amb el desastre de la seva pàtria que, enfebrada, trontolla i es precipita cap a l'abisme, després d'haver consumat el pacte diabòlic:

“Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung ragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland”<sup>263</sup>.

Thomas Mann escriu al seu Roman eines Romans: “Ein Tag brachte trotz allem die Auflösung der Materialpakete zum *Hochstapler*, die Wiederlesung der Vorbereiten – mit wunderlichem Ergebnis. Es war »Einsicht in die innere Verwandtschaft des Faust-Stoffes damit (beruhend auf dem *Einsamkeitsmotiv*, hier tragisch-mystisch, dort humoristisch-kriminell)“<sup>264</sup>. Volia que també hi hagués una mica de diversió, joc i *ironia*: “Ein wenig Kunstspiel und –scherz, Ironie, Travestie, höherer Spaß teilhaben durfte!”<sup>265</sup>. En la novel·la trobem molts punts còmics, en el diable, en els experiments del pare d'Adrian, en el professor Kumpf o en el professor Schleppfuss. Però a nosaltres ens interessa l'estranya comicitat d'Adrian Leverkühn. Franz Werfel havia quedat impactat per “Adrians *Lachen*, in dem er augenscheinlich sofort etwas Nichtgeheueres, Religiös-Dämonisches spürte”<sup>266</sup>.

Serenus Zeitblom insisteix molt en aquest fet: “War Adrians Sinn für Komik gewesen, diese Begierde nach dem Lachen – ja, Tränen-lachen-können, der meine etwas trockene Natur nie recht Nahrung zu geben wußte

---

<sup>263</sup> DF, p. 738.

<sup>264</sup> EDF, p. 23.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> EDF, p. 57.

und daran auch gehindert war durch eine gewisse Ungehörigkeit, dir für mein ängstliches Gemüt in dieser Heiterkeitsauflösung seines in Spannung und Bangigkeit geliebten Wesens lag”<sup>267</sup>. Serenus no parla només de comicitat, sinó que fins i tot es refereix a la hilaritat en l’obra de Leverkühn, tot recordant que les *Gesta Romanorum* són unes obres que “im höchsten Grade waren sie danach angetan, Adrians parodistischen Sinn aufzuregen, und der Gedanke, mehrere dieser Geschichten in gedrängter Form für das Puppentheater musikalisch zu dramatisieren, beschäftigte ihn von dem Tage an, wo er ihre Bekanntschaft gemacht”<sup>268</sup>. Les *Gesta* constitueixen una òpera de titelles medievalitzant que, salvant totes les distàncies, ens pot recordar vagament els *Gurrelieder*, l’única obra que reuneix aquestes característiques en l’opus schönberguà.

Seguint Kierkegaard, podem dir que la *ironia* d’Adrian Leverkühn és *teòrica o contemplativa*, perquè és una mirada enfront allò equivocat, allò banal de l’existència. Adrian està per damunt dels altres, i la seva altivesa fa que el seu sentit de l’humor, tan peculiar i que resulta ser un tret distintiu de la seva personalitat, s’acosti, efectivament, a la burla i la sàtira. Confirma que allò banal és banalitat o que allò erroni resulti ser encara més erroni. És una “bogeria superior”, diria Kierkegaard<sup>269</sup>, una negativitat, perquè es torna en contra de l’existència humana.

La *ironia* és inherent a l’obra de Mann, com explica Eugenio Trías, perquè “sugiere siempre un último estrato de la subjetividad que nunca se deja «atrapar» y «comprometer» con ninguna de sus propias afirmaciones, que son pronunciadas, sin embargo, con descarada rotundidad. Este resbalón último que damos como lectores de la ensayística manniana corresponde a un ambiguo estar y no estar, decir y decirse, al que Mann da el ajustado nombre de Ironía”<sup>270</sup>. Una *ironia* que no dubta en traslladar també als seus narradors, especialment quan aquests perden el rostre, les faccions, i es tornen abstraccions i esperits mítics, amb la qual cosa l’autor pot afirmar que en les seves novel·les pretén conciliar la narració mítica amb l’esperit irònic.

#### 4.2.2.6. Ingenuïtat

Una altra característica del geni de Mann és la *ingenuïtat*, que ens pot semblar que es contradiu amb el seu marcat tret *demoníac*, però en realitat es

---

<sup>267</sup> DF, p. 459.

<sup>268</sup> DF, p. 460.

<sup>269</sup> KIERKEGAARD, Søren, *Op. Cit.*, p. 283.

<sup>270</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, p. 43.

complementen. El 1926, durant un viatge a París, escriu: “Un músico debe ser simplemente lo que es, tiene el puro derecho a la ingenuidad”<sup>271</sup> i ens ofereix una definició d'*ingenuïtat*: „Der fast unschlichtbar Konflikt zwischen der Hemmung und dem produktiven Antriebe nutgeborenen Genies, zwischen Keuschheit und Schöpfung, - das eben ist die Naivität, aus der ein solches Künstlertum lebt, der Boden für das schwierig-charakteristische Wachstum seines Werkes“<sup>272</sup>. En la *ingenuïtat* apareixen dos binomins conflictius: la inhibició i l'impuls creador, d'una banda, i la castedat i la passió, de l'altra. Una definició enigmàtica, com molts dels comentaris de Thomas Mann. Queda clar que la *ingenuïtat* és allò que permet avançar en la creació del corpus artístic de Leverkühn, un equilibri de forces entre una *inspiració* coartada pel propi artista i la proliferació creadora. Un estat intermig, la justa mesura aristotèlica entre aquest binomi i el de la continència i l'efervescència i, per tant, la *ingenuïtat* seria aquest estadi intermedi, serè, neutre i fins i tot infantil:

“Obleich man sagen kann, daß er, ungleich diesem in dem träumerisch-reinmenschlichen und spielenden Zustand des Kindes dauernd verharrt, so ist doch sein Weg aus unberührter Frühzeit bis zu den späten, ungeahnten Stadien seines Werdens unendlich weiter, abenteuerlicher, für den Betrachter erschütternder, als der des bürgerlichen Menschen, und nicht halb so tränenvoll ist bei diesem der Gedanke, daß auch er einmal ein Kind gewesen”<sup>273</sup>.

Mann dibuixa un artista juganer, infantil, somiador, aliè als problemes mundans. L'home que viu preocupat per la practicitat es perd aquest aspecte de la vida enjogassat, perquè l'artista, quan crea, combina, juga amb els sons, els colors, els espais, les paraules i les figures i, en certa mesura, retorna a la infantesa. George Bataille va escriure: “La literatura es la infancia al fin recuperada”<sup>274</sup>, però la definició seria vàlida per a l'art en general, l'autèntic regne de la llibertat, l'únic món que podem controlar a voluntat, per la nostra voluntat creadora. D'aquesta manera, l'artista pot mantenir activa la seva imaginació i crear allò *nou*, des del joc i la gatzara.

En un altre punt, Adrian es reafirma i proclama que “was uns abgeht, ist eben dies, Naivität, und dieser Mangel, wenn man von einem solchen

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>272</sup> *DF*, p. 222.

<sup>273</sup> *DF*, p. 42.

<sup>274</sup> Citat a: SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Editorial Taurus, Madrid, 1976, p. 11.



sprechen darf, schützt uns vor mancher farbigen Barbarei, die sich mit Kultur, mit sehr hoher Kultur sogar, durchaus vertrug”<sup>275</sup>. La referència a Alemanya és claríssima, perquè en la nació de Bach i Beethoven, de Goethe i de Mann, on s’havia establert des de feia dècades el millor sistema educatiu del món, és on la civilització es va enfonsar més estrepitosament, per retornar a la barbàrie primigènica. L’alta cultura no s’oposa necessàriament a la innocència. És més, el camí cap a la cultura, que passa pels artistes i els intel·lectuals, travessa pels senders de la *ingenuïtat*, que és la qualitat d’ingenu, del llatí *ingenuus*, “nascut lliure, noble, honest” i que passa a significar “sense dissimulació, d’una franquesa innocent, candorós”, segons el *Diccionari de la Llengua* de l’IEC. La barbàrie<sup>276</sup>, un concepte que plana sobre la novel·la, es contraposa a la cultura, tot i que de vegades és defensat malgrat el perill que comporta perquè, des del Romanticisme i el mite del “bon salvatge”, pot aparèixer com una forma de vigoritzar la cultura europea, cansada i decadent.

Tota la filosofia de Nietzsche respon a aquesta idea, i l’*Übermensch* s’ha d’assemblar més a la bèstia germànica que no pas als sofisticats acadèmics. De fet, aquesta és la llavor que germina en l’apocalipsi alemanya, la fascinació per la barbàrie que trobem en tota la cultura europea en els anys anteriors a la Gran Guerra. El 1893, un home tan civilitzat i tan cívica com Joan Maragall havia escrit, a propòsit de Nietzsche, que “nuestra civilización corroída de artificios vive sólo una vida postiza y se inclina instintivamente a una vuelta a la Naturaleza que le de nueva sangre, a una refrescadora vuelta a las grandes sinceridades de la barbarie”<sup>277</sup>. A nivell purament retòric, el poeta va intuir amb força antelació la tempesta que amenaçava Europa, com a conseqüència de les contradiccions d’una societat plena d’inquietuds socials, amb l’expansió de la industrialització, la irrupció de les màquines, el sorgiment de les gran ciutats i tota la successió ininterrompuda de novetats que feien trontollar les velles bases, tant a nivell social com intel·lectual. En un altre text, Maragall insistia: “Como reacción a nuestra época de intelectualismo y de degeneración fisiológica anúnciase ya una época guerrera; se levanta una aurora de hombres fuertes, sanos de cuerpo y de alma, de verdaderos aristócratas que vendrán a marcar con el sello de la esclavitud al vulgo de los débiles e incompletos”<sup>278</sup>. L’escrit també és del 1893, però el poeta, introductor de Nietzsche a la península, ja ha captat el

<sup>275</sup> DF, p. 92.

<sup>276</sup> Cal recordar que la paraula “bàrbar” procedeix del llatí *barbarus* que, al seu torn, deriva del grec *barbaros*, que significa estranger, groller, inculte, perquè desconeix el llatí i el grec.

<sup>277</sup> MARAGALL, Joan, “Las Leyes”, *Obres completes*, vol. II, Biblioteca perenne, Editorial Selecta, Barcelona, 1981, p. 399. L’article va aparèixer al *Diario de Barcelona* el 21 de novembre de 1893.

<sup>278</sup> MARAGALL, Joan, “Federico Nietzsche”, *Obres completes*, vol. II, p. 137.

missatge del pensador alemany: que els homes són, essencialment, desiguals, que hi ha homes superiors, dotats de la ferma voluntat de viure, que s'hauran d'imposar als febles, als desgraciats, als decadents, perquè l'instint és superior a la intel·ligència. I continua: "A los esclavos que hoy se educa como señores, de cuya civilización hay que precipitar la ya visible decadencia: no corregirla, no apuntalarla, no contenerla, sino empujarla y precipitarla para acabar con ella y para que de su aniquilamiento, de su arrasamiento completo surjan esos pocos esos escogidos que han de ser los héroes europeos, los señores de mañana"<sup>279</sup>. Calen uns valors renovats, com deia Nietzsche, i l'artista els assoleix amb la innocència, que també pot adoptar la forma de la inconsciència del bàrbar.

El nostre tema és el geni i, si el relacionem amb la *ingenuïtat* ens hem de remetre al mot *ingenium*, un terme que apareix a la novel·la: "So (...) drückte er sich aus uns sprach sogar von »ingenium«, teilweise gewiß, um mit dem Worte zu prunken, das sich in bezug auf so anfängliche Leistungen drollig genug ausnahm"<sup>280</sup>. Ens tornem a trobar amb l'associació entre el geni, la infantesa i la seva innocència, que Mann, probablement, recull del primer dels discursos de Zaratustra, "De les tres metamorfosis": "Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kamel wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe"<sup>281</sup>. En el camí cap a l'*Übermensch*, l'home s'ha de carregar amb tots els deures per endinsar-se al desert, tot demostrant la seva fortalesa; però en el desert hi ha la segona metamorfosi, perquè l'esperit es converteix en lleó per dominar sobre el món que l'envolta. Tanmateix, encara falta la darrera transformació, la més important, perquè donarà pas al *Superhome*, l'infant: "Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-Sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-Sagens: *seinen* Willen will nun der Geist, *seine* Welt gewinnt sich der Weltverlorene"<sup>282</sup>.

En un determinat moment de la novel·la, Adrian reflexiona sobre la innocència del creador i dubta de la pròpia vàlua: "Ich fürchte mich davor, der Kunst Promission zu machen, weil ich zweifle, ob meine Natur – ganz abseits von der Begabungsfrage – geschafften ist, ohr Genüge zu tun, weil ich mir die robuste Naivität absprechen muß, die, soviel ich sehe, unter anderem, und nicht zuletzt, zum künstlertum gehört"<sup>283</sup>. El protagonista s'havia dedicat a la teologia, però arriba un moment en què la vocació el reclama i decideix dedicar-se a la música, segur de les seves aptituds; en l'època que, quan amb

---

<sup>279</sup> *Íbidem*.

<sup>280</sup> *DF*, p. 54.

<sup>281</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zaratustra*, p. 111.

<sup>282</sup> *Íbid.*, p. 113.

<sup>283</sup> *DF*, p. 195.

Serenus Zeitblom assistien a les classes de Wendell Kretzschmar i, quan experimentava al piano, veia clar que la música era un art que podia satisfer els seus instints, la seva necessitat d'expressar-se. Ara, fred, i inflexible com era, dubtava de si encara mantenia la “*ingenuïtat* robusta”, la innocència nietzschiana, que fa romandre despert tot artista per crear.

En un altre moment de la novel·la trobem una altra definició d'*ingenuïtat*, com a fonament de l'evolució artística:

“Das eben ist die Naivität (...), der Boden für das schwierig-charakteristische Wachstum seines Werkes; und das unbewußte Trachten, der »Begabung«, dem hervorbringenden Impuls das notwendige knappe Übergewicht zu verschaffen über die Hemmungen des Spottes, des Hochmutes, der intellektuellen Scham, - dieses instinktive Trachten regt ich gewiß schon und wird bestimmend in dem Augenblick, wo die rein handwerklichen Vorstudien zur Kunstübung sich mit ersten eigenen, wenn auch selbst noch völlig vorläufigen und vorbereitenden Gestaltungsversuchen zu verbinden anfangen”<sup>284</sup>.

La *ingenuïtat* té un punt de complexitat i ha d'anar acompanyada de la capacitat de superar els tres grans entrebancs que obstaculitzen el desenvolupament de l'artista: en primer lloc, l'escarni a què està exposat tothom que crea per al públic; en segon lloc, l'orgull, a causa de la consciència de la pròpia vàlua, que pot ser un fre al propi desenvolupament, en menysprear la possibilitat de millorar la creació per una eventual crítica; finalment, el perill de situar-se a l'altre extrem, de tancar-se a causa de la timidesa i inhibir-se, amb la qual cosa el camí cap a l'art s'alenteix i es complica.

La *ingenuïtat*, la innocència, l'artista que juga, són categories que Mann atribueix al creador i que el fan alhora més fort i més vulnerable. Mantenen l'esfera *demoníaca* amb un contrapunt idoni per no perdre's en els poders ocults i continuar creant amb la il·lusió d'un nen enjogassat, quelcom força mesurat en Adrian Leverkühn, amb la seva tendència a la intel·lectualització, a l'esperit de la foscor i la *ironia* malaltissa.

---

<sup>284</sup> DF, p. 222.

#### 4.2.2.7. La visió i l'oïda

Ja ens hem referit a la personalitat polièdrica de Schönberg, compositor i pedagog, però també intèrpret de violoncel, teòric i, fins i tot, pintor. En aquest darrer punt divergeix radicalment de Leverkühn, ja que aquest darrer menystenia el sentit de la vista: “War ein Verächter der Augenlust, und so sensitiv sein Gehör war, so wenig hatte es ihn von jeher gedrängt sein Auge an den Gestaltungen der bildenen Kunst zu schulen. Die Unterscheidung zwischen den Typen des Augen- und des Ohrenmenschen hieß er gut und unumstößlich richtig und rechnete sich entschieden zu dem zweiten”<sup>285</sup>. En Schönberg hi havia una acusada sensibilitat per la plàstica, com sabem, ja que, paral·lelament a les seves obres musicals que es poden classificar dins de l'expressionisme atonal -en el període de plena “emancipació de la dissonància”-, el Schönberg pintor es desenvolupa amb fermesa, deixant com a llegat nombrosos autorretrats, on el més important és l'expressió d'una mirada (*Blick*) que interpel·la l'espectador. Les seves pintures tenen en comú amb els seus contemporanis de l'expressionisme vienès, Oskar Kokoschka i Egon Schiele, la sensualitat i, sobretot, aquesta expressió de la vida interior tan freudiana. Ja hem esmentat la relació que Schönberg va establir amb el grup alemany *Der Blaue Reiter*, que conegué en les seves diverses estades a Berlín i, amb els quals exposarà el 1911 a Munich, i l'amistat forjada amb Wassily Kandinsky, amb qui hi tindrà una comunicació epistolar molt fructífera, encara que la seva relació acabaria de forma polèmica a causa de les opinions antisemites del pintor rus<sup>286</sup>.

Més enllà de les arts plàstiques, sembla que hi ha un element on podrien convergir tots dos personatges. El dodecafonisme és un mètode (Schönberg) o un sistema (Leverkühn), en el qual el seu principi compositiu, la sèrie bàsica, no és audible, sinó que requereix el suport textual, tal i com hem vist més amunt. Com diu Trias, el dodecafonisme és una música *espacial*: “En vistas a ese proyecto temerario inventa su sistema

---

<sup>285</sup> *DF*, p. 258.

<sup>286</sup> L'any 1923, Kandinsky escriu a Schönberg que, malgrat ser jueu, li contesta la carta amablement, però en les seves paraules s'entreveu que vol trencar el lligam epistolar per antisemitisme: “Sie haben ein furchtbares Bild vom »jetzigen« Kandinsky: ich lehne Sie als Jude ab, aber trotzdem schreibe ich Ihnen einen guten Brief und versichere Sie, daß ich Sie hier so gern haben möchte um zusammen zu arbeiten! Lieber Herr Schönberg, bevor Sie »definitiv!« sagen, überlegen Sie sich doch, ob es möglich ist, einem solchen »jetzigen« achtungsvolle Grüße zu senden. Da fehlt doch sicher das »ver-«”. Carta a Kandinsky ASC\_1923.04.24\_ID: 19659. Naturalment, Schönberg respon que no sent cap mena de culpabilitat per ser jueu.

dodecafónico, con la pretensión de componer una música puramente espacial, única apta para ser leída”<sup>287</sup>.

Serenus, que en realitat podríem considerar un dels *alter ego* de Thomas Mann dins de la novel·la, creu que la dificultat de la creació es troba en la mateixa obra d'art, abans que en cap element extern. Ni en la intenció, ni en l'element que vol descriure (pensem en la música de programa), ni en la tècnica de l'instrumentista, i en aquest punt hi estaria d'acord Eduard Hanslick, que postula que la bellesa es troba en els elements intrínsecs a la música: „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werks liegen tief ihm selbst. Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäh die Ausdehnung in der Zeit, die der Raum des musikalischen Werkes ist, und läßt ihn leer stehen (...). Werk, Zeit und Schein, sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik”<sup>288</sup>. Les dificultats són intrínseques a l'obra i, ara, l'art demana una obertura als *nous* temps, una nova època perquè els senders oberts fins ara estan exhaurits. Una afirmació que, tenint en compte que l'obra està escrita durant la Segona Guerra Mundial, està polititzada, perquè ja no són els camins *nous* de *fin-de-siècle*, que ja estan superats; ja no són els camins *nous* de després de la Gran Guerra; amb el “retorn a l'ordre”, tot semblava reestablert i reinventat. Ara calia anar més enllà, i Mann demana una renovació absoluta. I, encara més interessant, l'afirmació relaciona intrínsecament el temps i l'espai. El temps musical implica un espai, una matèria, la dels instruments i la de la partitura, i el de l'escultura sonora que es crea amb un buit ple de sons. I, de la mateixa manera que diem que la música és també espai, materialitat, és lícit de constatar, com ho fa Kretzschmar a la seva conferència »Die Musik und das Auge«, que la música té quelcom a veure amb la vista, „durch die Notierung, diesen Fixierung aus Strichten und Punkten, welche die Klangfarbewegung ungefähr angedeutet hätten, immer und mit wachweise höchst unterhaltend”<sup>289</sup>. Els mètodes de fixació tenen molta importància en la música, perquè n'asseguren la perdurabilitat. La cultura occidental fixa les notes des de l'antiga Grècia, amb símbols i lletres, com l'epitafi de Seikilos (Turquia), els tres himnes de Mesomedes (Creta) o els himnes dèlfics (Delfos), que daten del segle II. El sistema modern té origen en els neumes llatins (o pneumes grecs) del cant gregorià, desenvolupat a partir del segle VIII, als quals es refereix Thomas Mann i que, posteriorment, admeteren altures variables i proporcionals respecte una línia horitzontal per tal d'acurar-ne la lectura. Amb Guido d'Arezzo arriba la nomenclatura actual de les notes -a excepció del Do, que era Ut i el Si, que s'incorpora posteriorment- i, més tard, les cinc línies del

---

<sup>287</sup> TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, p. 226.

<sup>288</sup> *DF*, p. 351.

<sup>289</sup> *DF*, p. 92.

pentagrama<sup>290</sup>. En la música de Schönberg, la fixació gràfica té una importància encara més rellevant, ja que la dificultat auditiva per a qualsevol oient i, especialment, per a aquell que no està entrenat a escoltar la *nova música* (la que volia que sonés a la seva *Verein für musikalische Privataufführungen*), és considerable. Perquè cal tenir en compte que la música de Schönberg incorpora una sèrie de canvis constants i accelerats als quals l'*oïda* no hi està acostumada i que, per apreciar-los acuradament, ens demanen l'anàlisi de la partitura. És a dir, ens demanen la *visió*, a banda de l'*oïda*. En aquest aspecte confluirien Mann i Schönberg. Com diu el compositor, la Nova Música ha de donar temps a l'auditori per poder captar-ne les noves condicions estètiques:

„Ist man einmal gehielt von einem Wahn, daß der Künstler der Schönheit halber schaffe, und hat man erkannt, daß nur das *Bedurfnis zu produzieren* ihn nötigt, hervorzubringen, was nachher vielleicht als Schönheit bezeichnet wird, dann begreift man auch, das Verständlichkeit und Klarheit nicht Bedingungen sind, die der Künstler ans Kunstwerk zu stellen nötig hat, sondern solche, die der Beschauer erfüllt zu finden wünscht. In solchen Werken, die ihm, wie alle älteren Meisterwerke, länger bekannt sind, findet sie auch der Ungeübte; hier hat er Zeit gehabt sich anzupassen. Bei neueren, zunächst fremden, muß man ihm Zeit lassen“<sup>291</sup>.

Però aquesta afirmació té una contrapartida, perquè Kretzschmar aprofundia en els orígens pitagòrics de la teoria musical, tot vinculant-la amb el menyspreu del cos, amb la renúncia a la sensualitat que caracteritzava aquella secta filosòfica que exhortava a la contemplació (*theoria*), amb la qual cosa, el públic ideal se situa en el terreny de la puresa espiritual:

„Er (...) rückte damit heraus, daß er sie in letzter Analyse, einer gewissen eingeborenen Unsinnlichkeit, ja Anti-Sinnlichkeit dieser Kunst zuschreibe, einer heimlichen Neigung zur Askese. In der Tat sei sie die geistigste alle Künste, was sich schon daran erweise, daß Form und Inhalt in ihr, wie in keiner anderen, in einander verschlungen und schlechthin ein und dasselbe seien (...). Vielleicht (...) sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vornommen und angeschaut zu werden“<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Vid. ZAMACOIS, Joaquín, *Teoría de la música*, Idea, Barcelona, 2002.

<sup>291</sup> *HL*, p. 29.

<sup>292</sup> *DF*, p. 94.

Finalment, Mann apel·la a un altre tipus de *visió* que no és física, sinó espiritual, i que compartien tots dos compositors, i tots els veritables artistes: “Aber es gibt ja ein inneres Gesicht, gibt die Vision, die etwas anderes ist und mehr umfaßt, als das bloße Sehen”<sup>293</sup>. La *visió* interior -la *visió* de l'ànima, per dir-ho en termes platònics- permet aprehendre les subtileses del món circumdant i convertir-les en quelcom de transcendent que només uns quants escollits poden crear: l'obra d'art.

### 4.3. Discussió ètico-estètica

Mann dibuixa un personatge que, com Schönberg, es dedica a la música per una vocació induïda pel sentit del deure. Schönberg, un protestant convers, i Leverkühn, un luterà estudiant de teologia, desenvolupen el seu quefer com un deure moralment autoimposat, seguint la idea weberiana de professió que hem estudiat en el primer capítol. Adrian estudia teologia i posteriorment es dedica a la música, per respondre a una vocació que li desperta el seu mestre en matèria musical Wendell Kretzschmar, després de recordar-li els seus dots i aconsellar-li que hi consagri la vida. Aleshores Adrian formula aquestes paraules inquietants perquè es considera un ésser gairebé *inhumà* -sobrehumà, diríem nosaltres-, allunyat de la calidesa que desprèn qualsevol home: “Aber ein solch verzweifelt Herz, eine solche Hundeschnauze erachten Sie als >begabt< für die Musik und rufen mich zu ihr, zu sich, statt mich lieber in Demut bei der Gotteswissenschaft ausharren zu lassen?”<sup>294</sup>. El mestre l'inclina a deixar de banda la teologia i dedicar totes les seves facultats a la música, cosa que decidirà al capítol XV. Unes línies més avall, Serenus Zeitblom, el narrador, ho veu clar, Adrian necessitava la música i la música el necessitava a ell: “Nach der es ihn verlange, die nach ihm verlange, und vor der er sich, halb feig, halb kokettisch, hinter halb wahren Analysen seines Charakters und seiner Konstitution verstecke”<sup>295</sup>. El binomi indestriable Adrian-música sembla inexorable a partir d'aquest punt, tenint en compte que el personatge ja feia anys que havia començat a experimentar amb el piano. Les circumstàncies que envolten Leverkühn el menen inevitablement a fer-se músic i a centrar-se en la composició.

En un context molt diferent i molt allunyat en el temps, el protagonista, enamorat de Marie Godeau, encarrega al seu amic Rudi Schwerdtfeger –com recordarem- que intercedeixi en el seu favor per

---

<sup>293</sup> *DF*, pp. 258-259.

<sup>294</sup> *DF*, p. 197.

<sup>295</sup> *DF*, p. 198.

demanar la mà a la noia. Però l'estratagema no funcionarà, donat que l'amic també n'està enamorat i, tot i que intenta sacrificar-se per Adrian, acaba rendit d'amor. Adrian insisteix en què parli en nom seu, ignorant els sentiments de l'amic:

“Ich sehe es auch im Liche des Opfers, und du kannst wahrhaftig verlangen, daß ich es so sehe. Verlang es nur! Verlang es mit altem Nachdruck! Denn das heißt, daß du das Opfer als Opfer anerkannt, es bringen willst. Du bringst es im Geist der Rolle, die du in meinem Leben spielst, in Erfüllung des Verdienstes das du dir um meine Menschlichkeit erworben hast, und das der Welt vielleicht ein Geheimnis bleiben wird, vielleicht auch nicht”<sup>296</sup>.

Adrian demana un sacrifici a l'amic perquè, com a tal, ha d'acomplir els seus desitjos i perquè ho té clar: “et toca”; però la jugada implicarà la separació definitiva dels dos amics, perquè Rudi Schewerdtfeger, finalment, conquereix el cor de Marie Godeau.

Un altre punt interessant de comentar, i que connecta Leverkühn amb Schönberg, és que l'heroi de Mann es considera autodidacta, més enllà de les ensenyances que ha rebut de Wendell Kretzschmar: “Sollte man nicht alldas von Vorhalten, Durchgangsnoten, Modulation, Vorbereitungen und Auflösungen viel besser in praxi, vom Hören, Erfahren und Selbstfinden lernen, denn aus dem Buch?”<sup>297</sup>. El protagonista parteix d'una formació bàsica sòlida, però considera més productiu el desenvolupament de la seva intuïció per a determinats aspectes tècnics. Recordem que Schönberg es considerava autodidacta, a banda de les indicacions del seu amic Alexander von Zemlinsky.

En el capítol dedicat a l'ètica, ens hem referit a l'impuls interior, de l'*inner compulsion*, un estat “ètic pre-estètic” que mena l'artista a crear. L'estètica, la necessitat interior de crear, dóna impuls a l'ètica i el sentit del deure desencadena el fet estètic. Cap al final de la novel·la, Mann sembla atribuir a Leverkühn aquest estadi anterior a l'estètica: “In dem Quartett hat er sich nur seine, Ohr überlassen, der inneren Logik des Einfalls”<sup>298</sup>.

Més enllà de ser una novel·la, el *Doktor Faustus* és un extens assaig ple de consideracions exquisides sobre l'art, en especial la música, sovint tan complexes que l'exercici hermenèutic es fa dificultós. Darrere de cada paraula hi ha tota una visió de món lúcida i modelada a base dels anys, tot un saber acumulat que Thomas Mann ofereix filtrant-se entre els personatges de

---

<sup>296</sup> *DF*, p. 638.

<sup>297</sup> *DF*, p. 206.

<sup>298</sup> *DF*, p. 661.



la història, en una obra tardana que coincideix cronològicament amb el final de la vida de Schönberg. En la nostra anàlisi sobre el geni en el Faust del segle vint hem constatat que hi ha punts de confluència i de divergència entre Adrian Leverkühn i Arnold Schönberg, i és per aquest motiu que, malgrat que hi ha molts aspectes de la novel·la que s'allunyen del pensament de Schönberg, ens semblen interessants de tractar, perquè “le *Doctor Faustus* n'est ni un roman sur Schoenberg ni sa biographie intérieure ou extérieure; de même, les oeuvres dodécaphoniques décrites comme étant des créations d'Adrian Leverkühn n'ont aucun rapport avec les intentions que poursuivait Schoenberg à l'aide de cette méthode”<sup>299</sup>.

Mann concep Adrian Leverkühn com un geni melancòlic que només es podria salvar a través del sofriment, però que, alhora, s'encamina cap a l'autodestrucció, un camí que també li reporta dolor. El pacte apareix com una opció tant de vida com de mort, com una alternativa al pessimisme ontològic que Adrian arrossegaria tota la seva existència, com una manera de començar i acabar, un tall dolorós, però net i efectiu, quan es compleix:

“Leverkhün evita esta degradación al alto precio del crimen premeditado, oculto, interpuesto entre sí mismo y la inclinación homosexual. Y al precio todavía más alto de un crimen mágico y satánico contra el inocente sobrino. Entonces el derrumbe de la figura de hielo, escultura en el iceberg, no acusa erosión lenta, como en el calvario de la voluntad que experimenta Aschenbach, sino una sacudida volcánica que conduce al personaje a la locura”<sup>300</sup>.

Quan Adrian congrega els seus amics per presentar la seva darrera obra, la culminació de la seva vida artística, el seu esperit se separa del cos que deixa inert de manera fulminant. Però els danys col·laterals ja s'havien produït: la mort d'Echo és un càstig infligit pel diable, però que, en realitat, ha provocat l'antiheroi amb la seva terrible transgressió: voler assolir l'Absolut amb el seu art.

La música és el fil conductor de tota la novel·la, allò que relaciona Adrian Leverkühn amb Arnold Schönberg. En l'escriptor alemany, apareix com un pont entre dos mons aparentment tan allunyats com la màgia i la ciència. I diem “aparentment allunyades”, perquè, cal recordar, que els orígens de la ciència moderna, entre el Renaixement i el Barroc, coincideixen amb un impuls considerable de la màgia i la superstició. Tenim el cas notable de Kepler que, a banda d'enunciar les tres lleis que descriuen l'òrbita dels planetes, era astròleg i mag, i també tenim l'exemple de Newton,

---

<sup>299</sup> DAHLHAUS, Carl, “La musique dodécaphonique fictive”, dins de *Schoenberg*, p. 198.

<sup>300</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, p. 99.

el pare de la física moderna que, al mateix temps que formulava la lluminosa equació explicativa de la llei de la gravitació universal, practicava la nigromància, fins al punt que l'economista John Maynard Keynes, que va adquirir els manuscrits del científic, va arribar a la conclusió que calia situar-lo més en la tradició de l'alquímia medieval que en el mecanicisme del segle XVIII<sup>301</sup>. Aquesta conjunció entre ciència i màgia, entre racionalisme i superstició, es reproduïx en ocasió de la fundació del Tercer Reich, perquè és prou sabut que els jerarques nazis fomentaven, al mateix temps, la investigació sobre els secrets del Sant Graal i sobre la desintegració del nucli atòmic per a usos bèl·lics. És aquest clima paradoxal que recull la novel·la de Mann, la dicotomia constant entre l'art i la vida, entre la màgia i la ciència, entre la raó i les forces obscures de l'inconscient.

En Schönberg hi ha una certa tendència cap a la superstició, expressada en el seu interès per la numerologia, que ja hem tractat més amunt. Podem dir que ell no va escriure mai sobre aquesta creença, però les seves partitures n'estan farcides. En aquesta línia, tenim una de les frases memorables d'Adrian Leverkühn, que presenta, alhora, la forma de l'aforisme i de l'oxímoron: „Musik die Zweideutigkeit ist als System“<sup>302</sup>. Es tracta d'una de les millors definicions que hom pot fer de la música: és l'ambigüïtat, perquè és un joc de sons que no diuen res clarament, però que ho poden suggerir tot, perquè „die nichts und alles sagt“<sup>303</sup>; i també és sistematitzada, perquè segueix unes pautes matemàtiques, la ciència paradigmàtica dels sistemes, de les relacions que s'estableixen entre les parts d'un tot. Adrian formula aquesta definició quan encara està sota l'impacte del mestratge de Wendell Kretzschmar, l'organista que fa xerrades divulgatives a Kaisersaschern del Saale i que desperta l'interès musical d'un ésser dotat per a les matemàtiques, i la unió de la música i la ciència dels números, i el seu caràcter metòdic i ordenat, fan que parli de la música amb aquests conceptes tan contraposats. L'ambigüïtat es defineix com quelcom que pot tenir diferents sentits i, per tant, que no té una interpretació unívoca. Però, a més, aquesta música està sotmesa a un sistema, un ordre, una mesura. La música és ambigua, podríem dir, perquè pot manifestar-se en diferents sons, però aquests sons tenen unes característiques determinades, descrites i establertes científicament. Cada so remet a una nota i cada nota està en relació amb les altres dins d'un cosmos ordenat i inequívoc -equivoc, diria Schönberg. En qualsevol cas, és una definició que podria tenir afinitats amb l'afirmació següent: „Mein Luthertum stimmt dem zu, denn es sieht in Theologie und Musik benachbare, nahe verwandte Sphären, und persönlich ist mir

<sup>301</sup> KEARNEY, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna, 1500-1700*, Biblioteca para el hombre actual, Labor, Barcelona, 1976, pp. 188-193. Sobre la relació de Kepler amb la màgia, *Vid. Íbid.*, pp. 130-132.

<sup>302</sup> *DF*, p. 74.

<sup>303</sup> *DF*, p. 720.

obendrein die Musik immer als eine magische Verbindung aus Theologie und der so unterhaltenden Mathematik erschienen<sup>304</sup>. Aquesta afirmació seria subscripta per Theodor W. Adorno, que concep la música de Schönberg amb connotacions de caràcter astrològic, a banda de matemàtic. D'altra banda, la música ha estat, des dels seus orígens, un mitjà d'expressió del sagrat. En l'àmbit del cristianisme, així ho demostren el cant gregorià i la gran música sacra del Barroc alemany que, amb les seves tendències iconoclastes, era l'últim reducte estètic per indicar la divinitat.

Amb *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*<sup>305</sup>, Mann recollia diversos escrits sobre tres figures que el van influir de forma diversa. Sobre Adrian escriu: „Er (...) rückte damit heraus, daß er sie in letzter Analyse, einer gewissen eingeborenen Unsinnlichkeit, ja Anti-Sinnlichkeit dieser Kunst zuschreibe, einer heimlichen Neigung zur Askese. In der Tat sei sie die geistigste alle Künste, was sich schon daran erweise, daß Form und Inhalt in ihr, wie in keiner anderen“<sup>306</sup>. En Schopenhauer hi ha una convergència entre ascetisme i música com a formes d'anul·lar la Voluntat, cosa que es respira en tota la novel·la, amb el distanciament i la fredor que emanen del seu heroi quan opta per un tipus d'ascetisme gairebé religiós, tan paradoxal, que el du a davallar als inferns. En Schopenhauer, la música adopta una puresa espiritual a la qual només li pot fer ombra l'asceta, però malgrat que l'ascetisme suposa l'apaivagament definitiu de la força centrífuga de la Voluntat, l'art i, en especial la música, condueixen a la serenitat, a l'alliberament dels turments de l'existència.

En l'estètica musical de Kretschmar, Mann ens ofereix una nova dimensió de la música, en afirmar que l'art dels sons té un component ancestral, que la música té una inclinació a „ins Elemente zurückzutauchen und sich selbst in ihren Grundanfängen zu bewundern“<sup>307</sup>. Uns orígens que són de caràcter gestual i s'expressen en el plany, diria Adorno<sup>308</sup>. Tanmateix, Clarissa Rodde recorda que l'obra d'Adrian „fehlte im Primitiven, - das nun

---

<sup>304</sup> DF, p. 193.

<sup>305</sup> L'editorial Fischer Verlag té els drets reservats. En castellà, Alianza Editorial va publicar l'obra sota el títol *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, 2000. Els cinc textos reunits en aquest volum pertanyen a la producció assagística de l'escriptor. Cadascun té la seva circumstància particular. “Schopenhauer” és un encàrrec, que va començar a Zurich el 1937 i va acabar als Estats Units el 1938. Els textos de Nietzsche es remunten un, el 1924 (“Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche”), i l'altre el 1947, quan acaba el *Doktor Faustus* (“La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia”). Sobre Freud, escriu “El puesto de Freud en la historia del espíritu moderno”, de 1929 i “Freud y el porvenir”, de 1929.

<sup>306</sup> DF, p. 94.

<sup>307</sup> DF, p. 97.

<sup>308</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, p. 115.

einmal in aller Kunst<sup>309</sup>, perquè és freda i està mancada d'allò instintiu, originari, que tot artista manifesta en el procés creatiu. En el moment en què parla Kretzschmar, cap a principis del segle XX, les avantguardes troben la necessitat de buscar en els orígens la seva font d'*inspiració*, com a reacció al sentiment generalitzat de decadència. Pensem en les màscares africanes de Picasso o en la voluntat de cercar allò més primigeni de l'ànima humana en l'automatisme surrealista. Adrian, Mann i Schönberg comparteixen un mateix tret artístic: que les seves obres flueixen sense gaires esmenes en el procés creatiu. Karst afirma sobre Mann que “en general hacía muy pocas correcciones, y sus manuscritos quedaban listos para imprenta la mayor parte de las veces (...). Muy raras veces cambiaba alguna palabra y nunca abandonaba el rumbo que sus ideas habían tomado. Escribía con gran precisión, y en su casa no se acumulaba basura proveniente de sus intentos literarios<sup>310</sup>. La música és un art que pot apel·lar de forma directa al naixement de la civilització, amb sons que es confonen amb els sorolls i paraules que remetien als cants primigenis, essent l'art al qual li és més fàcil de trobar el camí cap als orígens. De fet, Karst parla d'una “música impregnada de frialdad y severidad<sup>311</sup>, però que “apunta, en opinión de Mann, a una dirección peligrosa, hacia formas primitivas y arcaicas en que se diluyen las fronteras entre la cultura y la barbarie<sup>312</sup>”.

Com a novel·la basada en l'art i que tracta de l'art, el *Doktor Faustus* tendeix a l'assaig filosòfic, encara que Eugenio Trías remarqui la diferència entre la filosofia i la novel·la, perquè cal distingir entre allò que escriu Mann i allò que pensa, pel fet de ser un novel·lista i no un filòsof. Per això Trías afirma que l'escriptor trasllada al paper una impostura: “El novelista traza un hiato necesario entre el sujeto creador y el sujeto de la enunciación<sup>313</sup>. En aquest distanciament entre el pensar i el dir, entre allò que podem atribuir amb certesa al novel·lista i allò que llegim com a ficció, apareixen continguts que, encara que siguin ficticials, podrien passar per una autèntica dissertació sobre allò que pensa Mann sobre l'art i sobre Schönberg, especialment, quan parla del “sentit artístic” (*Kunstverstand*):

“Den *Kunstverstand* – man muß den Ton auf den zweiten Bestandteil des Wortes legen -, der der eigentliche Anwalt der Werk-Idee ist, - nicht der Idee eines Werkes, sondern der Idee des opus selbst, des in sich ruhenden, objektiven und harmonischen Gebildes überhaupt, - der Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik, der Risse verklebt, Löcher stopft, jenen

<sup>309</sup> *DF*, p. 551.

<sup>310</sup> KARST, Roman, *Op. Cit.*, p. 302.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, p. 41.

»natürlichen Fluß« zu Wege bringt, der ursprünglich nicht vorhanden war und also gar nicht natürlich, sondern ein Kunstprodukt ist»<sup>314</sup>.

Aquest sentit artístic ens recorda a la idea schönberguiana, a l'element generatriu de l'obra, allò que interconnecta els elements i la fa coherent, que es filtra entre els porus de les obres, que envaeix els seus intersticis i, alhora, que contribueix a la seva formació, la completa. I la citació encara continua, tot recordant que l'art no només és *inspiració*, sinó que és fruit de l'esforç constant de l'artista, que prova, que experimenta, que juga amb les *regles* i, finalment, ofereix el seu producte, una obra que es presenta en una doble cara: la interior, gestacional, i l'exterior, que és el que veiem o sentim:

„An einem Werk ist viel Schein, man könnte weiter gehen und sagen, daß es scheinhaft ist in sich selbst, als »Werk«. Es hat den Ehrgeiz, glauben zu machen, daß es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen sei, gleichwie Pallas Athene im vollen Schmuck ihrer ciselierten Waffen aus Jupiters Haupt entsprang. Doch das ist Vorspiegelung. Nie ist ein Werk so hervorgetreten. Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zweck des Scheins“<sup>315</sup>.

L'art és la mentida que ens permet veure la veritat, l'aparença que ens assenyala l'aparició d'allò que és real. O, per dir-ho amb Schopenhauer, la Representació (*Vorstellung*) que aspira a manifestar-se com a Voluntat (*Wille*) i que només ho pot assolir plenament amb la música, l'art de totes les arts. Perquè arriba al cim del procés de desmaterialització que s'inicia amb l'arquitectura i segueix amb l'escultura i la pintura, per arribar a la poesia, que és el pas previ cap a la música.

„Und nun fragt es sich, ob bei dem heutigen Stande unseres Bewußtseins, unser Erkenntnis, unseres Wahrheitssinnes dieses Spiel noch erlaubt, noch geistig möglich, noch ernst zu nehmen ist, ob das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgend einer legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur *Lüge* geworden ist“<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> *DF*, p. 263.

<sup>315</sup> *DF*, p. 264.

<sup>316</sup> *DF*, p. 264.

Serenus es pregunta si és possible jugar al joc de llums i ombres, de veritat i mentida que hi ha en l'obra d'art que sorgeix en la situació política després de la Gran Guerra. Mann relaciona, així, art i societat i assegura que l'obra és autosuficient, entenem, des del moment en què està acabada i s'escapa de les mans de l'artista. Si és una obra harmoniosa serà bona, i contrastarà amb la manca d'harmonia del moment històric. Aquest és un exemple del correlat que hi ha entre la figura d'Adrian i Alemanya, perquè al·ludeix al joc encara en un altre moment, quan desvela un dels possibles misteris de l'art, la seva artificialitat i, per tant, la seva inherent mentida. L'artista juga i crea un producte, el resultat del qual pot esdevenir mera aparença: „»Das Werk! Ist ein Trug.« (...) »Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden«<sup>317</sup>. Esdevenir coneixement és el que Serenus exigeix a l'art, donat que és home de reflexió i no d'acció. En una situació hostil -de dificultat per ser captada per la societat-, diria Adorno, l'obra d'art s'aproxima al coneixement<sup>318</sup>.

Més amunt hem relacionat l'aparença i l'essència de l'art amb Schopenhauer. Com a gran coneixedor de la seva filosofia, Mann no pot estar-se de mostrar una visió de l'art -en si mateix i en relació amb la societat- que és crítica amb Schopenhauer, quan qüestiona el caràcter redemptor de la música, en paraules d'Adrian:

„Ist es nicht komisch, daß die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religiosersatz war, - aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, >Publikum< genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum >Volk<, das heißt, um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen?“<sup>319</sup>.

La redempció per la música és una il·lusió, una fantasia sense fonaments. No hi haurà redempció perquè no hi haurà públic, perquè el conjunt d'*individualitats* congregades per compartir una experiència estètica es dissol en la massa informe i acrítica de la post-cultura –per dir-ho amb Steiner<sup>320</sup>. Perquè les temudes i inevitables masses del segle XX només es

<sup>317</sup> DF, pp. 264-265.

<sup>318</sup> ADORNO, Theodor W., *Filosofia de la Nueva Música*, p. 112.

<sup>319</sup> DF, pp. 468-469.

<sup>320</sup> Sobre el concepte de “post-cultura”, Vid. STEINER, Georg, *Op. Cit.*, pp. 53-82. El capítol acaba amb aquestes paraules, referides a la situació cultural de l'Europa post-bèl·lica: “(...) Robert Graves aseveraba hace poco que «Nada

mouran a través de les consignes i de les ordres. De redemptora, la música passa a la necessitat de ser redimida de la seva *solitud*, del seu aïllament aristocràtic que, en imposar-se com somiava l'artista, ha acabat destruint-la, de manera que només hi ha la possibilitat de retornar a la gent, en un acte de penitència, d'humilitat i de renúncia a qualsevol temptació elitista, amb „eine neue Unschuld, ja Harmlosigkeit ihr Teil sein“<sup>321</sup>.

Serenus, amb la seva condició d'humanista, reivindica els valors il·lustrats i considera que la música tenia la missió de guiar-nos cap al món de la natura, de la llibertat i de la humanitat, però ha fracassat. Perquè l'art no pot transigir, no pot pactar sota cap concepte i ha de ser fidel a si mateix sense cap mena de restricció, perquè és l'autèntic regne de la llibertat<sup>322</sup>. Al capdavall, Mann i Schönberg coincideixen en la idea que “because if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art”<sup>323</sup>, com es desprèn de les paraules de Serenus:

„Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - er darf es nicht, meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die »ins Volk geht«, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen, Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, uns es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen; nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum, und der Mord des Geistes“<sup>324</sup>.

Mann apel·la a l'esperit, i aquest és el *Zeitgeist*, que és com un personatge més en la novel·la, perquè es troba en les obres de Leverkühn, filtrat entre les paraules de Serenus, i les intervencions d'altres figurants. L'art és per a la comunitat, però apunta més aviat al seu “haver de ser” que al seu “ser”. En termes aristotèlics, és una causa teleològica, però mai no ha de mediatitzar la causa eficient, en la mesura que aspiri a ser veritable art.

Més amunt ja hem esbossat la relació entre la música i la paraula en Mann i en Schönberg. Però ens sembla interessant reprendre la qüestió en un punt essencial de la novel·la, quan Adrian es confessa davant dels seus

---

puede detener la profusa destrucción de nuestras glorias, de nuestras comodidades y de nuestros placeres antiguos». Acaso este borrón sea demasiado grande, y en lugar de «destrucción» resultaría mejor decir «transmutación», «cambio». Sin embargo, es casi seguro que el viejo vocabulario se halla exhausto, que las formas de la cultura clásica no podrán volver a reconstruirse a ninguna escala universal”, *Ibid.*, p. 82.

<sup>321</sup> *DF*, p. 469.

<sup>322</sup> *DF*, p. 467.

<sup>323</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, 1946, *SI*, p. 124.

<sup>324</sup> *DF*, pp. 469-470.

amics. Per a Serenus és un moment molt dur, que anhelaria evitar, perquè, podríem especular, té una inclinació homosexual cap a Adrian que es projecta en la seva devoció incondicional pel protagonista. En qualsevol cas, només la música podria explicar millor la sort del seu heroi: „Nie hatte ich stärker den Vorteil den Musik, die nichts und alles sagt, vor der Eindeutigkeit des Wortes empfunden, ja, die schützende Unverbindlichkeit der Kunst überhaupt, im Vergleich mit der bloßstellenden Krudheit des unübertragenen Geständnisses“<sup>325</sup>.

Serenus Zeitblom i Adrian Leverkühn són dos personatges complementaris, la cara i la creu d'una mateixa moneda. Serenus és l'home reflexiu, contemplatiu, fins i tot passiu, un dels darrers exemplars de la tradició humanista, mentre que Adrian és un home intel·lectualment hiperactiu, que vol objectivar la seva interioritat, tot projectant-la enfora en forma d'obra d'art. Tot adoptant el lema de Bacon, podríem dir que el primer representaria el *verum*, i el segon el *factum*<sup>326</sup>. Però al mateix temps, Serenus és la salut, l'equilibri, mentre que Adrian és la *malaltia*, el geni desmesurat: „Serenus Zeitblom ist das undämonische-heitere, human-gesunde Alter Ego des «kranken Adlers», des melancholischen Genies Adrian Leverkühn“<sup>327</sup>. L'heroi de Thomas Mann és una figura malenconiosa, amb la seva idea romàntica de la *inspiració*, simbolitzada per la presència dels àngels -com el que apareix al centre gravat de Dürer- que el guien en la creació. Schönberg, en canvi, és un geni ple de salut estètica, perquè presenta un *ethos artistic* del segle XX, que s'adapta als *nous* temps i dona resposta a les preguntes que plantegen un determinat moment vital, social i artístic. És un digne contemporani de les grans revolucions del seu temps, mentre que Leverkühn mostra un sistema que, amb la mera formulació, ja és caduc, perquè, aquest sí, és pura *inventio*, en el sentit que no segueix una evolució coherent que el porta a formular l'art que podria haver estat l'hegemònic en els següents cent anys -com pretenia Schönberg<sup>328</sup>.

<sup>325</sup> DF, p. 720.

<sup>326</sup> Vid. FARRINGTON, Benjamin, *Francis Bacon. Filòsof de la Revolució Industrial*, Endymion, Madrid, 1991.

<sup>327</sup> BORCHMEIER, Dieter, „Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästhetisches Modell im >Doktor Faustus<“, RÖCKE, Werner (Hg), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Band 3, Peter Lang, Bern, 2001, p. 269.

<sup>328</sup> Trobem tres testimonis d'aquesta afirmació: »Es dürfte zum Zeitpunkt der Komposition des Präludiums, Ende Juli 1921, gewesen sein, als mir Schönberg auf einem Spaziergang in Traunkirchen sagte, »heute habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere«.«, recollit a RUFER, Josef, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Basel, London, New York 1959, p. 26; »Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahre lang im Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich





Amb els seus coneixements escadussers i una perspectiva limitada, vol mesclar en una marmita diferents elements heterogenis que configuren una pòcima màgica sota una conjunció astral. Perquè Leverkühn és un Faust que encara conserva molt del mite medieval: “Thomas Mann croyait que la technique de douze sons lui permettrait de découvrir un recoupement entre l’archaïsme et modernité, dont le symbolisme musical pourrait s’exprimer dans un roman qui tire un parallèle entre l’hystérie d’un Moyen Âge en déclin et celle du fascisme”<sup>329</sup>. Perquè, certament, la terrible experiència històrica del feixisme, amb la seva rebel·lió contra els valors il·lustrats, té molt de retorn a la foscor medieval, al fanatisme i la superstició.

Mann escull, precisament, per a la novel·la més important de la seva darrera etapa, un tema que procedeix de l’Edat Mitjana. Per inspirar-se, llegeix la llegenda original del *Faust*, l’*Ur-Faust* o *Faustbuch*, així com també el Faust de Marlowe però, sobretot, per l’obra mestra de Goethe, escrita en dues parts. L’*Ur-Faust* (1808) que és el que se sol representar als escenaris, constitueix la part essencial de la tragèdia; en relació a altres versions, introdueix un element entre realista i romàntic: substituir la bella Helena de Troia per una noieta humil i innocent, Gretchen (Margarida), tot i que, a la segona part de l’obra, retorna al tema d’Helena. Déu permet al Diable –Mefistòfil– que posi a prova el Doctor Faust, que apareix al seu laboratori, vell i cansat del saber i de la pròpia vida. Després de passejar amb el seu criat Wagner, un gos negre entra a casa i es transforma en Mefistòfil, que proposa a Faust de tornar-li la joventut, el plaer i la saviesa, a canvi d’esclavitzar-lo en el moment que se senti tan feliç que demani que es detengui l’instant tan bell. Faust coneix la jove Margarida, a la qual sedueix, després que aquesta proporcioni un somnífer a la seva mare per poder lliurar-se a les passions. En sortir de casa, s’enfronta al germà de la noia, Valentí, que l’acusa d’haver-la deshonrat. En un duel, mor el jove Valentí i Mefistòfil s’endú el protagonista a les muntanyes, a un aquelarre; després veu la Margarida, presonera per haver matat la mare amb el somnífer i al fill que ha tingut amb ell. Però quan Faust la crida, per tal que el segueixi, ella es tira enrere horroritzada, mentre Mefistòfil s’endú Faust i una veu des de les altures proclama la salvació de la noia. Faust sent un profund penediment i, tot i que estava en poder de Mefistòfil, havia començat a estimar sincerament la jove, prova que a la seva ànima hi havia una part que s’havia mantingut pura. Això no ho havia previst Mefistòfil, ja que el poder de la redempció de l’amor no podia ser conegut per l’esperit de la negació.

En aquesta primera part, segons Valverde, Goethe empra la figura de Faust com a expressió del seu sentit juvenívol relacionat amb l’*Sturm und Drang*. Tota la iconografia del laboratori, les bruixes, la muntanya i la nit de Walpurgis, la tràgica mort de Margarida, després dels seus crims espantosos,

<sup>329</sup> DAHLHAUS, Carl, “La musique dodécaphonique fictive”, dins de *Schoenberg*, p. 201.

representen l'atracció del primer Goethe per la màgia, el misteri i la foscor. En canvi, la segona part, publicada pòstumament el 1832, malgrat la complexitat de la seva estructura i les seves imatges, mostra una actitud més clàssica, com a expressió personal del gir de l'autor, que ja ha identificat el Romanticisme amb la *malaltia* i el Classicisme amb la salut. El personatge s'ha aburgosat, amb la seva apologia del treball i l'esforç; la seva estètica lliga amb el neoclassicisme, amb la presència de personatges mitològics com Paris, Helena i Menelau i amb un final apoteòsic, en què la seva ànima assoleix la glòria a causa del seu esforç per fer el bé.

El Faust de Mann entronca, com hem dit, amb el primer Faust goethià, “en cuanto encarnación de la insaciabilidad, del afán sin límites, situándole así entre los grandes mitos del Romanticismo –Don Juan, el Judío errante, etc.- como otra encarnación del espíritu que nunca acepta una forma concreta”<sup>330</sup>. Però l'anti-heroï de Mann és fosc, diu Matthias Schulze, si el comparem amb el de Goethe que, tot i estar envoltat de poders malèfics, no és un endimoniat:

“Die Gespräche im Kridwiß-Kreis (Faustus) decken sich weitergehend mit den Einschätzungen des kastalischen Chronisten: Eine Atomisierung der Welt wird beklagt, der Verlust einer verbindlichen Zentralperspektive kritisiert – und als Utopie wieder in Aussicht gestellt. Faust war – zumindest in der Interpretation Goethes- durchaus Romantiker, Personifizierung des Sehensuchtsgedankens. Adrian Leverkühn, der Faust Thomas Manns, sieht sich als das genaue Gegenteil. Und doch lebt auch er weitergehend aus einer Utopie heraus – wie sie im “Glasperlenspiel” zur Realität erhoben wird. Nicht nur auf dem Gebiet der Musik träumt er vom großen “Durchbruch” aus ennui, *décadence* und überholter Sentimentalität, auch gesellschaftlich soll ein neues Reich der Harmonie und der Gemeinschaftlichkeit erreicht werden”<sup>331</sup>.

En Goethe trobem un lament per l'atomització del món i una crítica a la pèrdua d'una perspectiva central, amb ganes de forjar una nova utopia. Si el seu Faust és romàntic, amb la personificació d'una cerca constant i desesperada, en Leverkühn, postula Schulze, sembla succeir exactament el contrari. Tot i que també viu a la recerca d'una utopia, Faust somia amb el tedi: és un decadent i un sentimental antiquat, un nihilista aristocràtic:

<sup>330</sup> VALVERDE, José María, “Romanticismo y realismo”, dins a: RIQUEUR, Martín de, VALVERDE, José María, Op. Cit, Vol. 7, p. 36.

<sup>331</sup> SCHULZE, Matthias, *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus, Reiche I*, Deutsche Sprache und Literatur, Europäische Hochschulschriften, Bd. 1688, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1998, p. 71.

“Mann's Faustus is an aristocratic nihilist whose faculties find themselves deeply at odds with the architecture of the world Leverkühn is 'condemned to the sphere of higher parody, the only thing that is still left when the «real thing» has become impossible, and the «direct method» of creation, as the Devil has it, «incompatible with genuiness»”<sup>332</sup>. El Faust de Mann no pot ser com el de Goethe. El mite goethià té una pulsació calmada però intensa, i el moment final de l'heroi és poètic i elegant. En Thomas Mann assistim a la degradació de l'ésser, a la destrucció de la dignitat de l'artista, a la mort espiritual en una vida que no té sentit i que no té redempció possible. En paraules d'Eugenio Trías:

“El arte moderno aparece así, en el Doctor Faustus, en su drama y tragedia más íntimos, como la suprema unilateralidad resultante de una opción en favor del espíritu desprendido de la carne y de lo anímico, como un acto de superbia vitae, como una absoluta desmesura. Estamos aquí en las antípodas de la armonía de arte y vida consumada por Goethe y concretada en su poesía de circunstancias o en esas obras suyas que, inclusive en sus últimos desarrollos más maduros, acusan sempre la marca circunstancial de su fabricación, su carácter originario de «farsa estudiantil» en el caso del Fausto”<sup>333</sup>.

El pacte amb el diable es trenca perquè Adrian Leverkühn desobeeix en perseguir l'amor de Marie Godeau, i també quan s'encapritxa de Nepomuk. Es revolta, i ho ha de pagar amb la impossibilitat d'executar la seva obra culminant. Carnegy considera que podem acostar la figura de Leverkühn a la de Schönberg perquè, en realitat, tots dos són rebels:

“His technical disobedience -the overthrow of classical tonality, negation of the natural relationships of the notes within it, and the imposition of a new «principle capable of serving as a rule» (...). And this linguistic revolution, although it may pass through a phase of anarchy (cf., the «free atonality» of Schoenberg's more extreme expressionist compositions), is accepted because it establishes limits”<sup>334</sup>.

Tanmateix, aquestes afirmacions ens semblen parcials i superficials. En altres punts del treball hem comentat el concepte de revolució de Schönberg amb detall i no podem sostenir la idea que el compositor hagi passat per un període d'anarquia.

---

<sup>332</sup> CARNEGY, Patrick, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>333</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, p. 104.

<sup>334</sup> CARNEGY, Patrick, *Op. Cit.*, p. 101.

Si fem cas a les investigacions de Christian Scherg, que ha estudiat les afinitats entre Thomas Mann i la psicoanàlisi, en l'obra de Mann hi ha un marcat component narcicista: „Identitäts-Unsicherheit wird hier aus psychanalytischer Sicht auch mit Ich-Einschränkung oder Selbstgefühlsstörung oder allgemein als narzißtische Krise bezeichnet. (...) Die Berichte beziehen sich auf das *gesamte* Werk Thomas Manns, vom Frühwerk bis zum Faustus-Roman und zum Felix Krull.“<sup>335</sup>. Scherg extén la consideració a tota la producció de Thomas Mann. De fet, Fernando Aramburu, escriu en la mateixa línia, afirmant que “las memorias escritas de quienes frecuentaron su trato, las de sus seis hijos principalmente (excepto Erika, que lo adoró), coinciden en atribuirle, con grados distintos de reproche, una personalidad vertida hacia el yo”<sup>336</sup>. Una personalitat extraordinàriament complexa que es projecta a través dels seus personatges, perquè Serenus Zeitblom és Thomas Mann, però també ho són Adrian

<sup>335</sup> SCHERG, Christian, “Literatur als Lebenshilfe (am Beispiel Thomas Manns)”, *Psyche*, E5710 E, 7, 36. Jahrgang, Juli 1982, Klett-Cotta, Stuttgart, s. 633.

<sup>336</sup> ARAMBURU, Fernando, “Prólogo”, dins de MATAMORO, Blas, *Thomas Mann y la música, 1875-1955*, Los escritores y la música, Ediciones Singulares, San Lorenzo de El Escorial, 2009, p. 7.

Però malgrat que la darrera carta de Schönberg a Thomas Mann té l'objectiu de posar pau en la disputa, la impressió que seixanta anys més tard té Nuria Schoenberg és encara de ressentiment:

Aina Vega: I què me'n diu, de Thomas Mann i la polèmica entorn el *Doktor Faustus*?

Nuria Schoenberg: És quelcom que va durar molt. A mi em fa mal. El món va creure que el meu pare era Leverkühn i que estava boig, i això és realment terrible. La seva història és meravellosa, però Thomas Mann va ser una mala persona.

AV: Però Leverkühn està aquí.

NS: Em ve gent de Polònia, Alemanya, Amèrica i em diuen: “Oh, vostè és la filla de Schönberg! Sé com era perquè he llegit el *Doktor Faustus* de Mann!”. I això és precisament allò que el meu pare temia, perquè pensava que Thomas Mann era tan important i conegut que la gent creuria el que diu. I ha passat, fins i tot en el cas d'intel·lectuals que, és clar, no estan en el món de la música. Això dolia al meu pare. I quan Mann va escriure l'obra el meu pare ja era gran, estava malalt i no tenia els mitjans de difusió que tenia l'escriptor. No era pas una situació inofensiva per ell. Evidentment que allò que importa és la música, però... Fins i tot les reflexions que fa sobre la música de Beethoven no són del tot encertades.

(VEGA, Aina, “Nuria Schoenberg Nono: Schönberg volia una relació personal amb Déu”, *Nívol*, 20.12.2013. <http://www.nivol.com/entrevistes/nuria-schonberg-nono-schonberg-volia-una-relacio-personal-amb-deu/>)

De fet, Golo, l'únic fill varó de Thomas Mann que no es va suïcidar, explica que “no fue Thomas Mann un hombre dado a imponer castigos físicos. La humillación, la frialdad, la reprimienda en el que el desdén adopta formas solemnes de desafecto y mina la autoestima del amonestado, eran su método punitivo”, ARAMBURU, Fernando, *Op. Cit*, p. 8.

Leverkühn, Wendell Kretzschmar, Rudi Schwerdtfeger o, fins i tot, Clarissa Rodde.

Sobre la qüestió que tant va importunar Schönberg, quant a la seva possible identificació amb el personatge d'Adrian Leverkühn, Mann escriu a Adorno: “La música dodecafónica es un intento lleno de espíritu de recuperar el orden y la norma musicales disueltos por el querer subjetivo. Significa objetividad, estrictez. La figura de Adrian Leverkühn en cuanto a carácter, destino, circunstancias de vida, no tiene nada que ver con Arnold Schönberg”<sup>337</sup>. Efectivament, el caràcter de Leverkühn no pot basar-se en Arnold Schönberg, ja que es presenten moltes divergències. Però cal remarcar que en aquest punt no s'està parlant de la música, sinó de la personalitat del protagonista. Dahlhaus insisteix en la distinció entre la música de Schönberg i la música fictícia de Thomas Mann, perquè en Leverkühn assistim a un desordre dins de l'ordre, a una adaptació poc acurada de l'estètica de Schönberg: “La technique de douze sons, que Thomas Mann s'était appropriée au nom de Leverkühn, est à la fois symbole de la désorientation du monde et code de la philosophie de l'histoire”<sup>338</sup>. La desorientació de Mann s'inscriu en el caos de la post-guerra, en el paisatge mental posterior a l'esfondrament d'un món que ha conegut un veritable Apocalipsi –que, recordem-ho, és un tema que Mann introdueix a través de la *inspiració* d'Adrian en la sèrie de gravats de Dürer. Tanmateix, insisteix en passar per l'adreçador de la ciència per convertir el temps en l'espai, “tal es la metamorfosis alquímica que intenta provocar Adrian Leverkühn (el *Doktor Faustus*) con su sistema dodecafónico. Tal es, en última instancia, la pretensión del artista moderno”<sup>339</sup>. Espai i temps són un tot que es fon a partir de les avantguardes científiques. I l'art és un reflex del pols dels temps, un mirall que sosté l'artista, on es mira la societat.

És ben sabut que Thomas Mann es va servir dels coneixements musicals d'Adorno per a la seva novel·la quan els atzars de l'exili els van convertir en veïns. Adorno va estudiar música (composició, piano i pedagogia de la música) amb Berg i Steuermann a Viena. L'amistat amb tots dos, així com amb la que mantingué amb Rudolf Kolisch i Anton Webern, va ser decisiva, ja que Mann es va beneficiar de les sinèrgies que es van originar. Segons Dahlhaus, la qüestió de saber si la interpretació de Mann de les visions del dodecafonisme de Schönberg i Adorno és exacta o no “és una qüestió qui peut pour l'instant rester ouverte: qu'il suffise d'être conscient du fait que Thomas Mann a certes intégré l'interprétation d'Adorno en tant que matériaux dans le texte de son roman, mais que c'est l'esthétique de

<sup>337</sup> MATAMORO, Blas, *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>338</sup> DAHLHAUS, Carl, “La musique dodécaphonique fictive”, dins de *Schoenberg*, p. 201.

<sup>339</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, p. 90.

Schoenberg qui a été mise en pratique dans la structure de l'oeuvre<sup>340</sup>.

El text fonamental del qual beu Thomas Mann és *Filosofia de la nova música*, d'Adorno: "Im Juli 1943 überbrachte Adorno das Schönberg-Kapitel der *Philosophie der neuen Musik*. Mann hielt fest, daß im Zuge des Lesens sich Augenblicke der Vermutung einstellten, wie die Figur des Komponisten zu plazieren war. In Adornos Schrift fand er Material zur Charakterisierung der verzweifelten Lage der Kunst. Sein eigener Anteil lag im Gedanken einer erkaufte Inspiration, die im Rausch über diese Situation hinwegtrug<sup>341</sup>. En efecte, Mann afirmà que en el decurs de la lectura de l'obra d'Adorno sobre Schönberg va trobar la *inspiració* i el material sobre la situació "desesperada" de l'art. Fins i tot el pacte amb el diable està influenciat per l'obra d'Adorno: "Auch das Teufelsgespräch wurde unter »Benutzung der Adorno'schen Schriften« konzepiert<sup>342</sup>. Les paraules d'Adorno, recollides en les seves trobades o a través dels seus textos, van ser el material principal per a l'estètica musical de Mann, i van rebre la lloança de Bruno Walter, que va considerar la dissertació de Mann sobre la *Sonata* op. 111 de Beethoven extraordinària, "großartig un betonte, daß nie Besseres über Beethoven gesagt würde<sup>343</sup>.

Dos anys després de la mort de Thomas Mann, Adorno escriu una declaració jurada (30 d'agost de 1957) en què, en certa manera, es posiciona en una situació semblant a la de Schönberg. Declara que el *Doctor Faustus* beu del consell amistós que ha ofert a Mann i, per tant, les consideracions sobre la música tenen una pàtina adorninana, malgrat que el novel·lista hagi volgut crear la impressió que havia creat el dodecafonisme:

"Während der gesamten Arbeit an dem Roman *Doktor Faustus* habe ich Thomas Mann in allen musikalischen Fragen freundschaftlich beraten. Das Buch is unter meinen Augen entstanden. Niemals hat der Dichter die Absicht gehabt, den Eindruck zu erwecken, daß die Zwölftontechnik seine Erfindung sei. Angesichts der allgemein bekannten Tatsache, daß jene Technik bereits in den zwanziger Jahren von Arnold Schönberg eingeführt wurde, wäre eine solche Absicht völlig absurd gewesen. Man mag als Analogie sich einen Roman vorstellen, der einen Physiker behandelt, der die Relativitätstheorie erfunden haben soll. Kein Mensch könnte auf die Idee kommen, daß der Romancier damit Einstein hätte plagiieren wollen<sup>344</sup>.

---

<sup>340</sup> DAHLHAUS, Carl, "La musique dodécaphonique fictive", dins de *Schoenberg*, p. 195.

<sup>341</sup> ABEL, Angelika, *Op. Cit.*, p. 165.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>344</sup> ABEL, Angelika, *Op. Cit.*, p. 190.

Adorno estableix un paral·lelisme entre l'escriptor, l'obra dodecafònica i Schönberg amb la situació d'un físic que escrigués que ha inventat la teoria de la relativitat, amb la qual cosa treu ferro a la tensió Mann-Schönberg, tot afirmant que ningú es creuria que aquest científic hauria creat la teoria d'Einstein. Donada la mala relació entre Schönberg i Mann, calia que algú intercedís en el diàleg i aquesta figura fou Alma Mahler-Werfel, que aconsellà Mann de posar un apèndix al final del text: "Durch Vermittlung von Alma Mahler kam dann die spätere Nachbemerkung zustande, die Schönberg als den Urheber der Zwölftontechnik nennt"<sup>345</sup>. De tota manera, pensar que Schönberg és Leverkühn, insisteix Mann, és absurd:

"Der Gedanke, Adrian Leverkühn sei Schoenberg, die Figur solle von ihm ein Porträt sein, ist so unsinning, daß ich kaum weiß, wie ich darauf eingehen soll. Keinen Berührungspunkt, nicht den Schatten einer Ähnlichkeit gibt es zwischen der Herkunft, den Überlieferungen, dem Lebensgang, dem Charakter und Schicksal meines Musikers und der Existenz Arnold Schoenbergs"<sup>346</sup>.

André Neher suavitza la polèmica parlant de *Mikro-Mythos der Zwölftonmusik*<sup>347</sup>, on defensa Mann dient que, des de Goethe, no s'havia escrit una novel·la de tanta qualitat però, al mateix temps, manifesta que, des de Wagner, ningú escrivia res amb la potència revolucionària de Schönberg: "Seit Goethe hat niemand dem deutschsprachigen Roman eine solch neue Ausdrucksform verliehen wie Thomas Mann. Und seit Wagner hat niemand die deutsche Musikkunst mit einer solchen revolutionären Kraft verändert wie Arnold Schönberg"<sup>348</sup>.

Un dels aspectes més interessants de l'obra de Neher és la teoria que apunta que Mann passa per un procés d'escotomització en relació a Schönberg<sup>349</sup>. L'escotomització és un concepte que ve del grec *skótos*, tenebres, fosc i que s'empra en la psicoanàlisi per descriure el mecanisme de ceguera inconscient, mitjançant el qual el subjecte fa desaparèixer els fets desagradables de la seva consciència o de la seva memòria. Segons Neher, Mann confon el mite amb la realitat, tant a nivell literari com religiós: "Die

<sup>345</sup> SCHMID, Bernhold, «„Schönberg wird mir die Frundschaft kündigen.“ Zum Doktor Faustus-Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann», dins de SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>346</sup> SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op. Cit.*, p. 145. Mann al *Saturday Review of Literature* a 10 de desembre de 1948.

<sup>347</sup> NEHER, André, "Die Zwölftonmusik: Ihr wirklicher und ihr literarischer Erfinder", dins de SCHOENBERG, Randol (Hg), *Op. Cit.*, p. 239.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>349</sup> *Ibid.*, pp. 240-242.



Skotomisation des Namens Arnold Schönberg in *Doktor Faustus* entspricht einer radikalen Einstellung Thomas Manns dem problematischen Verhältnis von Mythos und Realität auf literarischer und kultureller Ebene gegenüber, doch tiefgründiger, auf spiritueller und religiöser Ebene, gewisser eindeutig jüdischer Werte gegenüber<sup>350</sup>. Comptat i debatut, la polèmica es redueix al narcisisme de les petites diferències, de manera que, com hem vist, no hem de confondre Adrian Leverkühn amb Arnold Schönberg.

Mann es mostra ambigu amb la identitat del personatge: „Nach einer abendlichen Vorlesung fragte mich Leonhard Frank, ob mir bei Adrian selbst irgendein Modell vorgeschwebt habe. Ich verneinte und fügte hinzu, daß die Schwierigkeit gerade darin bestehe, eine Musiker-Existenz frei zu erfinden“<sup>351</sup>. Però a *Entstehung* confessa: „»Wieviel enthält der *Faustus* von meiner Lebensstimmung! Ein radikales Bekenntnis im Grunde. Das war das Aufwühlende, von anbeginn, an dem Buch«<sup>352</sup> i, per tant, és tots els personatges. Naturalment, la part més manniana de la novel·la s’hauria d’atribuir la figura de Serenus Zeitblom. Finalment, una altra figura que podia haver inspirat Thomas Mann hauria estat Alban Berg, perquè Leverkühn neix el 1885, el mateix any que el mestre d’Adorno, en qui es basa Mann per explicar el dodecafonisme.

El Faust de Mann és, en molts aspectes, un *alter-ego* de Nietzsche, la figura finisecular i apocalíptica que fa de frontissa entre dos mons<sup>353</sup>. En el transcurs d’aquest capítol hem anat apuntant diverses afinitats entre Leverkühn i el Janus del pensament modern, i podem afegir una nota del mateix Mann que explica que, en el seu diari personal, recull un seguit de comentaris sobre la relació íntima que el filòsof, lector de Schopenhauer i admirador del Wagner anterior al *Parsifal*, tenia amb la música: “Musik also und Nietzsche. Ich wüßte keine Erklärung für solche Gedanken- und Interessenrichtung zu diesem Zeitpunkt zu geben”<sup>354</sup>. És l’any 1942, quan encara estava escrivint sobre *Joseph und seine Brüder* i, de fet, durant tota la

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>351</sup> *EDF*, p. 71.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>353</sup> Segons Karst: “El ejemplo más evidente de esta técnica es Adrian Leverkühn, en quien podemos reconocer muchos rasgos de Nietzsche, comenzando con los primeros años del compositor transcurridos en Kaisersachern, que recuerdan la ciudad donde el filósofo pasó su juventud, hasta llegar a sus últimos momentos, en que el rostro del músico agonizante adquiere los rasgos del «Ecce Homo». Los episodios más importantes en la vida de Leverkühn –el estudio de la teología, la aventura en el lupanar, la enfermedad y la locura– están sacados de la biografía de Nietzsche, y el informe sobre la experiencia de Adrian con la prostituta de Leipzig se basa casi textualmente en los recuerdos de Deussen relativos al autor de *El origen de la tragedia*”, KARST, Roman, *Op. Cit.*, p. 371.

<sup>354</sup> *EDF*, p. 13.

gestació del *Doktor Faustus*, Mann llegeix Nietzsche de manera gairebé compulsiva i en parla amb els seus amics. Cal recordar que Trías situa “sus antecedentes espirituales en Goethe, en Schopenhauer, en Nietzsche”<sup>355</sup>.

En el capítol dedicat a l'estètica hem pogut observar que en el Schönberg de 1911, el de l'expressionisme, l'*Harmonielehre* i l'article “Gustav Mahler”, encara plana la influència de Nietzsche. Aquest és un fenomen, de fet, epocal, com ha explicat Watson<sup>356</sup>. Però el Nietzsche de Schönberg no és el mateix que el de Mann, perquè és, sobretot, el de l'*Übermensch*, el de la transmutació dels valors –en aquest cas musicals-, el del radicalisme aristocràtic –en aquest cas estètic-, el gran crític, mentre que el de Mann és, més aviat, el malalt, el que fa olor de tomba, el que tanca una època, el turmentat. Així és com Mann devia veure Schönberg a través de Leverkühn, i és per aquest motiu que, segurament, Schönberg s'escandalitza.

Amb el temps, Schönberg es va alliberant, tant de l'ombra allargassada de Nietzsche, com del pes de Schopenhauer, en la mesura que és un avantguardista que es proposa fer *Neue Musik*, mentre que Leverkühn és una persona frustrada, un geni malaguanyat. En tots dos personatges hi ha un xoc entre la música i l'escriptura, perquè Thomas Mann vol recórrer el camí des de la literatura a la música, i aquest és el tema de la seva novel·la sobre el Faust. Però abans ja havia fet aquest viatge a *Der Tod in Venedig*, amb el protagonista Gustav von Aschenbach, de clars ressons mahlerians. D'altra banda, Schönberg és un visionari que fa el camí invers, ja que la música el porta cap a l'escriptura, perquè el músic necessita plasmar allò que vol que soni i, de fet, el dodecafonisme és una música que depèn molt paper, perquè la sèrie no és audible i cal el suport textual per seguir-la. En aquest encreuament hi ha un buit, un interstici sense omplir, on Mann i Schönberg fan recorreguts tangencials i, malauradament, no es troben, tot i que el personatge de la novel·la vol ser una plasmació literària d'alguns aspectes de la vida i l'obra de Schönberg, que es materialitza i es fa present amb les paraules de Mann. Això no ho pot acceptar Schönberg, que rebutja de la fabulació i es nega a acceptar aquesta mena d'homenatge enverinat que li fa Mann.

Mann és un irònic que té l'autoritat que li confereix la seva capacitat d'*autoironia*: “Ya las primeras líneas de Zeitblom imitan el estilo de Thomas Mann, la novela se burla de sí misma y pone en duda sus propias posibilidades, convirtiéndose en una parodia de sí misma”<sup>357</sup>. En aquest punt segueix el camí de Nietzsche que, per la seva banda, recull l'herència del seu admirat Voltaire, amb la terrible *ironia* del *Candide* que, després de travessar continents i mars darrere de la seva estimada, amb la convicció que, malgrat

<sup>355</sup> TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, pp. 19-20.

<sup>356</sup> Vid. WATSON, Peter, *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios*.

<sup>357</sup> KARST, Roman, *Op. Cit.*, p. 370

totes les desgràcies, aquest és el millor dels mons possibles, acaba amb aquesta trista declaració de principis: “Il faut cultiver notre jardin”<sup>358</sup>. La *ironia* de Mann es manifesta, sobretot, quan teoritza sobre el destí de Leverkühn i el d’Alemanya, inexorablement lligats. En canvi, no hi trobem *ironia* en Schönberg, perquè el geni vienès es pren la discussió molt seriosament i es nega a caure en les esquematitzacions de Mann. La història no ha volgut que s’establís una relació fructífera entre tots dos artistes i que en deixessin un testimoniatge que hagués tingut un gran valor per al futur de la cultura. En qualsevol cas, la tradició occidental és rica en desacords entre figures contemporànies, com explica Hans Blumenberg a *Die Sorge geht über den Fluß*, on, en ocasió sobre la metàfora del mar a la història del pensament universal, passa revista a les difícils relacions entre homes il·lustres de la història de l’art i el pensament, tot manifestant les seves diferències, sobrevingudes, sovint, per qüestions merament anecdòtiques. És el cas d’Apel·les i Protògenes, a l’illa de Rodes, de Giulio Clovi i El Greco a Roma, de Beethoven i Karl Friedrich Zelter, a Viena, de Schopenhauer i Rossini, a Frankfurt o de Nietzsche i Lou Andreas Salomé al Mont Sacre. Trobem també l’exemple de Frege i Wittgenstein a Jena, on el primer manifesta que no comprèn el *Tractatus*. Molt fructífer també hauria pogut estar l’encontre entre Proust i Joyce:

“Imagínese que los dos mayores épicos del siglo XX, Proust y Joyce, pudieran haberse encontrado alguna vez en alguna parte. En ese caso, el acento dramático de la escena estaría dado ya, en cuanto que cada uno de ambos quería ser autor de una novela «última» y, en cierto sentido, cada uno fue (sólo Thomas Mann quiso aún participar en la competición acerca de quién había ofrecido lo último del género). ¡Qué sustanciales palabras se hubieran tenido que decir o, incluso, arrojar! ¡Algo inimaginable!”<sup>359</sup>.

Blumenberg situa *Doktor Faustus* en un nivell semblant a l’*Ulysses* i *À la recherche du temps perdu*, quant a la possibilitat d’esdevenir la darrera de les novel·les, el darrer exemplar d’un gènere que naix a principis del segle XVII, amb Cervantes, i assoleix la seva plenitud a la segona meitat del segle XIX, amb Flaubert, Stendhal i Tolstoi, per encetar el segle XX amb dubtes sobre el seu propi estatut literari. Les pretensions de Mann són massa ambiciosos per situar-se en els límits de la novel·la, perquè per dir-ho de forma planera, “tenia massa coses a dir” i, constantment, ha de vagarejar per

<sup>358</sup> Vid., VOLTAIRE, “Candide”, dins de *Romans et contes*, Folio, Gallimard, París, 1978, p. 234.

<sup>359</sup> BLUMENBERG, Hans, *La inquietud que travesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Trad. Jorge Vigil con la colaboración de Manuel García Serrano, Ideas, 21, Ediciones Península-Edicions 62, Barcelona, 1992, p. 160.

les fronteres de l'assaig, amb ràpides incursions d'anada i tornada en un territori que, per la seva naturalesa apofàntica, no és el seu. Però, en qualsevol cas, hi ha dues qüestions relatives a aquesta novel·la que hem de deixar ben establertes: en primer lloc, que és una eina que considerem imprescindible per escatir la configuració del geni schönberguà i, en segon lloc, que la seva publicació va provocar un seriós desencontre entre l'autor i el compositor, el resultat del qual hem hagut de lamentar, com succeeix amb tots els casos exposats per Blumenberg.

En comparar el geni schönberguà amb el personatge del *Doktor Faustus* hem vist que comparteixen molts dels trets del geni romàntic que, per la seva banda, recull una antiga tradició d'origen socràtico-platònica. Però essencialment ens trobem davant de la figura que emergeix en el tombant dels segles XVIII i XIX, amb la revolució romàntica, quan l'artista trenca amb les convencions que la tradició ha anat acumulant; unes convencions que s'expressen en forma de llei i de norma i que marquen què s'ha de fer, com s'ha de fer i què no es pot fer. Si fins aleshores aquestes regles es podien concebre com una garantia de qualitat de l'obra d'art, per als romàntics són limitacions que dificulten el ple desenvolupament de l'artista i el sotmeten al jou de l'*aurea mediocritas*: “El món del geni és el món de la desmesura, no s'avé a cap imposició externa i no admet regla o llei —encara que la societat demostrï la seva necessitat— que considera contrària a la seva naturalesa i a la seva íntima necessitat”<sup>360</sup>.

En Schönberg i en Mann trobem la necessitat peremptòria d'*autoexpressió*, d'objectivar en forma d'obra d'art la seva poderosa subjectivitat, gràcies a la misteriosa força de la *inspiració* que, sens dubte, és la característica primigènica del geni, la que l'eleva cap a les regions celestes o, tal vegada, el fa davallar a les pregoneses de l'inconscient. Les seves potències creatives són innates, de manera que, amb el temps, es poden exercitar però, igual que la gràcia divina, es posseeixen o no. La seva relació amb les regles serà, inevitablement, conflictiva, perquè el geni no s'hi pot sotmetre, senzillament, perquè està destinat a crear-les, com deia Kant: ha de fixar les normes que hauran de seguir el comú dels mortals. Així, és un personatge *excepcional*, és l'excepció a la regla de la normalitat estadística, perquè està dotat d'unes qualitats tan extraordinàries que sovint l'apropen al monstre.

Amb la seva *excepcionalitat* es distingeix, es fa inconfusible, però el preu que ha de pagar és la pròpia exigència d'*autenticitat*, de lligar el seu destí a la sinceritat expressiva i a la veritat artística, la qual cosa el condueix a l'*individualisme*. El geni és l'apoteosi de la *individualitat* moderna, del tret que caracteritza la cultura occidental des del Renaixement, i que s'associa a les manifestacions econòmiques, ètiques, religioses i polítiques occidentals,

---

<sup>360</sup> MARÍ, Antoni, *La voluntat expressiva*, p. 109.

fins arribar a l'egocentrisme dels romàntics, d'on sorgirà el radicalisme aristocràtic que Brandes atribueix a Nietzsche. Però l'orgullós individualisme implica la *solitud*, la impossibilitat de formar part de ple dret del grup humà –o del ramat, que és tal com ho veu l'artista. Això fa que la seva relació amb la societat només pugui ser en condició de *líder* perquè, recollint la vella al·legoria de la caverna, pensa que només l'escollit pot mostrar el camí a les masses atrapades en la foscor de la ignorància. El geni és l'encarregat d'obrir camí, de guiar-nos per *nous* senders amb la llum (*Die Fackel* de Kraus) de la seva intel·ligència. Amb la idea de *nou* hi ha lligada la de *futur*, perquè el geni és un home intempestiu, nascut abans d'hora, com diu Nietzsche, amb la qual cosa la seva obra és sempre una profecia.

Fruit d'un pacte diabòlic, el geni de Mann ens pot semblar, al mateix temps, més primitiu i més modern que el de Schönberg. Adrian Leverkühn és un Faust goethià, com indica el títol de la novel·la, però sembla accentuar els elements primitius de l'*Ur-Faust*, tot entroncant amb el personatge històric de Johannes Faust, que apareix cap a 1485 prop de Heidelberg i és, per tant, un contemporani de Luter, en una època de violència real i simbòlica que coneix una revifalla de la intolerància medieval i de les supersticions lligades a la figura del Diable. Si tot plegat ens mostra un geni més primari, també ens indica la seva filiació nitzscheana, que el fa més modern. Adrian Leverkühn és, en molts sentits, Nietzsche i el seu caràcter *demoníac*, propi del Faust, l'emparenta amb la figura de Dionisos, el déu de l'embriaguesa, els excessos i de tot allò que està reprimat i prohibit. D'altra banda, el filòsof alemany s'identifica amb l'Anticrist, el gran adversari del cristianisme. En resum: el geni de Schönberg mostra el Nietzsche creador, lluminós, lliure de les *regles*, mentre que el de Mann és una evolució de la cara fosca del filòsof, de la interpretació que va dur Europa al desastre.

La *malaltia* és un altre element que Mann emprà del filòsof de la Voluntat de Poder. És la penyora que ha de pagar Adrian per assolir la condició de geni, per obrir-se a la fertilitat creadora, i caldria considerar fins a quin punt la *malaltia* de Nietzsche no marca definitivament la seva voluntat de saber i de ser, el seu vitalisme que eleva la vida al valor suprem, fins i tot al preu del dolor, perquè també hi ha una saviesa del dolor. Enmig de la *malaltia*, cal ser especialment fred i *cerebral* per extreure'n la força de la creació. Nietzsche i Leverkühn són *cerebrals* i, cal recordar, que el filòsof, que tant exalta el plaer i l'embriaguesa, travessa una etapa il·lustrada, en els anys previs a la publicació del *Zarathustra*, que es caracteritza per la crítica racional -freda, a l'estil dels il·lustrats-, dels vells valors. Això fa que el filòsof i el personatge de Mann sovint apareguin com a éssers *inhumans*, distants, fins i tot despietats, perquè tots dos han de destruir les velles creences abans de poder construir allò *nou*.

Adrian està dotat d'una *ironia* alhora elevada i penetrant. Aquesta és una facultat que només està a l'abast de la intel·ligència i, malgrat els atacs

que fa Nietzsche al gran irònic que va ser Sòcrates, no hi ha cap dubte que també és un gran irònic que, igual que el mestre de Plató, fa de la *ironia* una forma de filosofia. Quant a la *ingenuïtat* que va associada a Leverkühn, és difícil de trobar en Nietzsche, però podem considerar que també és ingenu en el sentit etimològic del terme (*el ben nascut*), perquè es mira les coses de fit a fit, de cara, amb la noblesa dels veritablement nobles i, al capdavant, considera que la *ingenuïtat* del nen ha de ser l'últim estadi de les metamorfosis que condueixen a l'*Übermensch*. Així ho explicava a les primeres pàgines del *Zarathustra*: que després d'assolir la resistència del camell i del coratge del lleó, cal arribar a la innocència del nen, per començar de bell *nou*.

Schönberg és un músic, però també és pintor, amb la qual cosa podem dir que és un artista sonor i visual, i més si tenim en compte, d'una banda, la importància de la *visió* de la partitura per copsar les seves innovacions compositives i, de l'altra, l'interès de la seva pintura en la mirada, on rau bona part de la seva expressivitat. Leverkühn, en canvi, és, només un artista sonor que, com hem vist, manifesta certes reticències amb les arts visuals, tot i que es va inspirar en els gravats de Dürer per compondre l'*Apocalipsis cum figuris*.

Per tant, podríem dir que Adrian Leverkühn és més Nietzsche que no pas Schönberg, una mena de Nietzsche que és músic i compositor, com Schönberg, i que proposa un sistema compositiu que s'assembla al mètode dels dotze tons, perquè s'hi inspira a través d'Adorno i de Berg. Però la grandesa de Mann és que a partir de materials heterogenis de la cultura germànica construeix un personatge universal.

## Conclusions

L'any 1909, Schönberg escrivia que “l'art és el crit agònic d'aquells qui són capaços d'interioritzar el destí de la humanitat”. I el destí de la humanitat només pot estar en mans dels genis perquè, com explicava Carlyle a *On Heroes*, la història avança gràcies a les grans *individualitats* que la fan avançar. El mateix Schönberg era un d'aquests genis que es transformen en profetes de l'art *nou*, en portadors d'una nova bellesa, éssers *excepcionals* que juguen amb les *regles* de la tradició, exemplars únics que són originals i amb capacitats innates. Amb aquestes paraules, tingué la intuïció de copsar l'esperit del seu temps, posant-se en sintonia amb l'expressionisme, com va fer també en les seves manifestacions musicals i pictòriques.

Al final de la seva vida, Schönberg segurament hauria mantingut la concepció de l'art com un crit agònic perquè, encara que estaria lluny d'aquell expressionisme i del sofriment psicològic sobrevingut pels seus problemes personals, hauria assumit com a propi el dolor de la *Shoah* i continuaria subscriuint que l'artista –el geni– interioritza el destí de la humanitat. Perquè la seva *visió* messiànica s'eixampla cada cop més i ha recollit allò que havia sembrat en les seves etapes més místiques i de més fervent religiositat, com quan escriu a Dehmel que vol compondre un oratori per a l'home modern (*moderne Mensch*) que pugui aprendre a resar (*beten zu lernen!*), que serà l'objecte de la *Jakobsleiter*, o de la gestació i composició de l'inacabada *Moses und Aron*. En l'interior d'aquests éssers que són capaços d'interioritzar el destí de la humanitat, i que nosaltres anomenem genis, –acaba Schönberg– es troba el moviment del món, i cap enfora només transcendeix el seu eco (*Widerhall*), l'obra d'art. El geni conté, dins seu, l'essència de les coses i només ell, un home *nou* (*einen neuen Menschen!*) que anunciava a l'*Harmonielehre*, és capaç d'expressar-la en forma d'art.

L'objecte d'aquesta tesi ha estat estudiar, precisament, el concepte de geni en Schönberg, tenint en compte que, en el desenvolupament del seu pensament, la figura del geni ocupa un lloc important; a més, hem establert un diàleg amb el protagonista del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, perquè no hi ha dubte que, en una mesura o altra, s'inspira en el compositor vienès. Dels textos de Schönberg hem pogut extreure dotze categories explicatives de la seva tipologia: *autoexpressió, inspiració, innatisme, relació amb les regles, excepcionalitat, solitud, individualitat, autenticitat, el nou, lideratge, futur i profetisme*. Pot semblar anacrònic d'emprar el terme “geni” per qualificar una personalitat del segle XX, però les referències que en fa el mateix Schönberg avalen la terminologia, més enllà del fet que potser sigui més adequat de parlar d'*ethos artístic*, concepte que comprèn una visió ampla de la personalitat que inclou l'estudi de l'ètica i l'estètica.

D'entrada, ens ha calgut fer un recorregut per les bases filosòfiques del concepte de "geni" per contextualitzar-nos, a partir d'autors com Plató, Kant, Schelling o Schopenhauer, però, tot seguit, ens ha calgut distingir dos termes fonamentals en Schönberg: geni i talent. Als ulls de Schönberg, Talent i Geni són una qualitat (*Fähigkeit*), i la seva diferència es percep en afirmacions com: "Talent ist die Fähigkeit, zu erlernen; Genie die Fähigkeit, sich zu entwickeln". El talent, per tant, és la capacitat d'aprendre, mentre que el geni és la capacitat d'*autoexpressió*. Precisament l'obra d'Arnold Schönberg és, sobretot, *autoexpressió*, que es manifesta amb la tensió entre la consciència i la inconsciència, en un estadi "ètic-pre-estètic" que es gesta, més enllà de l'inconscient, gràcies a les dues tradicions a les quals se subscriu: la jueva i la protestant.

Com és sabut, Schönberg era un jueu que es va convertir al protestantisme, com molts de la seva generació. La cultura vienesa, com la de tot centreeuropa, va ser liderada, en gran mesura, per intel·lectuals jueus que van assimilar-se i van esdevenir, en el cas dels vienesos, els màxims defensors del pangermanisme. La diferència entre l'assimilació i la marginalitat passa per un fenomen encara poc estudiat, esdevingut entre els segles XVIII i XIX, la *Haskalah*. Amb Moses Mendelssohn, els jueus irromperen a la cultura d'acollida esdevenint, en molts casos, els seus millors exponents i, amb la *Haskalah*, els jueus de l'Europa central entren a la Modernitat i se situen en una posició paradoxal perquè, alguns d'ells, d'una banda, intenten assimilar-se amb el cristianisme catòlic o protestant i, de l'altra, s'autocondemnen a la marginalitat cultural, quan adopten el rol dels romàntics. Perquè la *Haskalah* és un moviment que la historiografia ha associat a la Il·lustració, però, en realitat, és una entrada al Romanticisme.

Schönberg és fill de la *Haskalah*, perquè és un jueu nascut a Viena el 1874, que es va voler assimilar adoptant el protestantisme com a religió, potser, pel seu marcat sentit de pangermanisme, mantenint-se doblement en la marginalitat, en una Viena catòlica, però adoptant les virtuts de les dues religions que va professar. Va experimentar el judaisme primer per naixement i després per elecció, fet desencadenat, en gran mesura, a ran dels fets de Mattsee. És un hereu de la cultura del Llibre i es podria mirar la seva vida des de del punt de vista del Jueu Errant, que va de Viena a Berlín, a Mödling, a Barcelona, París i als Estats Units, en aquest cas, a causa dels estralls del nazisme. Des de la dècada dels vint, sent la necessitat d'ajudar a la creació d'una Nació Jueva amb un impuls messiànic que seria impensable a principis de la seva carrera. El fruit artístic d'aquesta judeïtat intrínseca i extrínseca ho són, essencialment, obres com *Die Jakobsleiter*, *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 27, *Der biblische Weg, Moses und Aron* i, en el tram final de la seva vida, escriuria *Kol nidre* op. 39, *Survivor from Warsaw* op. 46, *Dreimal Tausend Jahre*, op. 50A, *De Profundis* o *Psalm 130* op. 50 B, *Moderner Psalm* op. 50 C, així com l'intent d'escriure, pels volts de la Gran



Guerra, una “Simfonia Jueva”. Traçar un pont entre la immanència i la transcendència és una constant en la vida de Schönberg.

Del protestantisme, religió que des de Max Weber se situa en els orígens del capitalisme, podem extreure com a trets de la seva personalitat el seu pangermanisme, que arriba al seu punt àlgid en la seva incorporació a l'exèrcit austríac a la Primera Guerra Mundial, i en el fet que és un músic que ha de ser considerat, artísticament, com a membre de la tradició germànica, igual que tants altres músics jueus, com ha explicat Haas. Tenia, al mateix temps, molt arrelat el sentit del deure, era un treballador incansable que se sentí cridat a desenvolupar la tasca de compositor, en haver assumit que estava predestinat a ser qui va ser. En aquest sentit, és un exemple d'allò que Enzo Taverso anomena “monòleg germànic”, quan es planteja el fenomen de “simbiosi judeo-alemanya”. Però s'adona que els fets demostren que qui surt guanyant és la cultura germànica, ja que els assimilats es tornen, en la majoria dels casos, els seus principals impulsors.

Aquests elements, combinats amb el *modus operandi* de la Viena cristiana, pel simple efecte d'osmosi amb l'ambient d'una ciutat hedonista, són claus per configurar la personalitat artística de Schönberg. Una de les nostres tesis és que en el seu procés creatiu hi ha un estadi anterior a l'estadi estètic, un imperatiu categòric estètic que l'empeny a crear: és l'estadi “ètic-pre-estètic”. És el moment creatiu, a partir de la hipòtesi que, en Arnold Schönberg, l'estètica ve donada per l'impuls de l'ètica, pel sentit del deure que el creador sent en desenvolupar una tasca que se li presenta com inevitable, podríem dir, gairebé com a una predestinació: “Em va tocar a mi”. És l'estadi de gestació de la idea estètica previ a la seva expressió artística. En els seus textos Schönberg avala la tesi segons la qual l'artista sent una necessitat creadora, com una eticitat de l'esteta de Schopenhauer, que es convertirà en un deure (*müssen*), l'imperatiu categòric estètic que serà en motor per a la creació –i que també hem descobert formulat pel seu amic Kandinsky.

L'estadi “ètic-pre-estètic” és el principi articulador de l'acte creatiu, el moment gestacional i generatriu que determina essencialment com serà l'acció creadora, un doble procés, per donar resposta a allò que Schönberg qualifica de “necessitat d'expressió”. La missió estètica que s'imposa el jove músic té un fonament ètic, relacionat amb el seu rigorisme luterà i amb la tendència iconoclasta del judaisme: es tracta de crear una música autèntica, la que realment correspon al seu temps, sense ornaments inútils que n'emmaskin l'essència. La particularitat de Schönberg és la marcada autoconsciència que en té, la seva necessitat de lligar l'art amb la veritat.

Aquest impuls ètico-estètic determina la seva creació genial, que es desenvolupa sota el signe de la *coherència*. El creador de la Segona Escola de Viena té la gosadia –fins a cert punt, inconscient- de desplaçar, com a element vertebrador de l'obra, la bellesa tradicional per la *coherència*,

esdevenint aquest concepte clau per entendre la seva música, fins al punt que va projectar la redacció d'un tractat sobre aquest tema. És una *coherència* que es manifesta en la relació entre les notes en si mateixes, en la relació d'una obra amb la totalitat del corpus i en la *coherència* de l'artista amb si mateix. Per tant, hi trobem una *coherència* ètica i estètica: ètica, perquè ens trobem en el moment de desintegració del subjecte –Freud- i una *coherència* estètica manifestada en el moment de la desintegració del discurs artístic -les Avantguardes. Parafrasejant Kant, podríem dir que és la *coherència* és la “desconeguda arrel comuna” que unifica la diversitat de l'obra de Schönberg.

L'obra és un organisme que vol emetre un missatge comprensible, diria. I aquest organisme té una forma basada en la *coherència* i en la *comprensibilitat* (*Faßlichkeit*). 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. Fa interaccionar de forma significativa els components musicals i és condició necessària per assolir la *comprensibilitat*, procés del qual depèn: sempre que hi ha comprensió és perquè l'obra és *coherent*, però no sempre que existeix la *coherència* podem garantir la seva *comprensibilitat*. Això final ja depèn del subjecte. Totes les obres d'art que han sortit feliçment a la llum tenen *coherència* interna, però la peculiaritat en Schönberg és que aquest posa de relleu la seva importància per primera vegada en l'àmbit de la teoria musical, en situar-lo com a concepte nuclear.

Centrals van ser, sobretot, els conceptes d'estil i idea en el seu quefer. Tots dos conceptes es debaten per explicitar la dicotomia entre allò que té a la ment l'artista i la seva re-presentació (*Darstellung*). Compondre, doncs, és traslladar al món sensible allò que el compositor imagina des d'una mirada estètica. És el pas del pensar al dir. Schönberg insinua que l'estil és l'"aparença" de l'obra d'art, mentre que la idea, podem deduir, és l'essència, el significat primer de la composició; l'estil, per tant, és l'embolcall, la representació, el fenomen i, per contra, la idea és la “cosa en si”, la Voluntat, el *noümen*. Una idea que mor perquè no es presenta com un tot orgànic condueix a un art caduc.

L'art caduc seria l'oposat a la *Neue Musik*. Per a Schönberg, la nova música és aquella que sempre explica coses noves a l'oient, una música que, com tot l'art d'avantguarda, reflecteix i fa conscient tot allò que el públic voldria oblidar, rebutjar l'inconscient col·lectiu sota la força de repressió de l'autocensura, diria Theodor W. Adorno, un personatge que va quedar fascinat per aquesta *Neue Musik* i que es planteja l'obra de Schönberg des d'una perspectiva sociològica i dialèctica, i la considera radical. Adorno afirma que el dodecafonisme presenta una dificultat intrínseca a l'hora d'intentar reconstruir les grans formes musicals, després de la crítica a la totalitat estètica que havia estat l'expressionisme, en la mesura que, com tot fenomen cultural, és una projecció superestructural d'un complex moment

històric de la societat europea, la de la primera meitat del segle XX, amb la civilització duta al límit de la seva desaparició.

La música de Schönberg adopta molts rostres diferents al llarg de la seva trajectòria, en què va abandonant la bellesa tradicional –entenen que s’articula a partir del sistema tonal i les formes hegemòniques- que havia imperat en el regne de l’art fins al segle XIX, per sustentar les seves obres a partir la *coherència* entre les seves parts. A *Verklärte Nacht* op. 4 i *Pelleas und Melisande* op. 5, encara hi ha “rastres de bellesa”, però a partir del *Quartett (d-Moll)* op. 7 i la *Kammersymphonie* op. 9, podríem dir, que s’esdevé l’”expulsió de la bellesa”. Amb l’”emancipació de la dissonància”, que s’enceta al final de l’*Zweites Quartett (fis-Moll)* op. 10, inicia un camí d’experimentació en què la partitura abandonarà l’armadura i l’obra se sustentará de forma motívica i, en alguns casos, ens trobarem amb “miniatures” com els *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 o els *Fünf Orchesterstücke* op. 16, aquests darrers, amb la particularitat de contenir una peça que és una melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*).

El músic ha entrat en el període atonal, ja amb obres com els *Drei Klavierstücke* op. 11, que coincideix amb el seu “expressionisme”, en què, en molts casos, es teixeix a partir de la “paraula cohesionadora”. És el cas de *15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* op. 15, *»Erwartung«* op. 17, o *»Die Glückliche Hand«* op. 18. Tanmateix, la *coherència* interna de l’obra, la de l’obra en relació al corpus i la de l’artista amb si mateix no canvia substancialment amb la presència o absència del text, pel fet que la paraula acompanyi la música o esdevingui el seu exoesquelet per evitar que les vísceres atonals s’escampin. I aquest text, en general, no serà cantat a la manera tradicional, sinó que serà declamat entonant notes amb la tècnica de l’*Sprechgesang*.

Durant la Gran Guerra, Schönberg experimenta un sentiment religiós que no havia tingut en etapes anteriors i que l’encoratgen a iniciar la *Jakobsleiter* que, tot i que comença dient «Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts» -en una aparent desorientació- li serveix per “assegurar referents”, ja que en aquesta obra hi trobem l’embrió de la sèrie dodecafònica. Però la cerca de la *coherència* no només es transmetrà en el pentagrama, sinó que Schönberg voldrà estar “en *coherència* amb els temps”, i per això funda la *Verein für Musikalische Privataufführungen*.

La “*coherència* màxima” arriba amb el dodecafonisme, perquè la sèrie es converteix en el gèrmen únic de tota una partitura i, per tant, tots els elements estan absolutament relacionats. S’inaugura amb el “Vals” dels *Fünf Klavierstücke* op. 23 i amb la *Serenade* Op. 24. D’ara en endavant s’esdevindrà la “consolidació”, amb la *Suite für Klavier* op. 25 o, sobretot, el *Moses und Aron*. De la seva etapa americana destaquen l’*String Trio* op. 45 o el *Violin concerto*, op. 36, en què l’organització estricta de la sèrie al llarg de la partitura no serà la major preocupació per a Schönberg, que deixa que la

bellesa retorni “per la finestra” després de ser expulsada, quan permet que les seves obres tardanes tinguin reminiscències tonals. És el cas, per exemple, de *Kol Nidre* op. 39, l'*Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 o *A Survivor from Warsaw* op. 46.

El creador d'aquestes obres té la necessitat d'expressar la seva genialitat i, en posseir les facultats que el distingeixen de la resta, les desplega en forma d'obra d'art per mostrar-se a si mateix. Com que l'art pertany a l'inconscient, diu Schönberg, l'artista s'ha d'autoexpressar sense restriccions imposades des de fora, ja sigui la pressió social, el gust estètic imperant o les mateixes barreres que s'autoimposa l'artista, i ha de deixar aflorar l'impuls innat i instintiu que el permeti crear. En aquest punt és indefugible observar com dos genis com Schönberg i Freud, que sembla que no van tenir contacte, estan en total sintonia, perquè tracten del mateix: de les pulsions interiors i anteriors a la consciència. En efecte, aquest és l'objecte de la psicoanàlisi, el tractament de l'inconscient que aflora en els somnis i que es manifesta a través de la sexualitat i l'agressivitat. Per tant, l'activitat de l'artista i la del psicoanalista són paral·leles, perquè ambdós treballen amb processos psíquics inconscients.

El geni, per tant, no s'atura a reflexionar en el moment de la creació. És cert que Schönberg ens ha llegat moltes asseveracions sobre la música que el situen com un pensador de l'art, però són posteriors o anteriors al moment d'expressar-se artísticament de manera espontània, seguint un impuls interior. D'aquesta manera no sembla estrany que el geni creï obtenint resultats que dona per bons ja a les primeres versions, perquè són fidels a les pulsions de la seva *psyche* i considera que el primer resultat és el més autèntic i que, per tant, les correccions només devaluarien l'estatus artístic. El geni, diu el compositor, crea de la mateixa manera que un rellotge treballa automàticament, com un mecanisme ben engraiat que no necessita aturar-se a pensar per tirar endavant. És per això que, de vegades, la creació schönberguiana, com en tants altres artistes, ens podria recordar l'escriptura automàtica dels surrealistes. La condició indispensable del geni schönberguianà és, per tant, que la seva màxima aspiració sigui expressar-se a si mateix.

Però la primera premisa de l'*autoexpressió* és la *inspiració*, ja que cap artista que no estigui sota l'influx de la *inspiració* pot crear veritablement. Gràcies a la *inspiració* el geni fa amb naturalitat allò inusual, allò que surt de la norma, i es converteix en un ésser sobrehumà. El compositor afirma no tenir una teoria aplicable a la redacció d'una composició, per això, en trobar-se en la situació, la seva gràcia natural el fa crear a partir d'un sentiment. Recull les tradicions de l'entusiasme i la *inspiració* d'ascendència platònica que desenvolupen Diderot, Kant o Schopenhauer, encara que no hi estigui directament influenciat però, com en molts altres casos, la seva intuïció i l'efecte d'osmosi amb l'ambient de la Viena finisecular, li permeten captar el ritme del pensament. Per a Schönberg

és inconcebible la creació sense la *inspiració* i, així, beu de la tradició segons la qual la *inspiració* sorgeix d'una ment fonamentalment productiva i espontània, plena d'energia espiritual que té origen en el Romanticisme.

El geni neix, no es fa i, per tant, no aprèn res que sigui veritablement rellevant per al seu desenvolupament artístic, sinó que les seves qualitats formen part de la seva personalitat. Amb la instrucció, tanmateix, pot modelar les seves facultats per perfeccionar-les, però el geni és *innat*, i allò innat és, sempre, més *autèntic*. El geni s'autodesenvolupa cap a formes d'expressió més elevades i, com que no ha passat pel procés d'aprenentatge, allò que fa l'artista resulta, tot sovint, incompreensible per a l'home comú, que necessita més elements per configurar les seves claus interpretatives. A l'hora de distingir entre genis i no genis, Schönberg parla de ciència secreta: no podem conèixer les condicions per les quals algú és un geni o no ho és, ja que és quelcom *innat* i no adquirit. El geni escapa de les contingències i és anterior i aliè a la finitud dels éssers, per això, com a docent, és conscient que el més important no es pot ensenyar, surt de dins mateix de l'artista, que crea per senders inexplorables.

Uns camins tangencials que sovint fan que el geni desfi les *regles*. Però la transgressió del geni, si seguim Kant, no és volguda ni conscient, sinó que es tracta d'un impuls interior que el condueix a fer les coses d'una manera que s'escapa de la línia que traça la majoria. És per això que els genis –i incloem Schönberg– tenen una relació tensa amb les *regles*, que es va incrementant a mesura que va avançant la seva carrera. Des dels seus inicis compositius, Schönberg havia tensat les cordes de la tradició, un model forjat per la ploma de Brahms i Wagner, fonamentalment, tot i que també té molt present Bach, Mozart i Beethoven (si tenim en compte l'article “National Music [2]” de 1931), i, tant a nivell tècnic com personal, Gustav Mahler.

Schönberg es va despullant del pes de les normes heretades per crear cada vegada amb un estil més propi, tot i que sempre ha de procurar mantenir l'equilibri entre la tradició –seguir unes *regles* que poden definir un període determinat– i la plasmació de la seva pròpia *individualitat*. Però no vol abandonar les *regles*, sinó adaptar-les als *nous* temps. Nosaltres considerem, per tant, que l'epítet oximòric que li dedica Willi Reich, de *Revolucionari Conservador*, s'escau força bé. En molts aspectes, Schönberg pot semblar un compositor radical (com el considerà Adorno) que trenca amb la tonalitat i dissenya un mètode *ex-novo*, però ell tenia molt presents els fonaments compositius de la tradició occidental i, al capdavant, el material amb què treballa en la seva època atonal-expressionista i amb el dodecafonisme continua sent el so vocal i instrumental, a banda que el mètode de dotze tons no és incompatible totalment amb la tonalitat. Amb això volem dir que el compositor és lluny de veritables revolucions com ho són l'aleatorietat o la música concreta, malgrat que incorpori allò que podem considerar “soroll” en la seva paleta compositiva, a partir de dissonàncies extremes, però no pas per

la inclusió de material del món sensible. A més, en els seus textos no hi trobarem rastre que es refereixi a si mateix com a revolucionari –un terme que l’incomoda-, sinó que posa l’èmfasi en el mot “evolució”: fa un salt endavant que no l’aboca al buit, sinó a una reformulació.

Per tant, seria més ajustat considerar el concepte de revolta abans que el de revolució, perquè la tasca tasca schönberguiana modifica les *regles* però se circumscriu al mateix marc lingüístico-musical. No destrueix cap model, sinó que el fa evolucionar cap on ell sent que ha d’anar, de manera que la seva tasca no és fundacional, sinó evolutiva, una manera personal i coherent amb els temps de fer avançar la música. Les *regles* canvien, però el joc és el mateix. Sovint també s’ha emprat el llenguatge de la política o la sociologia per parlar de la seva música –fins i tot ell mateix l’ha emprat-, com ara els qualificatius de “bolxevic” o “anàrquic”. En qualsevol cas, sempre ens movem en un terreny ambivalent tan pròpiament jueu: es considera un conservador que ha estat forçat a ser un revolucionari.

El geni té potestat de canviar les *regles* perquè és l’únic que les pot desafiar, i és per això que en diversos moments de la seva *Harmonielehre* parla de la relació que estableix amb les *regles* d’una manera molt crítica, tant en referència a aquell qui les estableix com a aquell qui les segueix a cegues. La revolta de Schönberg consisteix, finalment en la clarificació de les *regles*, en una denúncia afí a la de Wittgenstein en referència al llenguatge filosòfic: cal esmenar els errors del llenguatge del sistema tonal que s’havia tornat intel·ligible amb els segles. Per escometre aquesta tasca cal que al capdavant hi hagi una personalitat genial que, potser sense pretendre-ho ni saber-ho, sigui l’*excepció*. Que es desenvolupi de manera que les seves activitats estiguin fora de l’abast dels altres, traçant sempre el camí més curt, amb senzillesa i sense aparent esforç. Els altres s’han d’esforçar en la seva tasca i funcionaran mitjançant el tempteig-error, en un moviment en espiral, insegurs de la seva activitat. El geni, en canvi, desplega una idea que ja està completa en la seva ment, com Schönberg ha manifestat que li passava. Però la cara fosca de l’*excepcionalitat* és la incomprensió, perquè l’obra de l’artista pot arribar a ser massa complexa per la seva extremada intel·ligència. L’“art inusual” o la “creació inusual”, tal i com ho denomina Schönberg, seria l’obra de l’ésser extraordinari que s’eleva més enllà de si mateix i fa que el món i la vida siguin millors, com deia Diderot.

I la incomprensió del geni extraordinari el situa en la *solitud*, de vegades pretesa, de vegades lamentada. Schönberg es plany d’aquest fet a “How one becomes lonely” on, malgrat que sempre va estar envoltat de família i amics, explica que ha hagut de fer front a les crítiques dels adversaris i ha hagut de defensar cadascuna de les seves obres. Tot i així, la manca de comprensió no li dona la impressió de fracàs en els seus assoliments, perquè la incomprensió d’una generació no és significativa, comparada amb la importància d’un llegat que queda per a la història.

De fet, a l'era de les masses, sembla inevitable que el creador anhelí la *solitud*, com a figura fora del comú. Tot allò que el fa *excepcional* i l'allunya de *der kleine Mann* el fa, també, *solitari*, i més, si tenim en compte que Schönberg comparteix amb Schopenhauer una visió elitista de l'art, en la mesura que considera que hi ha poca gent que sigui capaç d'entendre, veritablement, allò que expressa la música. Segons aquesta visió, el geni no ha de tenir en compte l'audiència perquè només ha d'expressar allò que sent. Aleshores ens trobem amb l'eterna paradoxa que l'art tendeix a la *comprendibilitat* (*Faßlichkeit*), per definició, però que la música de Schönberg no és compresa per bona part del públic i la crítica. És per això que es trobà sol, moltes vegades, davant la creació, malgrat que sigui conscient de la seva complexitat.

En el camí cap a l'*autoexpressió* i en la mesura que problematitza les *regles* que ha heretat, Schönberg va més enllà dels límits de la seva pròpia època i explora camins inconeguts sota el mandat del Jo. L'artista és un individualista que empra la seva obra per objectivar la seva subjectivitat i, d'aquesta manera, es distingeix en la seva singularitat i, només així, és possible que, malgrat la multiplicat de manifestacions artístiques, sempre quedi alguna cosa a dir, perquè cada artista és diferent i, per tant, té coses noves a aportar. Només des de la *individualitat* hom pot manifestar la universalitat.

Una universalitat que s'ha de manifestar com a veritat artística, i només el geni com a individu va a la recerca constant de l'*autenticitat*, malgrat que la seva pròpia manifestació ja sigui una experiència autèntica. L'art del geni és aquell que s'avé amb la veritat, el que ofereix una adequació entre la veritat de l'obra i la veritat de l'artista. I Schönberg encara va més enllà i, com havia fet el poeta John Keats, relaciona la veritat amb la bellesa en la seva *Harmonielehre*. I, finalment, en el mateix tractat, relaciona la bellesa amb el bé, reprenent l'antic concepte aristotèlic de *kalokagathia*, l'ideal ètico-estètic de l'aristocràcia grega, quan considera que la bellesa no es pot desvincular de la moral i afirma que, al capdavall, el veritable art és inseparable de la veritable moral.

La personalitat polièdrica de Schönberg el converteix en un innovador en molts terrenys, a banda del musical. És també pintor, mestre, tractadista i pensador de l'art i inventor, cosa que el situa en sintonia amb els temps, on la categoria del *nou* va associada a l'actitud iconoclasta amb què és tractada la tradició artística i científica. Musicalment, hem pogut observar com posava en dubte les velles *regles* de l'art musical, identificava els problemes i suggeria noves solucions en forma d'emancipació de la dissonància o de mètode de dotze tons, a banda de saber-se situar a l'avantguarda amb l'expressionisme o concebre una nova manera de tractar la veu humana amb l'*Sprechgesang*. L'atonalitat, els aforismes musicals o la *Klangfargenmelodie* són innovacions musicals que formen part del caràcter

d'un home d'una gran imaginació que trobava temps, fins i tot, per ser creador de nous objectes. I en el terreny docent, va ser innovador en fer que els seus alumnes busquessin (*aufs Suchen!*) incansablement la manera d'esmenar els seus errors i experimentessin noves formes d'expressió, procurant que no dogmatitzessin els seus mètodes.

Però la incursió en *noves* regions inexplorades pot desorientar aquells qui no gaudeixen de la potencialitat d'un geni que es converteix en el seu guia. El geni és un *líder* nat que il·lumina el camí que la resta ha de seguir, una metàfora que Schönberg comparteix amb Karl Kraus, Kandinsky i Willi Reich. El geni hi veu més enllà, obre horitzons i facilita el camí de la societat *futura*, es projecta en el temps perquè ha estat capaç de recollir tota la saviesa precedent i, deixant de banda el fet que les seves capacitats siguin *innates*, sap què ha d'oferir al present i produeix una obra que perdura i que transmet un missatge a les generacions *futures*. I en la mesura que posseeix el *futur*, sent l'impuls de guanyar-se la immortalitat amb el seu art singular i visionari, que transcendeix la mera superficialitat dels temps. Viu el present com si fos una porta cap a l'avenir, uneix ponts de significat i ponts temporals en un camí cap a l'ideal estètic, i és per això que l'autèntic artista, en definitiva, aspira a l'eternitat: en si conté el passat, el present i el *futur* i, per això, sempre és actual.

Amb la seva projecció al *futur*, Schönberg concep el geni com un *profeta*, com un pont entre la immanència i la transcendència. Amb la seva creació, l'artista es converteix en *profeta* perquè la seva obra és, en si, un missatge cada vegada *nou*. I la figura de Schönberg encarna l'anunci d'una nova música per als *nous* temps, perquè es considera un escollit, un visionari que de forma inconscient ofereix a la societat obres que esdevenen miracles perquè no sabem com han estat realitzades, per quins paràmetres s'han regit, perquè expressen quelcom que surt del seu interior que es converteix en una torxa per guiar als profans.

Schönberg tenia autoconsciència de la seva genialitat, com ho demostra la gran quantitat de pàgines dedicades a parlar dels genis. I malgrat la *solitud* que els envolta, la cultura s'enriqueix quan conflueixen dues grans personalitats. És el que hauria pogut passar si hi hagués hagut bones sinèrgies entre Arnold Schönberg i Thomas Mann. El *Doktor Faustus* és un document indefugible per parlar de Schönberg, tenint en compte que el seu protagonista és una espècie d'*alter-ego* del compositor vienès ja que, pretesament, Mann fa en literatura el que nosaltres fem amb la filosofia de la música: retratar un geni. Tanmateix, hem vist que el geni de Mann i Schönberg presenten clares divergències, malgrat compartir innovacions musicals. I és que Mann ens llença un repte; destriar què hi ha de Schönberg en Leverkühn. El mite fàustic retorna al sòl alemany al segle XX com a músic, perquè la música és la més germànica de totes les arts i Mann considera que, d'entre tots els músics contemporanis, la personalitat que dona més joc poètic és la de



Schönberg.

I és que el dodecafonisme és un bon punt d'ancoratge per configurar un personatge novel·lesc. És un mètode que, mirat des de l'epidermis, resulta revolucionari i és atractiu per a una personalitat que ha de pactar amb el Maligne per assolir la condició de geni, perquè sembla una creació *ex-novo*, una criatura nascuda d'un part simbòlic que pot amagar misteris i superstició. Però el dodecafonisme de Schönberg i el de Leverkühn són diferents. Ja hem discutit les divergències entre tots dos models, però només destacarem que en el primer cas parlem d'un mètode, i en el segon d'un sistema, la qual cosa ja és un indicatiu que en Schönberg parlarem d'organicitat i flexibilitat en les obres, mentre que en Leverkühn hi ha voluntat de perfecció i racionalitat i una aplicació rígida de la sèrie, cosa que no es contradiu amb el fet que el personatge estigui sota l'impacte de la superstició.

En tots dos casos, tanmateix, hi trobem una mateixa necessitat d'*autoexpressió*, de fer aflorar l'inconscient en forma d'obra d'art, de seguir un imperatiu del qual, si bé Schönberg sembla tenir-ne autoconsciència (un imperatiu categòric estètic que es manifesta en l'estadi "ètic-pre-estètic"), en Leverkühn resta amagat rere la seva poderosa subjectivitat. Però l'*autoexpressió* no seria possible sense la *inspiració*, característica primigènica del geni que, en Leverkühn, s'objectiva en els àngels que el guien –i en el que apareix al gravat de Dürer. Les seves potències creatives són innates i, per tant, amb el temps, es poden modelar i perfeccionar, però el gèrmen es posseeix o no. Tant en Schönberg, com ja hem vist, com en Leverkühn, la relació amb les *regles* serà, inevitablement, conflictiva, perquè les capacitats del geni no es poden sotmetre a "normes estretes", com diria Schönberg, perquè l'art del geni és "ample". Però és justament el geni qui crea les noves *regles* per tal que els talentosos les puguin seguir. Tant Schönberg com Leverkühn són personatges *excepcionals*, l'excepció a la regla de la normalitat estadística, perquè estan dotats d'unes qualitats tan extraordinàries que sovint –i pensem en Leverkühn– els apropen al monstre, perquè l'estudi del geni leverkühnià podria entrar dins de la disciplina de la teratologia.

Amb la seva *excepcionalitat* es fan inconfusibles, però distingir-se de la resta els exigeix la cerca constant de la seva *autenticitat*. Queden lligats al seu destí la sinceritat expressiva i la veritat artística, l'afany de fer coincidir la seva interioritat amb l'essència de l'obra d'art, perquè l'obra s'ha de correspondre amb l'artista, que és un individualista. Mann declara que l'art no té per què sentir-se obligat amb la comunitat i, de fet, Leverkühn és un exemple de la relació tensa entre l'art i la societat, perquè crea per satisfer els seus propis instints estètics però, d'altra banda, al final de la novel·la, vol oferir els seus fruits als seus amics. Com Schönberg, que crea per a si però, alhora, funda la *Verein für musikalische Privataufführungen* per compartir el seu art –i el dels seus contemporanis– essent conscient que l'art té sentit, al

capdavall, quan s'insereix a la societat.

És l'eterna dicotomia entre l'agosarada transgressió de l'artista que no és acceptat pel públic i la necessitat de ser-ho, perquè l'art, que és una ofrena al món, implica la *solitud*. El geni es troba sol davant la creació perquè lluita per i contra la vida, i ha de buscar en les esferes més altes un punt de suport abans de la mort. Només quan adquireix la condició de *líder*, pot entrar en contacte amb la massa perquè, recollint la vella al·legoria de la caverna, pensa que només l'escollit pot mostrar el camí al grup atrapat en la foscor de la ignorància. Malgrat la seva inclinació a la *solitud*, el Maligne encomana a Adrian que sigui el cabdill que obri la marxa cap al *futur*. El geni és l'encarregat de fer camí, de guiar-nos per *nous* senders amb la llum (*Die Fackel* de Kraus) de la seva intel·ligència. La novetat obre les portes del *futur*, perquè trasllada el present a una realitat que el transcendeix, i el geni prepara els *nous* temps en forma de profecia.

És una obvietat que el tret que distingeix de forma més radical el geni de Mann de Schönberg és el pacte amb el diable, més fosc i terrible que el de l'*Ur-Faust*. Es presenta al lector com a desdoblament de la personalitat, i això el fa més contemporani i més inquietant. Mann el situa just en el centre de la novel·la i fa escriure a Serenus coses al llindar de l'inefable, apel·lant a un diari que recupera d'Adrian i que el relaciona amb Nietzsche. El caràcter *demoníac*, propi del Faust, l'emparenta amb la figura del Dionisos, inspirador de la bogeria ritual, l'èxtasi i de tot allò que està reprimat i prohibit amb qui s'identifica el filòsof que, més tard, es proclama l'Anticrist, el gran adversari del cristianisme.

Fruit d'aquest pacte, Leverkühn assolirà l'estatut de geni, però aquesta experiència tindrà dues conseqüències: la prohibició d'estimar i la *malaltia*. Adrian és un geni malalt que ha de suportar dolències físiques i psicològiques per poder assolir un estat extraordinari que el permeti crear. El dolor allibera els seus poders de l'inconscient i provoca el seu domini sobre les facultats racionals, quan conscient i inconscient entren en litigi. Aquest és un altre element que Mann emprà del filòsof de la Voluntat de Poder, perquè també hi ha una saviesa del dolor. Per al gran ferit, que fonamenta la seva filosofia en la revolta contra la decadència del cos, hi trobem una terrible *autoironia* quan parla de la Gran Salut, afirmant que cal homes *nous* que necessiten una nova salut, més resistent, més coratjosa i més joiosa, perquè s'han d'enfrontar a *nous* reptes, a noves aventures de l'esperit. En tota l'obra de Mann hi trobem una ambivalència entre la *malaltia*, associada a Adrian, i la salut, associada a Serenus.

Enmig de la *malaltia*, cal ser especialment fred i *cerebral* per extreure'n la força de la creació. El sistema de Leverkühn és, a diferència del mètode de Schönberg, rígid, fruit del càlcul, com li retreu Serenus. Adrian és fred, fins i tot té un punt d'*inhumanitat*. Controla les emocions, els sentiments i les passions pròpiament humanes i, literalment, careix de la

necessària compassió, de la capacitat de “patir-amb-l’altre” pròpia de les persones. En aquest punt, fins i tot, podríem relacionar el geni de Mann amb Nietzsche, amb el filòsof que aspira a ser sobrehumà i que sovint resulta *inhumà* –recordem la publicació de *Menschliches, Allzumenschliches*. Però Adrian és, alhora, un innovador dotat d’una *ironia* elevada i penetrant, una facultat que només està a l’abast de la intel·ligència i, malgrat els atacs que fa Nietzsche al gran irònic que va ser Sòcrates, no hi ha cap dubte que també és un gran irònic que, igual que el mestre de Plató, fa de la *ironia* una forma de filosofia. Quant a la *ingenuïtat* que va associada a Leverkühn, ens pot semblar que es contradiu amb el seu marcat tret *demoníac*, però en realitat es complementen. Mann dibuixa un artista juganer, infantil, somiador, aliè als problemes mundans. L’home que viu preocupat per la practicitat es perd aquest aspecte de la vida enjogassat, perquè l’artista, quan crea, combina, juga amb els sons, els colors, els espais, les paraules i les figures i, en certa mesura, retorna a la infantesa. En Nietzsche, en el camí cap a l’*Übermensch*, l’home s’ha de carregar amb tots els deures per endinsar-se al desert, tot demostrant la seva fortalesa; però en el desert hi ha la segona metamorfosi, perquè l’esperit es converteix en lleó per dominar sobre el món que l’envolta. Tanmateix, encara falta la darrera transformació, la més important, perquè donarà pas al *Superhome*, l’infant.

Ens ha interessat especialment parlar de la relació entre la *visió* i l’*oïda* en Adrian Leverkühn i Arnold Schönberg perquè Adrian distingeix els homes entre auditius i visuals. Aparentment, tots dos són auditius, perquè són músics, però hi ha una marcada diferència. Leverkühn no tenia cap interès ni aptituds per a les arts plàstiques, i així ho manifesta Serenus, tot i que, recordem-ho, es va inspirar en els gravats de Dürer per compondre l’*Apocalipsis cum figuris*. Quant a Schönberg, és un músic, però també és pintor, amb la qual cosa podem dir que és un artista sonor i visual, i més si tenim en compte, d’una banda, la importància de la *visió* de la partitura per copsar les seves innovacions compositives i, de l’altra, l’interès de la seva pintura en la mirada, un element clau per entendre el seu expressionisme. Tanmateix tots dos comparteixen allò que tenen tots els veritables artistes: un ull espiritual, com deia Plató, que implica una mirada estètica sobre les coses.

Després de la lectura del *Doktor Faustus* i l’anàlisi atenta de la personalitat del seu protagonista podem afirmar que allò més rellevant que Thomas Mann va adoptar de Schönberg per crear Adrian Leverkühn va ser, evidentment, un dodecafonisme *sui generis*, perquè clarament s’hi inspira a través d’Adorno i de Berg. Hem vist, per contra, que el geni de Mann té clares afinitats amb Nietzsche –malgrat que Schönberg també té algun punt nietzschia-, que es defineix com un caràcter *demoníac*, *malaltís*, *cerebral*, *inhumà*, *irònic*, *ingenu*, i que estableix una dicotomia entre la *visió* i l’*oïda*. Com a gran irònic, Thomas Mann va adoptar el mètode de Schönberg pensant que no afectaria la seva relació, però el músic va rebutjar el

personatge, primer, perquè es va prendre seriosament el fet que es pogués atribuir l'autoria del mètode a Mann i, en segon lloc, perquè devia considerar que el retrat que li havia fet Mann era, precisament, *demoníac*. Si tots dos haguessin gaudit de la mateixa *ironia*, potser Schönberg s'hagués sentit, fins i tot, afalagat, tenint en compte que va servir d'inspiració per a un creador de l'altura de Thomas Mann, que va configurar un personatge universal.

Però hi ha un personatge que uneix Adrian Leverkühn i Arnold Schönberg, i aquest és l'esperit de l'època que trasllada Mann al paper, com si fos un personatge més. El destí d'Adrian no es pot deslligar del destí d'Alemanya, i Schönberg observa aquesta mort espiritual, de lluny, des de Los Angeles, perquè és la seva mateixa realitat. Són dos genis –o tres, Schönberg, Leverkühn i Mann– que conviuen en un mateix moment històric, el d'una cultura elevadíssima que s'ofega en la seva pròpia contradicció. Mann retrata amb gran agudesa el final del segle XIX i la primera meitat del XX, el camí de la seva nació cap a un pacte simbòlic amb les forces de l'infern.

Però no tot són divergències. Tots dos personatges coincideixen en les categories que hem estudiat en Schönberg. És possible que ens trobem amb una casualitat o que Thomas Mann distingís aquestes característiques de Schönberg per plasmar-les a la novel·la. O, anant més enllà, potser podríem concloure que aquestes categories es trobarien en qualsevol geni de la primera meitat del segle XX i que, per tant, hem mostrat una nova tipologia per al geni contemporani.

L'esperit d'aquesta tesi ha estat posar de relleu a la personalitat polièdrica del compositor vienès des d'una vessant filosòfica i confrontar-la amb la personalitat fictícia d'Adrian Leverkühn. Per això ens hem situat en el terreny ètic, d'una banda, i en l'estètic, de l'altra, per bastir els fonaments que ens durien a analitzar quina mena de geni és Arnold Schönberg. Aquesta és una tesi amb pretensions humanistes, perquè hem analitzat Schönberg com a artista, però sobretot com a pensador. Perquè potser no va ser un filòsof, però va deixar escrites moltes apassionants reflexions sobre l'art i sobre els artistes, de manera que hem hagut de fer hermenèutica filosòfica. Calia contextualitzar els conceptes que anaven apareixent, perquè creiem que és interessant de fer interactuar la música amb altres disciplines com ho són la filosofia, la literatura, l'art o el pensament polític. D'aquesta manera hem situat Schönberg al seu context històric i en el seu marc filosòfic amb l'afany de trobar la seva essència com a artista complet, com a paradigma del geni del segle XX que va saber interioritzar el destí de la humanitat per expressar-lo amb un crit –de vegades d'agonia, de vegades de joia.

## Schlussfolgerungen

Im Jahr 1909 schrieb Schönberg: „Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben.“ Das Schicksal der Menschheit darf sich ausschließlich in Händen von Genies befinden, da – so wie es Carlyle in *On Heroes* darlegt – die Geschichte dank großer Persönlichkeiten fortschreitet, die diese erst fortschreiten lassen. Schönberg selbst war eines dieser Genies, die zu Propheten der neuen Kunst, zu Trägern einer neuen Auffassung von Schönheit wurden – Ausnahmeerscheinungen, die mit den Regeln der Tradition spielten, Unikate, Originale mit angeborenen Talenten. Mit den zitierten Worten wollte er den Geist seiner Zeit einfangen, wobei er sich – wie auch durch seine musikalischen und malerischen Manifestationen – in die Nähe zum Expressionismus rückt.

Am Ende seines Lebens hielt Schönberg sicherlich an der Kunstauffassung als Notschrei fest, da er – wenn auch weit von jenem Expressionismus und psychischem Leiden entfernt, das ihn aufgrund seiner persönlichen Leiden überkommen sollte, – den Schmerz der Schoah als seinen eigenen angenommen hatte und weiterhin unterstrich, dass der Künstler – das Genie – das Schicksal der Menschheit in sich trage. Seine – sich mit der Zeit immer weiter ausdehnende – messianische Vision umfasste all das, was er in seinen mystischsten Phasen voll glühender Religiosität gesät hatte, als er nämlich Dehmel schrieb, er wolle eine Oratorium für den modernen Menschen schreiben, damit dieser das Beten lernen könne. Dies ist auch das Thema der *Jakobsleiter* oder der unvollendeten Komposition *Moses und Aron*. Im Inneren dieser Wesen, die das Schicksal der Menschheit in sich tragen können, und die von uns Genies genannt werden, so schließt Schönberg, befindet sich die Bewegung der Welt, nach außen dringt lediglich ein Widerhall: das Kunstwerk. Das Genie hat das Wesen der Dinge in sich. Und laut der schönbergischen *Harmonielehre* ist auch nur jenes – d. i. der neue Mensch – fähig, dieses in Kunst auszudrücken.

Ziel der vorliegenden Dissertation ist die genaue Untersuchung des Geniebegriffes bei Schönberg – unter Berücksichtigung der entscheidenden Rolle, die die Figur des Genies in der Entwicklung seines Denkens einnahm. Zudem wurde diese der Hauptfigur des *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn, gegenübergestellt, bei der Thomas Mann sich zweifellos – zumindest zu einem gewissen Grad – vom Wiener Komponisten hat inspirieren lassen. Aus den schönbergischen Texten konnten zwölf erklärende typologische Kategorien abgeleitet werden: Selbstaussdruck, Inspiration, das Angeborene, die Beziehung zu den Regeln, Einzigartigkeit, Einsamkeit, Individualität, Authentizität, das Neue, Führerschaft, Zukunft und Prophetentum. Die Verwendung des Begriffs „Genie“ für eine Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts mag zwar anachronistisch anmuten, doch die Verweise, die

Schönberg selbst tätig, rechtfertigen diese Terminologie, auch wenn es vielleicht angemessener erscheinen mag, vom künstlerischen Ethos zu sprechen, einem Konzept mit einer weiter gefassten Auffassung von Persönlichkeit, die auch das Studium der Ethik und Ästhetik einbezieht.

Zu Anfang ist ein kleiner Abriss der philosophischen Grundlagen des Geniebegriffs vonnöten, so wie sie von Platon, Kant, Schelling oder Schopenhauer gelegt wurden, um diesen in den rechten Kontext zu rücken. Daraufhin soll zwischen den beiden entscheidenden schönbergischen Begriffen – Genie und Talent – unterschieden werden. Nach Schönberg sind Talent und Genie beides Fähigkeiten, ihren Unterschied sieht man jedoch in Aussagen wie: „Talent ist die Fähigkeit zu erlernen, Genie die Fähigkeit, sich zu entwickeln“. Während Talent also die Lernfähigkeit ausdrückt, bezieht sich der Begriff Genie auf die Fähigkeit zum Selbstaussdruck. Das Werk von Arnold Schönberg ist aber vor allem Letzteres: Selbstaussdruck. Dieser manifestiert sich in der Spannung zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein in einem „ethisch-vorästhetischen“ Stadium, das dank der zwei Traditionen, denen sich Schönberg verschrieben hatte, – der jüdischen und protestantischen – jenseits des Unbewussten entsteht.

Wie allseits bekannt war Schönberg Jude, ist aber – wie viele seiner Zeitgenossen – zum Protestantismus konvertiert. Die Wiener Kultur wurde wie ganz Mitteleuropa größtenteils von diesen jüdisch-assimilierten Intellektuellen angeführt, die zu den größten Verfechtern des Pangermanismus wurden. Der Unterschied zwischen Assimilierung und Marginalisierung zeigt sich insbesondere an einem – im 18. und 19. Jahrhundert auftauchenden, bisher nur wenig untersuchten Phänomen – der *kalahkala*. Mit Moses Mendelssohn dringen die Juden in die Gastkultur ein und werden nicht selten zu deren besten Vertretern. Mit der *Haskalah* treten die mitteleuropäischen Juden in die Moderne ein und befinden sich nun in einer paradoxen Situation, da einige von ihnen sich einerseits an das katholische oder protestantische Christentum anzupassen versuchten, sich auf der anderen Seite allerdings – mit dem Annehmen der Rolle der Romantiker – selbst zur kulturellen Marginalisierung verurteilen. Denn auch wenn die *Haskalah* von der Geschichtsschreibung mit der Aufklärung in Verbindung gebracht wird, war sie eigentlich der Eintritt in die Romantik.

Schönberg ist ein Sohn der *Haskalah*, wurde er doch 1874 als ein Jude in Wien geboren, der sich anpassen wollte. Dazu nahm er – wohl aufgrund dessen pangermanischen Charakters – den Protestantismus als Religion an und grenzte sich in dem katholischen Wien damit doppelt ab. Auf der anderen Seite nahm er aber auch die Tugenden der beiden – von ihm ausgeübten Religionen – an. Dabei hatte er das Judentum zunächst aufgrund seiner Geburt, später jedoch aus Überzeugung gelebt, was wohl hauptsächlich mit den Ereignissen in Mattsee zusammenhängt. Als Erbe der Buchkultur könnte man sein Leben aus der Sicht des irrenden Juden deuten,

der von Wien nach Berlin, Mödling, Barcelona, Paris und in die USA geht, Letzteres aufgrund der Auswirkungen des Nationalsozialismus. Seit den 20er-Jahren hielt er die Gründung einer jüdischen Nation für notwendig, und unterstützte dieses Vorhaben mit einem messianischen Antrieb, der zu Beginn seiner Karriere noch undenkbar gewesen wäre. Die künstlerische Frucht dieses intrinsischen und extrinsischen Judentums sind im Wesentlichen Werke wie *Die Jakobsleiter*, *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 27, *Der biblische Weg, Moses und Aron*, die am Ende seines Lebens verfassten *Kol Nidre* op. 39, *Survivor from Warsaw* op. 46, *Dreimal Tausend Jahre*, op. 50A, *De Profundis* oder *Psalm 130* op. 50 B, *Moderner Psalm* op. 50 C sowie der während des Ersten Weltkriegs unternommene Kompositionsversuch einer „Jüdischen Symphonie“. Dabei zieht sich der Versuch, eine Brücke zwischen Immanenz und Transzendenz zu spannen, wie eine Konstante durch sein Leben.

Vom Protestantismus, der Religion, die seit Max Weber mit dem Kapitalismus in Verbindung gebracht wurde, zollt wohl Schönbergs Pangermanismus, der mit seinem Eintritt ins österreichische Heer im Ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt erreichte. Im Grunde muss man ihn, so wie es Haas von vielen anderen jüdischen Musikern sagte, – künstlerisch gesehen – als Musiker der germanischen Tradition einordnen. Gleichzeitig hatte er ein stark ausgeprägtes Pflichtbewusstsein, war ein unermüdlicher Arbeiter, der sich zur Ausübung der Komponistentätigkeit berufen fühlte und es als sein Schicksal angenommen hatte. Ein gutes Beispiel ist hierfür das von Enzo Traverso als „germanischen Monolog“ bezeichnete Phänomen der „jüdisch-deutschen Symbiose“. Die Geschichte hat gezeigt, dass die deutsche Kultur aus dieser als Gewinner hervorgegangen ist, wurden doch die sogenannten Assimilierten meist zu deren größten Verfechtern.

Dies wird – zusammen mit dem Modus Operandi des christlichen Wiens aufgrund der Osmose mit der umgebenden hedonistischen Stadt – zum Schlüssel für die Persönlichkeitsentwicklung des Künstlers. Eine der hier angeführten Thesen ist die Annahme, dass es in seinem kreativen Prozess ein Moment vor dem ästhetischen Stadium gibt, einen kategorischen Imperativ, der ihn zum künstlerischen Schaffen antreibt: das sogenannte „ethisch-vorästhetische“ Stadium. Nach Arnold Schönberg ist dies der kreative Moment, in dem die Ästhetik von einem ethischen Impuls, einem Pflichtbewusstsein angetrieben wird, das der Schaffende beim Ausüben seiner Aufgabe fühlt und diese dadurch zu etwas Unvermeidlichem, ja Vorherbestimmtem macht: „Es hat mich getroffen.“ In diesem Stadium trägt der Künstler die ästhetische Idee bereits in sich, drückt sie allerdings noch nicht aus. In seinen Texten vertritt Schönberg die These, dass der Künstler die Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens spürt, wie die Ethizität des Ästheten Schopenhauers, die zu einem Muss, einem ästhetischen kategorischen Imperativ wird, so wie ihn auch sein Freund Kandinsky

formuliert hatte.

Das „ethisch-vorästhetische“ Stadium beschreibt dabei den artikulativen Anfang des kreativen Aktes, den Moment der Zeugung und Entstehung, der wesentlich bestimmt, wie die schöpferische Tätigkeit später aussehen wird. Dieser doppelte Prozess gibt auch Antwort darauf, was Schönberg als „Ausdrucksbedürfnis“ bezeichnet. Die ästhetische Mission, die sich der junge Musiker auferlegt, hat nämlich ein ethisches Fundament, das eng mit seinem lutherischen Rigorismus und der ikonoklastischen Tendenz des Judentums zusammenhängt: Es dreht sich alles darum, eine authentische Musik zu schaffen, die wirklich der Zeit entspricht, ohne unnötigen Ornamente, die ihr eigentliches Wesen verhüllen. Das Besondere an Schönberg ist dabei seine ausgeprägte Selbstwahrnehmung und die innere Notwendigkeit, Kunst mit Wahrheit zu verknüpfen.

Dieser ethisch-ästhetische Impuls bestimmt sein geniales künstlerisches Schaffen, das ganz unter dem Zeichen des Zusammenhangs steht. Der Gründer der Zweiten Wiener Schule hatte unbewusst den Mut, die tragende Struktur des Werks vom traditionellen Schönheitsbegriff in Richtung Zusammenhang zu verschieben. Dieser sollte nicht der Schlüssel für das Verständnis seiner Musik werden, er hat sogar ein Traktat zu dem Thema verfasst. Der Zusammenhang äußert sich in der Beziehung, die zwischen den Noten selbst, zwischen dem Einzelnen und dem Gesamtwerk besteht, sowie hinsichtlich des Zusammenhangs des Künstlers mit sich selbst. Dabei ist dieser ethisch-ästhetisch: ethisch, da wir uns im Moment der Auflösung des Subjektes befinden (Freud), und ästhetisch, da dadurch die Auflösung des künstlerischen Diskurses ausgedrückt wird (die Avantgarde). Mit den Worten Kants könnte man sagen, dass der Zusammenhang eine „unbekannte gemeinsame Wurzel“ darstellt, die die Diversität des schönbergischen Werkes eint.

Das Werk ist – laut Kant – ein Organismus, der eine fassliche Botschaft übermitteln will. Die Form dieses Organismus basiert aber auf Zusammenhang und Fasslichkeit. Zusammenhang ist demnach Weg und Ziel zugleich, wobei der Hörer, um die Gesamtheit zu begreifen, den kreativen Prozess anhand der Fasslichkeit seiner Teile erst rekonstruieren muss. Durch den Zusammenhang entsteht eine signifikante Interaktion der musikalischen Komponente und er ist eine notwendige Bedingung, um Fasslichkeit zu erreichen, von der er wiederum abhängt: Ist Fasslichkeit vorhanden, tut es dies aufgrund des Zusammenhangs, jedoch garantiert das Vorhandensein von Zusammenhang nicht immer, dass dieser auch fasslich wird. Dies hängt letztlich vom Subjekt ab. Alle gelungenen Werke sind in sich kohärent. Das Besondere an Schönberg ist, dass er besagtem Zusammenhang zum ersten Mal musiktheoretisch Bedeutung beimisst und ihn zu einem Schlüsselement macht.

Entscheidend bei der vorliegenden Dissertation waren insbesondere



die Konzepte Stil und Gedanke. Beide Konzepte wurden diskutiert, um die Dichotomie zwischen der Vorstellung des Künstlers und deren Verwirklichung – der Darstellung – zu erklären. Danach bedeutet Komponieren, das in die sinnliche Welt zu übertragen, was sich der Komponist aus ästhetischer Sicht vorstellt, und damit den Schritt vom Denken zum Aussprechen. Nach Schönberg ist der Stil dabei die äußere Erscheinung des Werkes, während der Gedanke – wie man schließen kann – das Wesen, die erste Bedeutung der Komposition ist. Der Stil ist das Einhüllen, die Darstellung, das Phänomen, der Gedanke dagegen „das Ding an sich“, der Wille, das Noumenon. Ein Gedanke, der zu existieren aufhört, da er sich nicht als organisches Ganzes präsentiert, zerfällt zu einer veralteten Kunst.

Die veraltete Kunst ist das Gegenstück zur Neuen Musik. Für Schönberg ist neue Musik diejenige, die dem Hörer immer etwas Neuartiges bietet, eine Musik, die – wie die Avantgarde selbst – über alles reflektiert und bewusst macht, was das Publikum vergessen, das kollektive Unbewusste Kraft der Unterdrückung durch die Selbstzensur zurückweist. So würde es zumindest Theodor W. Adorno ausdrücken, der von der Neuen Musik fasziniert war und das Werk Schönbergs aus einer soziologischen und dialektischen Perspektive als radikal einstufte. Adorno zeigt dabei auf, dass die Zwölftonmusik, versucht man deren große musikalische Formen nachzuzeichnen, eine intrinsische Schwierigkeit enthält. Im Expressionismus war dagegen die Ästhetik als solche kritisiert worden, da sie – wie alle Kulturphänomene – als eine superstrukturelle Projektion eines komplexen historischen Moments der europäischen Gesellschaft angesehen wurde, deren Zivilisation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich am Rande des Verschwindens befand.

Die schönbergsche Musik nahm im Laufe seines Werdegangs viele verschiedene Gesichter an. Dabei gab er die traditionelle Auffassung von Schönheit – mit seinem tonalen System und hegemonischen Formen, die die Kunst bis ins 19. Jahrhundert beherrscht hatten, – auf und baute stattdessen seine Werke auf Grundlage des Zusammenhangs seiner Teile auf. In *Verklärte Nacht* op. 4 und *Pelleas und Melisande* op. 5 finden sich noch „Spuren von Schönheit“, ab dem *Quartett (d-Moll)* op. 7 und der *Kammersymphonie* op. 9 kann man jedoch sagen, dass die „Vertreibung der Schönheit“ abgeschlossen ist. Mit der „Emanzipation der Dissonanz“, die am Ende des *Zweiten Quartetts (fis-Moll)* op. 10 auftaucht, beginnt der Weg des Experimentierens, auf dem die Partitur die Tonarten verlässt und nur noch nach Motiven funktioniert. In einigen Fällen finden sich „Miniaturen“ wie die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 oder *Fünf Orchesterstücke* op. 16, Letztere mit der Besonderheit, dass sie ein Stück mit einer Klangfarbenmelodie enthalten.

Mit Werken wie *Drei Klavierstücke* op. 11 tritt seine Musik in die

atonale Phase ein. Diese stimmt mit seinem „Expressionismus“ insofern überein, da sie häufig auf Grundlage eines „Worts der Kohäsion“ konstruiert wird. Dies ist der Fall bei *15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* op. 15, *»Erwartung«* op. 17 oder *»Die Glückliche Hand«* op. 18. Der – dem Werk und dem Gesamtwerk innewohnende – Zusammenhang sowie der Zusammenhang mit dem Künstler selbst verändert sich dabei nicht wesentlich, wenn Text hinzukommt oder weggenommen wird, begleitet doch das Wort lediglich die Musik oder wird höchstens zu einem Außenskelett, das verhindert, dass das atonale Innere aus dem Körper tritt. Der Text wird dann auch meist nicht im traditionellen Sinne gesungen, sondern eher in einer Art Sprechgesang rezitiert.

Während des Ersten Weltkrieges überkommt Schönberg ein religiöses Gefühl, das er in früheren Phasen nicht erlebt hatte und ihn dazu ermutigte, mit der *Jakobsleiter* zu beginnen. Auch wenn er dies in offensichtlicher Desorientierung – »Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts« – tut, dient sie ihm dazu, Bezüge zu sichern, findet sich doch hier bereits die Wiege der Zwölftonreihe. Die Suche nach Zusammenhang findet sich nicht nur im Notensystem wieder, Schönberg wollte auch „in der Zeit kohärent“ sein. Daher gründete er den *Verein für musikalische Privataufführungen*.

Der „höchste Zusammenhang“ wird allerdings in der Zwölftonmusik erreicht. Hier wird die Reihe zur einzigen Keimzelle der Partitur, wobei alle Elemente in Beziehung zueinander stehen. Mit dem Walzer der *Fünf Klavierstücke* op. 23 und der *Serenade* Op. 24 findet dies seinen Anfang. Mit der *Suite für Klavier* op. 25 und insbesondere mit *Moses und Aron* folgt dann die Konsolidierung. Aus seiner amerikanischen Zeit sind das *String Trio* op. 45 oder das *Violin concerto* op. 36 zu erwähnen. In diesen ist die strikte Einhaltung der Reihentechnik nicht Schönbergs größte Sorge. Er öffnet der Schönheit, die er vorher „aus dem Fenster“ geworfen hatte, vielmehr wieder die Tür. Seine Spätwerke weisen sogar wieder tonale Reminiszenzen auf. Dies ist der Fall bei *Kol Nidre* op. 39, der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 oder *A Survivor from Warsaw* op. 46.

Der Schöpfer dieser Werke hat den inneren Drang, seine Genialität auszudrücken. Im Besitz der Fähigkeiten, die ihn von den anderen unterscheiden, breitet er diese in Form eines Kunstwerkes aus, um sich selbst zu zeigen. Da die Kunst jedoch – laut Schönberg – dem Unbewussten angehört, muss sich der Künstler selbst ausdrücken können, ohne sich den von außen – d. h. aufgrund des sozialen Drucks oder des ästhetischen Geschmacks – oder von innen – vom Künstler selbst – auferlegten Beschränkungen unterwerfen zu müssen. So kann erst der angeborene und instinktive künstlerische Impuls zutage treten, der das künstlerische Schaffen erst möglich macht. An diesem Punkt ist die Beobachtung unvermeidlich, dass zwei Genies wie Schönberg und Freud, die allem Anschein nach

keinerlei Kontakt zueinander hatten, gänzlich übereinstimmen, geht es beiden doch um Dasselbe, d. s. die inneren und vorbewussten Triebe. Dies – die Behandlung des Unbewussten, das in unseren Träumen sowie in der Sexualität und den Aggressionen zum Vorschein kommt –, ist ja genau der Gegenstand der Psychoanalyse. Daher weisen die Tätigkeiten des Künstlers und des Psychoanalytikers starke Parallelen auf, arbeiten doch beide mit unbewussten psychischen Vorgängen.

Das Genie hält im Moment der Schöpfung nicht inne, um nachzudenken. Von Schönberg sind uns zwar einige Betrachtungen über die Musik überliefert, die ihn zum Kunstdenker machen, diese liegen allerdings alle vor der Zeit, in der er sich als Künstler spontan und aufgrund eines inneren Impulses ausdrückte. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass das Genie die Ergebnisse seines Schaffens schon in den ersten Versionen als gelungen anerkennt, sind diese doch den Trieben seiner Psyche treu und das erste Resultat das authentischere, dessen künstlerischer Wert durch Korrekturen nur abgewertet würde. Laut dem Komponisten funktioniert der Schöpfungsprozess des Genies wie ein Uhrwerk. Er ist ein gut geölter Mechanismus, der nicht stehen bleiben muss, um darüber nachzudenken, wie es weitergehen soll. Die schönbergsche Schöpfung erinnert – wie die vieler anderer Künstlern – daher oft an die „*Écriture automatique*“ der Surrealisten. Eine wesentliche Voraussetzung des schönbergschen Genies ist, dass er so weit wie möglich sich selbst auszudrücken strebt.

Die erste Prämisse des Selbstaustdrucks ist dabei die Inspiration, kann doch kein Künstler ohne Inspiration wirklich schaffen. Dank der Inspiration schafft das Genie – auf vollkommen natürliche Weise – das Ungewöhnliche – das, was die Norm übersteigt und zu einem übermenschlichen Sein wird. Der Komponist weist darauf hin, dass er über keine Theorie verfügt, die sich beim Verfassen einer Komposition anwenden lasse. Es sei vielmehr die natürliche Anmut, die einen – auf einem Gefühl aufbauend – schaffen lässt. Dabei sammelt er die Traditionen des Enthusiasmus und der Inspiration platonischer Herkunft auf, so wie sie von Diderot, Kant oder Schopenhauer entwickelt wurden. Und auch wenn er von diesen nicht direkt beeinflusst wurde, war er mit der Essenz dieser Denkströmung – aufgrund seiner eigenen Intuition und durch den ständigen Kontakt mit dem Wiener Ambiente der Jahrhundertwende – sicher vertraut. Für Schönberg ist das künstlerische Schaffen ohne Inspiration undenkbar. Dabei stützt er sich auf eine Tradition, nach der die Inspiration einem wesentlich produktiven und spontanen Geist entspringt und dessen Ursprünge in der Romantik liegen.

Das Genie wird als solches geboren und kann nicht erschaffen werden, daher erlernt es nichts für seine künstlerische Entwicklung wirklich Relevantes, seine Fähigkeiten sind vielmehr Teil seiner Persönlichkeit. Mithilfe der Unterweisung kann er diese Fähigkeiten zwar perfektionieren, das Geniale ist jedoch angeboren und das Angeborene stets authentischer.

Das Genie bringt sich selbst zu höheren Ausdrucksformen und da es dafür keinen Lernprozess durchschritten hat, ist das Ergebnis seines künstlerischen Schaffens für den gemeinen Menschen, der zum Erstellen seiner Interpretationsschlüssel mehr Elemente benötigt, oftmals unfasslich. Zur Unterscheidung zwischen Genie und Nicht-Genie bedarf es laut Schönberg einer Geheimwissenschaft: Gerade weil es sich um etwas Angeborenes und nicht Erlerntes handelt, sind die Bedingungen dafür, wann jemand ein Genie ist, und wann nicht, unbekannt. Das Genie entzieht sich der Kontingenz, kommt vor der Endlichkeit der Wesen und ist diesen fremd. Als Lehrender ist es sich daher darüber bewusst, dass man das Wichtigste nicht lehren kann, sondern dies aus dem Künstler selbst entsteht. Dazu wandelt dieser auf unerforschten Nebenwegen, die ihn oft dazu bringen, dass er sich den Regeln widersetzt. Diese Zuwiderhandlung des Genies ist, laut Kant, weder gewollt noch wird sie bewusst durchgeführt, es handelt sich vielmehr um einen inneren Impuls, der ihn dazu führt, Dinge zu tun, die vom – durch die Mehrheit vorgezeichneten – Weg abweichen. Daher haben Genies – und mit ihnen Schönberg – ein gespanntes Verhältnis zu Regeln, das mit Fortschreiten der künstlerischen Laufbahn immer schwieriger wird. Seit seinen ersten kompositorischen Schritten spannt Schönberg die – insbesondere aus der Feder von Brahms und Wagner stammenden – Traditionssaiten, lässt aber (wenn man seinen Artikel „National Music [2]“ von 1931 berücksichtigt) auch Bach, Mozart und Beethoven sowie – technisch wie persönlich – auch Gustav Mahler nicht außer Acht.

Schönberg befreit sich vom Gewicht der geerbten Normen, um einen immer eigeneren Stil zu erschaffen, auch wenn er dabei die Balance zwischen Tradition – d. h. dem Folgen von Regeln, die eine bestimmte Epoche definieren – und der Bildung seiner eigenen Individualität halten muss. Aufgeben will er die Regeln nicht ganz, er passt sie lediglich an die neuen Zeiten an. Das oxymoronische Epitheton des konservativen Revolutionärs, das Willi Reich ihm gab, trifft dies meiner Ansicht nach sehr gut. Schönberg mag (wie Adorno meinte) in vielerlei Hinsicht ein radikaler Komponist erscheinen, der mit der Tonalität bricht und eine Methode *ex novo* entwirft. Dabei hatte er jedoch stets die Kompositionsgrundlagen der westlichen Tradition vor Augen. So ist der Stoff, mit dem er in seiner atonal-expressionistischen Phase und in der Zwölftonmusik arbeitet, weiterhin ein vokaler und instrumentaler Klang und die Zwölftonmusik nicht gänzlich inkompatibel mit der Tonalität. Der Wiener Komponist ist folglich weit von einer wahren Revolution – wie die der aleatorischen oder der *musique concrète* – entfernt, auch wenn man in seiner Kompositionspalette – mit seinen extremen Dissonanzen – durchaus das findet, was man als „Geräusch“ bezeichnet. Hierbei verwendet er jedoch keinen Stoff der sinnlichen Welt. Zudem finden sich in seinen Schriften keine Verweise darauf, dass er sich selbst als Revolutionär bezeichnet hätte, ein Begriff, der ihm sogar

unangenehm war. Vielmehr betont er das Wort „Evolution“ und macht einen Sprung nach vorne, der nicht ins Nichts führt, sondern eine Neuformulierung darstellt.

Angemessener als der Begriff der Revolution wäre daher Revolte, da die schönbergsche Arbeit die Regeln modifiziert, dabei aber im selben linguistisch-musikalischen Rahmen bleibt. So wird kein Modell zerstört, sondern lediglich in die Richtung weiterentwickelt, wohin er – seiner Ansicht nach – gehen muss. Seine musikalische Arbeit gründet nichts Neues, es entwickelt vielmehr bereits Bestehendes weiter und stellt damit eine persönliche, zeitlich kohärente Art des musikalischen Fortschritts dar. Die Regeln ändern sich, das Spiel bleibt jedoch dasselbe. Oftmals wurden – auch von ihm selbst – zur Beschreibung seiner Musik Begriffe aus der Sprache der Politik oder der Soziologie – wie „bolschewistisch“ oder „anarchistisch“ – benutzt. Dabei bewegen wir uns allerdings immer auf einem – dem Jüdischen so eigenen – ambivalenten Terrain: Schönberg ist ein Konservativer, der dazu gezwungen wurde, ein Revolutionär zu sein.

Das Genie ist deswegen dazu bemächtigt, die Regeln zu ändern, da er der Einzige ist, der diesen trotzen kann. Aus diesem Grund spricht Schönberg an mehreren Stellen seiner *Harmonielehre* auch sehr kritisch von der Beziehung, die er zu den Regeln hatte, und dies sowohl in Bezug auf diejenigen, die die Regeln aufstellt, als auch auf diejenigen, die ihnen blind folgt. Schönbergs Revolte besteht schlussendlich in der Klärung der Regeln, in einer Anklage, wie sie Wittgenstein gegen die philosophische Sprache vorgetragen hatte: Man muss die Fehler korrigieren, die sich in die Sprache des Tonsystems eingeschlichen und dieses über Jahrhunderte hinweg unlesbar gemacht haben. Um diese Aufgabe anzugehen, braucht es an der Spitze eine geniale Persönlichkeit, die, ohne dies zu wollen oder gar zu wissen, einzigartig ist. Besagte Persönlichkeit entwickelt sich so, dass ihre Taten außerhalb des für die Masse zugänglichen Bereichs liegen, und nimmt dabei immer den kürzesten und einfachsten Weg, der keinerlei Anstrengung darstellt. Die Anderen müssen sich bei dieser Aufgabe anstrengen, funktionieren dabei über „Versuch und Irrtum“, bewegen sich spiralenförmig fort und sind unsicher in dem, was sie tun. Das Genie breitet dagegen eine Idee aus, die bereits gänzlich in seinem Geist vorhanden ist. So ist es nach eigenen Angaben Schönberg selbst gegangen. Die dunkle Seite dieser Einzigartigkeit ist das Unverständnis, fällt doch das Werk eines solchen Künstlers – aufgrund seiner außergewöhnlichen Intelligenz – möglicherweise zu komplex aus. Diese „ungewöhnliche Kunst“ oder „ungewöhnliche Schöpfung“, wie sie Schönberg nannte, ist damit das Werk eines einzigartigen Wesen, das über sich hinaussteigt und, wie Diderot sagte, die Welt und das Leben dadurch besser macht.

Das Unverständnis, das dem einzigartigen Genies entgegengebracht wird, treibt dieses in die – manchmal gewollte, manchmal aber auch

bedauerte – Einsamkeit. Schönberg beklagt sich darüber in „How one becomes lonely“. Dort legt er dar, wie er sich – auch wenn stets von Familie und Freunden umgeben –, stets den Kritiken seiner Gegner stellen und jedes seiner Werke verteidigen musste. Dieses fehlende Verständnis gab ihm allerdings nicht das Gefühl, hinsichtlich seiner Leistungen gescheitert zu sein, ist doch das Unverständnis einer Generation bedeutungslos gegenüber der Bedeutung des geschichtlichen Vermächtnisses.

Zu Zeiten der Massen scheint es vielmehr unvermeidlich, dass der künstlerisch Schaffende – als Figur jenseits des Gewöhnlichen – die Einsamkeit anstrebt. All dies, was ihn einzigartig macht und vom kleinen Mann unterscheidet, macht ihn auch zum Einzelgänger, und dies umso mehr, wenn man berücksichtigt, dass Schönberg mit Schopenhauer eine elitäre Kunstauffassung teilt. Seiner Ansicht nach gibt es wenig Menschen, die wirklich verstehen, was die Musik ausdrückt. Daher soll das Genie das Publikum auch gar nicht berücksichtigen, sondern lediglich das ausdrücken, was es fühlt. Hier begeben wir uns allerdings ins ewige Paradoxon, dass die Kunst per definitionem nach Fasslichkeit strebt. Die Musik von Schönberg bleibt jedoch von großen Teilen des Publikums und der Kritik unverstanden. Aus diesem Grund befindet er sich oftmals mit seinem Kunstwerk allein, auch wenn er sich dessen Komplexität bewusst ist.

Auf dem Weg zum Selbstaussdruck geht Schönberg insofern über die Grenzen seiner eigenen Epoche hinaus, da er die überlieferten Regeln problematisiert und – dem Mandat des Ich folgend – unbekannte Wege erforscht. Der Künstler ist ein Individualist, der sein Werk dazu benutzt, seine Subjektivität zur Objektivität werden zu lassen. Dadurch zeichnet er sich in seiner Einzigartigkeit aus. Nur so ist es – trotz der Vielzahl an künstlerischen Darlegungen – möglich, dass immer noch etwas zu sagen bleibt, ist doch jeder Künstler anders und hat daher etwas Neues beizutragen. Nur durch die Individualität kann sich die Universalität manifestieren.

Und diese Universalität muss sich als künstlerische Wahrheit manifestieren. Als Individuum ist nur das Genie stets auf der Suche nach Authentizität, obgleich seine eigene Manifestierung bereits ein authentisches Erlebnis ist. Die Kunst des Genies verträgt sich mit der Wahrheit und weist ein adäquates Verhältnis zwischen der Wahrheit des Werkes und der Wahrheit des Künstlers auf. Schönberg geht aber noch weiter und verbindet – wie schon der Dichter John Keats – in seiner *Harmonielehre* Wahrheit und Schönheit. Im selben Traktat verbindet er schließlich die Schönheit mit dem Guten, wobei er das antike aristotelische Konzept der Kalokagathia – das ethisch-ästhetische Ideal der griechischen Aristokratie – wieder aufnimmt. Dieses geht davon aus, dass die Schönheit nicht von der Moral losgelöst betrachtet werden kann, denn wahre Kunst ist untrennbar von wahrer Moral.

Der polyedrische Schönberg wird – neben der Musik – in vielen Bereichen zum Innovator. So ist er Maler, Lehrer, Verfasser von Traktaten,

Musikdenker und Erfinder. Dies entsprach ganz dem Geist seiner Zeit, in der das Neue stets mit einer ikonoklastischen Haltung einherging, mit der die künstlerische und wissenschaftliche Tradition behandelt wurde. Auf musikalischer Ebene hat sich gezeigt, dass Schönberg die alten Regeln der Musikkunst in Frage stellte, die Probleme erkannte und neue Lösungen wie die Emanzipation der Dissonanz und die Zwölftonmusik vorschlug. Auf der anderen Seite wusste er sich innerhalb des Expressionismus zu situieren und erfand mit dem Sprechgesang einen neuen Umgang mit der menschlichen Stimme. Atonalität, musikalische Aphorismen oder Klangfarbenmelodie sind musikalische Innovationen, die zum Charakter eines Menschen mit einer großen Vorstellungskraft gehören, der auch noch Zeit zum Schaffen von neuen Dingen hatte. Als Dozent war er insofern innovativ, als er seine Schüler dazu brachte, dass sie ohne Unterlass nach einer Möglichkeit suchten, wie sie ihre eigenen Fehler beheben konnten, und neue Ausdrucksformen ausprobierten. Hierbei achtete er jedoch darauf, dass sie seine Methoden nicht zum Dogma erhoben.

Streifzüge in neue Territorien können diejenigen verwirren, die nicht über das Potential eines Genies verfügen, das sie daher führen muss. Das Genie ist ein geborener Anführer, er leuchtet den anderen den Weg, auf dem sie zu gehen haben. Diese Metapher teilt Schönberg mit Karl Kraus, Kandinsky und Willi Reich. Das Genie sieht über Grenzen hinaus, öffnet Horizonte und ebnet der Gesellschaft der Zukunft den Weg, es projiziert sich selbst in der Zeit, war es doch so weise, das vorhandene Wissen aufzugreifen und – unabhängig der Tatsache, dass seine Fähigkeiten angeboren sind, – weiß, was es der Gegenwart anzubieten hat. Dadurch schafft es ein Werk, das die Zeit überdauert und auch für zukünftige Generationen eine Botschaft enthält. Und je mehr es die Zukunft beherrscht, desto stärker fühlt das Genie auch den Impuls, mit seiner einzigartigen und visionären Kunst die Unsterblichkeit zu erlangen, die jegliche Oberflächlichkeit der Zeit überschreitet. Die Gegenwart sieht es als Tür in die Zukunft, auf seinem Weg zu einem ästhetischen Ideal verbindet es entscheidende Punkte und spannt zeitliche Brücken. Der authentische Künstler strebt nach Unsterblichkeit: Er vereint in sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist daher immer aktuell.

Aufgrund dieser Projizierung in die Zukunft konzipiert sich Schönberg als Prophet, als eine Brücke zwischen Immanenz und Transzendenz. Mit seinem Schaffen wird der Künstler deshalb zum Propheten, da sein Werk eine stets neue Botschaft enthält. Und die Figur Schönberg verkörpert diese Bekanntmachung einer neuen Musik für die neue Zeit, da er sich für auserwählt hält, für einen Visionär, der der Gesellschaft unbewusst Werke bietet, die zu Wundern werden, da wir nicht wissen, wie sie entstanden sind oder welchen Parametern sie gehorchen, drücken sie doch das aus, was aus dem Innersten kommt. Und dies wird dann zu der Fackel,

die die Laien führt.

Schönberg war sich seiner Genialität nur allzu bewusst. Dies zeigt schon die große Anzahl an Stellen, an denen er über Genies spricht. Und trotz der Einsamkeit, die sie umgibt, wird die Kultur bereichert, wenn zwei große Persönlichkeiten aufeinander treffen. Dies wäre wohl auch passiert, wenn zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann bessere Synergien geherrscht hätten. *Doktor Faustus* ist ein Text, der bei einer Untersuchung Schönbergs nicht fehlen darf, ist doch sein Protagonist eine Art Alter Ego des Wiener Komponisten. Dabei tut Mann in der Literatur das, was Musikphilosophen in der Philosophie tun: Er porträtiert ein Genie. Auf der anderen Seite hat sich aber auch gezeigt, dass das Genie von Mann und Schönberg, obwohl es die musikalische Innovation teilt, klare Differenzen aufweist. Dabei konfrontiert Mann den Leser mit der Herausforderung, herauszufinden, wie viel Schönberg in Leverkühn zu finden ist. Der Faust-Mythos kehrt im 20. Jahrhundert als Musiker auf den deutschen Boden zurück, ist doch die Musik die germanischste aller Künste. Und für Mann ist es Schönberg, dessen Persönlichkeit von allen zeitgenössischen Musikern als poetischer Stoff am besten geeignet ist.

Die Zwölftonmusik ist dabei ein guter Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Romanfigur. Betrachtet man ihre Oberfläche, wirkt die Methode revolutionär und attraktiv für eine Person, die einen Pakt mit dem Bösen schließen muss, um Genialität zu erreichen. So gleicht sie einer Schöpfung ex novo, die aus einem symbolischen Teil voller versteckter Mysterien und Aberglaube entsteht. Die schönbergsche Zwölftonmusik und Leverkühn unterscheiden sich aber in einigen Punkten. Die Unterschiede der zwei Modelle wurden bereits behandelt, an dieser Stelle soll daher lediglich darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Ersterem um eine Methode, bei Letzterem um ein System handelt. Dies weist bereits darauf hin, dass Schönbergs Werke etwas Organisches und Flexibles aufweisen, während Leverkühn Perfektion und Rationalität sowie eine strikte Anwendung der Reihe anstrebt, was allerdings nicht der Tatsache widerspricht, dass die Romanfigur unter dem Einfluss des Aberglaubens steht.

In beiden Fällen findet sich dasselbe Bedürfnis nach Selbstaussdruck, danach, das Unbewusste in Form eines Kunstwerks zutage treten zu lassen und einem Imperativ zu folgen, dessen sich Schönberg (in Form eines kategorischen Imperativs der Ästhetik, der ein „ethisch-vorästhetisches“ Stadium ausdrückt) bewusst zu sein scheint, der bei Leverkühn jedoch hinter dessen allmächtiger Subjektivität verborgen bleibt. Der Selbstaussdruck wäre ohne Inspiration, die ursprünglichste Eigenschaft des Genies, nicht möglich. Bei Leverkühn wird diese von – ihn leitenden – Engeln verkörpert, so wie es auf einem Stich von Dürer zu sehen ist. Seine kreativen Vermögen sind angeboren. Sie können zwar mit der Zeit moduliert und perfektioniert werden, der Kern ist jedoch vorhanden oder nicht. Wie bereits gesehen, ist



sowohl bei Schönberg als auch bei Leverkühn die Beziehung zu Regeln zwangsläufig konfliktreich, lassen sich die Fähigkeiten des Genies doch – wie Schönberg es sagen würde – keinen „einengenden Normen“ unterwerfen, da die Kunst des Genies „weit“ ist. Außerdem schafft das Genie neue Regeln, weswegen ihm die Talentierten folgen können. Sowohl Schönberg als auch Leverkühn sind einzigartige Persönlichkeiten, die Ausnahme von der statistischen Norm, da sie einzigartige Talente besitzen. Diese rücken sie allerdings oftmals – wie bei Leverkühn – in die Nähe des Monsters, weswegen Genieforschung auch in die Disziplin der Teratologie fallen könnte.

Diese Einzigartigkeit macht sie unverwechselbar, das Abgrenzen von den Anderen verlangt auf der anderen Seite aber ein konstantes Streben nach Authentizität. Eng mit ihrem Schicksal verbunden sind Konzepte wie „Ehrlichkeit des Ausdrucks“ und „künstlerische Wahrheit“ – das Streben danach, dass ihr Innerstes und das Wesen des Kunstwerks übereinstimmen, muss das Werk doch dem Künstler als Individualisten entsprechen. Mann führt an, dass sich die Kunst nicht der Gesellschaft verpflichtet fühlen muss, und Leverkühn ist ein Beispiel für diese angespannte Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. So strebt dieser danach, seine eigenen ästhetischen Instinkte zufriedenzustellen. Auf der anderen Seite will er am Ende des Romans die Früchte seiner Kunst allerdings seinen Freunden präsentieren. Wie Schönberg, der für sich künstlerisch schafft, aber gleichzeitig den *Verein für musikalische Privataufführungen* gründet, in dem er seine Kunst und die seiner Zeitgenossen mit Anderen teilt und damit eingesteht, dass Kunst schlussendlich nur sinnvoll ist, wenn man sie in die Gesellschaft einführt.

Die Dichotomie zwischen der kühnen Transgression des – von der Gesellschaft nicht akzeptierten – Künstlers, und dem Bedürfnis, akzeptiert zu werden, ist unendlich. So ist Kunst ein Geschenk an die Welt und verlangt gleichzeitig Einsamkeit. Das Genie steht allein vor seiner Schöpfung, kämpft für und gegen das Leben und muss in den höchsten Sphären im Angesichts des Todes eine Stütze finden. Nur, wenn es zum Anführer wird, kann es mit der Masse in Kontakt treten, denkt es, um es mit den Worten des antiken Höhlengleichnisses auszudrücken, doch, dass nur der Auserwählte der in der Dunkelheit der Ignoranz gefangenen Gruppe den Weg leuchten kann. Trotz seiner Neigung zur Einsamkeit wird Adrian vom Teufel dazu ermutigt, derjenige zu sein, der den Marsch in die Zukunft antritt. Das Genie hat den Auftrag, neue Wege zu ebnen und uns auf diesen mit dem Licht seiner Intelligenz zu leuchten (*Die Fackel* von Kraus). Das Neuartige öffnet Türen in die Zukunft, durch die die Gegenwart zu einer sie verändernden Wirklichkeit wird, und das Genie bereitet mit einer Prophezeiung auf die neue Zeit vor.

Der offensichtlichste Unterschied zwischen Mann und Schönberg ist aber der Pakt mit dem Teufel, der dunkler und schrecklicher als der des Ur-

Faust ist. Dem Leser wird er als Spaltung der Persönlichkeit präsentiert, wodurch die Geschichte einen zeitgenössischeren, aber auch beunruhigenderen Charakter erhält. Mann platziert diesen ins Zentrum des Romans. Dabei legt er Serenus an das Unsagbare grenzende Worte in den Mund. Diese stammen wohl aus Adrians Tagebuch, das er gefunden hat und ihn mit Nietzsche in Verbindung bringt. Der – dem Faust eigene – dämonische Charakter gleicht der Figur des Dionysos, der als Inspiration für den rituellen Wahnsinn, die Ekstase und alles Unterdrückte und Verbotene gilt. Mit ihm identifiziert sich der Philosoph, der sich später als Antichrist, den großen Gegenspieler des Christentums, bezeichnen sollte.

Resultat dieses Paktes ist, dass Leverkühn den Status des Genies erhält. Dies hat jedoch zwei Konsequenzen: Liebesverbot und Krankheit. Adrian ist ein krankes Genie, das physische und psychische Leiden ertragen muss, um ein einzigartiges Stadium zu erreichen, das ihm das künstlerische Schaffen erst ermöglicht. Der Schmerz setzt die Kräfte seines Unterbewusstseins frei und ermöglicht ihm, dass er seine rationalen Fähigkeiten beherrscht, wenn diese bewusst oder unbewusst aufbegehren. Dies ist ein weiteres Element, das Mann vom Philosophen des Willens zur Macht übernimmt, existiert bei diesem doch ebenfalls eine Weisheit im Schmerz. Hinsichtlich der großen Wunde, die seine Philosophie im Aufbegehren gegen den verfallenden Körper begründet, findet sich hier auch eine schreckliche Selbstironie, wenn er nämlich über die große Gesundheit spricht, und davon, dass neue Menschen gebraucht werden, die eine neue – widerstandsfähigere, mutigere und fröhlichere – Gesundheit benötigen, da sie sich neuen Herausforderungen, neuen Abenteuern des Geistes stellen müssen. Im gesamten menschlichen Werk findet sich diese Ambivalenz zwischen der – durch Adrian verkörperten – Krankheit und der – mit Serenus assoziierten – Gesundheit.

Inmitten der Krankheit muss man besonders kühl und rational sein, um die Kraft für das künstlerische Schaffen aufbringen zu können. Das leverkühnsche System ist – nach der Beschreibung des Serenus und entgegen dem schönbergschen – daher starr und berechnet. Adrian selbst ist kühl und hat sogar etwas Inhumanes. So kontrolliert er die – typisch menschlichen – Emotionen, Gefühle und Leidenschaften. Auch das Mitleid, das den Menschen eigene Mit-den-anderen-leiden-Können, fehlt ihm gänzlich. An diesem Punkt könnte man das menschliche Genie mit Nietzsche in Verbindung bringen – mit dem Philosophen, der, wenn man nur an dessen Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* denkt, das Übermenschliche anstrebt und dabei oft inhuman erscheint. Zugleich ist Adrian jedoch ein Erneuerer mit einem hohen Grad an eindringlicher Ironie, einer Fähigkeit, die man – will man von den Attacken absehen, die Nietzsche gegen den großen Ironiker, Sokrates, führt – nur durch Intelligenz erreicht werden kann. Adrian ist ein großer Ironiker, der – wie der Lehrer Platons – aus der Ironie eine Form der

Philosophie macht. Hinsichtlich der Naivität Leverkühns könnte man meinen, dass diese seinen stark ausgeprägten dämonischen Zügen widerspricht, im Grunde ergänzt sie diese jedoch. So zeichnet Mann einen verspielten, kindlichen, träumerischen Künstler, dem die weltlichen Probleme fremd sind. Menschen, die sich zeit ihres Lebens um Praktikabilität sorgen, verlieren diesen spielerischen Aspekt des Lebens. Der Künstler jedoch kombiniert, spielt mit Klängen, Farben, Räumen, Worten und Figuren und kehrt so in gewisser Weise in die Kindheit zurück. Bei Nietzsche nimmt der Mensch auf dem Weg zum Übermenschen seine Pflichten mit in die Wüste und zeigt dabei seine Stärke. In der Wüste angekommen findet jedoch die zweite Metamorphose statt, bei der sich der Geist in einen Löwen verwandelt, der die Welt um sich beherrscht. Nun fehlt noch die letzte – und wichtigste – Verwandlung in Richtung Übermensch: die Verwandlung zum Kind.

In der vorliegenden Dissertation war bei Adrian Leverkühn und Arnold Schönberg – aufgrund der von Ersterem vorgenommenen Unterscheidung zwischen auditiven und visuellen Menschen – insbesondere die Beziehung zwischen Sehen und Hören von Interesse. Offensichtlich sind beide – da Musiker – auditive Typen, es besteht jedoch ein bedeutender Unterschied. Leverkühn hatte – nach den Ausführungen von Serenus – keinerlei Interesse an den bildenden Künsten, noch Talent dafür, auch wenn er sich – wie bereits erwähnt – bei der Komposition von *Apocalipsis cum figuris* von einem Dürerstich inspirieren ließ. Was Schönberg betrifft, ist dieser nicht nur Musiker, sondern auch Maler und damit sowohl Ton- als auch Bildkünstler – und dies umso mehr, wenn man in Betracht zieht, wie wichtig für das Verständnis seiner neuen innovativen Kompositionen die visuelle Gestaltung der Partitur ist. Außerdem spielt die Tatsache eine Rolle, dass er sich bei seiner Malerei gerade für den Blick interessiert, worauf auch zu großen Teilen deren expressionistische Kraft beruht. Beide Künstler besitzen das, was allen wahren Künstler zu eigen ist: ein – nach Worten Platons – spirituelles Auge, das einen ästhetischen Blick auf die Dinge wirft.

Nach der Lektüre des *Doktor Faustus* und einer eingehenden Untersuchung der Persönlichkeitsstruktur seines Protagonisten hat sich gezeigt, dass bei der Frage, welche Charakterzüge Thomas Mann für die Schaffung von Adrian Leverkühn von Schönberg übernommen hatte, die Zwölftonmusik *sui generis* am meisten ins Gewicht fällt, wurde Mann doch klar von Adorno und Berg beeinflusst. Dagegen konnte man sehen, dass deutliche Übereinstimmungen zwischen dem Genie von Mann und Nietzsche bestehen, auch wenn Schönberg ebenfalls einige Nietzsche-Züge aufweist. Durch diese erhält das Genie erst seinen dämonischen, bössartigen, rationalen, inhumanen, ironischen und naiven Charakter und es entsteht die erwähnte Dichotomie zwischen Sehen und Hören. Der große Ironiker Thomas Mann hat die schönbergsche Methode angepasst, und dachte, dass dies seine

Beziehung zu Schönberg nicht beeinträchtigen würde. Der Musiker wies die Figur jedoch zurück, erstens, da es ihn beunruhigte, man könnte Mann für den Urheber seiner Methode halten, und zweitens, da er das Porträt, das Mann von ihm gezeichnet hatte, als eben dämonisch ansah. Hätten beide die gleiche Auffassung von Ironie besessen, hätte sich Schönberg vielleicht sogar geehrt gefühlt. Immerhin hatte er einem Autor der Größenordnung eines Thomas Mann als Inspiration gedient, der daraus eine universelle Figur geschaffen hat.

Eine „Romanfigur“ vereint Adrian Leverkühn und Arnold Schönberg dann aber doch noch: der Zeitgeist, den Mann aufs Papier bringt, als ob es sich um eine weitere Figur handeln würde. So kann Adrians Schicksal nicht vom Schicksal Deutschlands gelöst werden und Schönberg betrachtet diesen geistigen Tod – seine eigene Realität – aus der Ferne, aus Los Angeles. Die zwei, oder drei Genies – Schönberg, Leverkühn und Mann – erleben denselben historischen Moment einer hochentwickelten Kultur, die sich in ihren eigenen Widersprüchen verstrickt und an ihnen zugrunde geht. Mit großem Scharfsinn schildert Mann das Ende des 19. und den Anfang des 20. Jahrhunderts, den Weg seiner Nation hin zu einem symbolischen Pakt mit den Kräften des Infernos.

Zwischen den beiden Genies gibt es aber nicht nur Unterschiede. Beide Figuren weisen die – in der vorliegenden Dissertation an Schönberg untersuchten –Kategorien auf. Dabei handelt es sich möglicherweise um einen Zufall, Thomas Mann hat diese Charakteristiken von Schönberg vielleicht aber auch bewusst herausgefiltert und in seinem Roman ausgestaltet. Oder aber er ging davon aus, dass diese Kategorien in allen Genies der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu finden sind. Damit wäre eine neue Typologie des zeitgenössischen Genies nachgewiesen.

In der vorliegenden Dissertation sollte die polyedrische Persönlichkeit des Wiener Komponisten aus philosophischer Sicht herausgearbeitet und der fiktiven Persönlichkeit des Adrian Leverkühn gegenübergestellt werden. Dafür hat sie sich – zum einen – in das Gebiet der Ethik, und – zum anderen – in das der Ästhetik begeben und so die Grundlagen für die Beantwortung der Frage gelegt, welche Art von Genie Arnold Schönberg war. Die Dissertation verfolgt humanistische Ziele, wobei Schönberg als Künstler, insbesondere aber als Denker betrachtet wurde. Denn auch wenn er vielleicht kein Philosoph war, so hat er doch viele mitreißende Schriften verfasst, die Reflexionen zur Kunst und zu den Künstlern enthalten. Daher war in der Dissertation ein philosophisch-hermeneutischer Zugang möglich und notwendig. Die auftauchenden Konzepte müssten noch kontextualisiert werden, wäre es doch interessant, die Musik mit anderen Disziplinen – wie der Philosophie, der Literatur, der Kunst oder dem politischen Denken – in Verbindung zu bringen. Um sich dem Wesen des Künstlers als ganzem – einem Paradigma des Genies des 20. Jahrhunderts, das das Schicksal der

Menschen in sich verinnerlicht, um es mit einem – manchmal Kampfes-, manchmal Freudenschrei – auszudrücken, – zu nähern, wurde Schönberg schließlich in seinen historischen Kontext und philosophischen Rahmen gestellt.



## Taula de figures

Figure 1 Programa de mà dels <i>Gurrelieder</i> de 1910 on apareix “innern Zwange”, ASC_4598.....	96
Figure 2 “Gedanke Manuscripts [77]”ASC_T65_03_77 .....	163
Figure 3 Verklärte Nacht, cc. 40-42 (acord de novena destacat) .....	177
Figure 4 Kammersymphonie op. 9, tema inicial en quartes .....	191
Figure 5 Zweites Quartett op. 10, a) c. 77 b) c. 85 (s’indiquen els tritons amb una clau).....	194
Figure 6 Zweites Quartett, op. 10, Quart Moviment, cc. 21-26 .....	196
Figure 7 Blick, 1910, Catalogue raisonné 61 .....	214
Figure 8 Begräbnis von Gustav Mahler, 1911, Catalogue raisonné 153.....	215
Figure 9 Kandinsky, Primera aquarel·la abstracta, 1911.....	222
Figure 10 "Herzgewächse" op. 20, cc. 26-30 .....	230
Figure 11 "Seraphita" Op. 22 No. 1, cc. 1-9 (melodia principal).....	231
Figure 12 Simfonia, compàs 1 (tema ostinato).....	234
Figure 13 Simfonia, cc. 14-16. ....	234
Figure 14 Cc. 1-6 de <i>Die Jakobsleiter</i> .....	238
Figure 15 Sèrie Bàsica “Walz” op. 23 núm. 5.....	249
Figure 16 Quatre primers compassos del “Walz” op. 23 núm. 5 .....	249
Figure 17 "Prelude" op. 25 núm. 1, sèrie bàsica a la melodia i transposició a la mà esquerra .....	254
Figure 18 Simetria de la constitució intervàlica de la sèrie bàsica de Moses und Aron segons Josep Barcons.....	258
Figure 19 Erwartung, cc. 152-153 (Blückt sich, mit furchtbarem Schrei) .....	266
Figure 20 Koalitions-Schach, Catalogue raisonné 222, ca. 1920-1925.....	343
Figure 21 Umsteigekarte für den Strassenbahn-, Autobus- und Hochbahnverkehr Catalogue raisonné 227, 1927.....	344
Figure 22 Quadrat Màgic de La melencolia I de Dürer.....	400
Figure 23 Melencolia I, d'Albrecht Dürer, 1514 .....	473





## Abreviatures

*HL* \_\_\_\_\_ *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 2014.

*SI* \_\_\_\_\_ *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trans. Leo Black, ed. Leonard Stein, Belmont Music Publishers, 1975.

*ZKIF* \_\_\_\_\_ *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in form/ Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ed. Severine Neff, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

*FMC* \_\_\_\_\_ *Fundamentals of Musical Composition*, Edited by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein, Faber and Faber, London, 1967.

*MBC* \_\_\_\_\_ *Models for Beginners i Composition*, Syllabus and Glossary, G. Schirmer, New York, 1942.

*PEC* \_\_\_\_\_ *Preliminary Exercises in Counterpoint*, edited and with a foreword by Leonard Stein, St Martin's Press, New York, 1963.

*SFH* \_\_\_\_\_ *Structural Functions of Harmony*, ed. Leonard Stein, Faber&Faber, London, 1999.

*MG* \_\_\_\_\_ *The Musical Idea and the Logic, Technique, And Art of Its Presentation/Musikalische Gedanke und die Logik, Technik un Kunst seiner Darstellung*, ed. i trad. P. Carpenter & S. Neff, with a new foreword by Walter Frisch, Indiana University Press, New York, 1995.

*SHGS* \_\_\_\_\_ *Stile herrschen, Gedanken siegen, Ausgewählte Schriften*, ed. Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Schott, Mainz, 2007.

*ASR* \_\_\_\_\_ *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, ed. Joseph Auner, Yale University Press, New Haven, London, 2003.

*SP*\_\_\_\_\_Arnold Schoenberg *Self-Portrait. A collection of articles programme notes and letters by the composer about his own Works*, ed. Nuria Schoenberg Nono, Belmont, Pacific Palisades, 1988.

*ASL*\_\_\_\_\_Ausgewählte Briefe, Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Schott's Söhne, Mainz, 1958.

*DF*\_\_\_\_\_MANN, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, In der Fassung der Großen kommentieren Frankfurter Ausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2012.

*EDF*\_\_\_\_\_MANN, Thomas, *Doktor Faustus Roman. Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2012.

## Bibliografia

### 9.1. Fonts primàries

- SCHÖNBERG, Arnold, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in form/ Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ed. Severine Neff, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Fundamentals of Musical Composition*, Edited by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein, Faber and Faber, London, 1967 [*Fundamentos de la composición musical*, trad. Antonio Santos, Real Musical, Madrid, 2004].
- \_\_\_\_\_, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 2014 [*Armonía*, traducción y prólogo de Ramón Barce, Real Musical, Madrid, 2004].
- \_\_\_\_\_, *Models for Beginners i Composition*, Syllabus and Glossary, G. Schirmer, New York, 1942 [*Modelos para estudiantes de composición*, trad. Violeta Hemsy de Gainza, Ricordi, Buenos Aires, 1995].
- \_\_\_\_\_, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, edited and with a foreword by Leonard Stein, St Martin's Press, New York, 1963. [*Ejercicios preliminares de contrapunto*, trad. Miguel Ángel Centenero, Idea Música, Idea Books, Barcelona, 2002.]
- \_\_\_\_\_, *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, trans. Leo Black, ed. Leonard Stein, Belmont Music Publishers, 1975. [*El estilo y la idea*, Idea Música, Idea Books, Barcelona, 2005].
- \_\_\_\_\_, *Structural Functions of Harmony*, ed. Leonard Stein, Faber&Faber, London, 1999 [*Funciones estructurales de la armonía*, trad. Juan Luis Milán, Labor, Barcelona, 1990].
- \_\_\_\_\_, *The Musical Idea and the Logic, Technique, And Art of Its Presentation/Musikalische Gedanke und die Logik, Technik un Kunst seiner Darstellung*, ed. i trad. P. Carpenter & S. Neff, with a new foreword by Walter Frisch, Indiana University Press, New York, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Stile herrschen, Gedanken siegen, Ausgewählte Schriften*, ed. Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Schott, Mainz, 2007.

- \_\_\_\_\_, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, ed. Joseph Anner, Yale University Press, New Haven, London, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Arnold Schoenberg Self-Portrait. A collection of articles programme notes and letters by the composer about his own Works*, ed. Nuria Schoenberg Nono, Belmont, Pacific Palisades, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Ausgewählte Briefe*, Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Schott's Söhne, Mainz, 1958. [*Arnold Schoenberg Letters*, Edited by Erwin Stein, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987; *Arnold Schoenberg Cartas*, seleccionadas y editadas por Erwin Stein, Trad. Angel Fernando Mayo, Turner Música, Madrid, 1987]
- \_\_\_\_\_, *Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni. 1903-1919 (1927)*, tesi doctoral de Jutta Theurich, Arnold Schoenberg Institute Archives, Los Angeles, California, 1979. [SCHOENBERG-BUSONI; SCHOENBERG-KANDINSKY, *Correspondences, textes*, Éditions Contrechamps, Genève, 1995].
- \_\_\_\_\_, *Stocktkings from an Apprenticeship*, ed. Paule Théverin, trans. Stephen Walsh, Oxford, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Moisès i Aaron*, Edició i traducció de Lluís Duch amb la col·laboració de Josep Barcons, Edició bilingüe, Sagrats i clàssics, 7, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2012.
- MAHLER, Alma, SCHÖNBEG, Arnold, *Der Briefwechsel*, Herausgegeben von Haide Tenner, Residenz Verlag, Wien, 2012, p. 195.
- SCHÖNBERG, Arnold, KANDINSKY, Wassily, *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente, einer aussergewöhnlichen Begegnung*, ed. Jelena Hahl-Koch, Residenz Verlag, Salzburg, 1980. [*Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Música, Madrid, 1993; *Musica e pittura. Lettre, Testi, Documenti*, trad. Mirella Torre, Testi e documenti, 112, SE SRL, Milano, 2002].

## 9.2. Monografies i articles sobre Schönberg

- BARCONS, Josep, *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schönberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*, Tesi Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2013.

- \_\_\_\_\_, “La configuració del pensament relacional en Arnold Schönberg”, Tesina de l'*Institut Universitari de Cultura*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Moses und Aron, cim inacabat del dodecafonisme”, *Arts i Lletres*, Qüestions de la vida cristiana, 239, Pensar l'art, Fundació Joan Maragall, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Abadia de Montserrat, 2011.
- BAILEY, Walter, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, UMI, Research Press, Ann Arbor, 1984.
- BAILEY, Kathrin, *Composing with Tones: A Musical Analysis of Schoenberg's Op. 23 Pieces for Piano*, Royal Musical Association Monographs, 10, Aldershot, London, 2001.
- BERG, Alban, “Gurrelieder Guide”, English translations by Mark DeVoto, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume XVI, Numbers 1&2, June & November 1993, Edited by Paul Zukofsky, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1994.
- \_\_\_\_\_, “Pelleas und Melisande Guide” and “Glossary”, English translations by Mark DeVoto, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume XVI, Numbers 1&2, June & November 1993, Edited by Paul Zukofsky, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1994.
- \_\_\_\_\_, “Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?” Dins de *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag*, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg., August-September-Heft 1924 [“Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile de comprendre? (1924)” dins de *Écrits*, Éditions du Rocher, Mònaco, 1957].
- BERMAN, Russell A., CROSS, Charlotte Marie, *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Taylor & Francis, New York, 2000.
- BORIO, Gianmarco (ed), *Schönberg*, Polifonic, Società editrice il Mulino, Bologna, 1999.
- BUCH, Esteban, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Bibliothèque des Idées, NRF, Éditions Gallimard, Lonrai, 2006.
- BRINKMANN, Reinhold, *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, Picus Verlag Wien, Wien, 2002.
- CHERLIN, Michael, *Schoenberg's Musical Imagination*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- CRAWFORD, John C., “Die glückliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk”, *Musical Quarterly*, vol. 60, núm. 4, Oxford

Journals, Oxford, octubre de 1974.

- DAHLHAUS, Carl, *Schoenberg*, Contrechamps Editions, Genève, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Schoenberg and the New Music*, translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton, Essays by Carl Dahlhaus, Cambridge University Press, New York, 1999.
- SCHMIDT, Dragmar, *Arnold Schönberg. Seine Klavierstücke op. 19 und das Phänomen des Expressionismus*, Musik-Verlag Uli Molsen, Balingen-Endingen, 1993.
- DUDENQUE, Norton, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, Ashgate Publishing, Burlington, 2005.
- FEDERHOFER, Hellmut, "Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg", *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, No. 33, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1981.
- FRIEDMANN, Michael, "Schoenberg's Walz, Op. 23, No. 5: Multiple Mappings in Form and Row", *Theory and Practice*, vol. 18, New York, 1993.
- FRISCH, Walter, "Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 9, Los Angeles, 1986.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *Schoenberg and his world*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.
- \_\_\_\_\_, *The Early Works of Arnold Schoenberg. 1893-1908*, University of California Press, Los Angeles, 1993.
- GERVINCK, Manuel, *Schönberg und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 2000.
- GRUBER, Gernot (Hg), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Boehlau Verlag, Wien, 2002.
- HAIMO, Ethan, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Music in the Twentieth Century. 22, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- HARRISON, Thomas, *1910. The Emancipation of Dissonance*, University of California Press, London, 1995.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989.
- JAKOB, Andreas, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, ed. Stefan Orgass und Horst Weber, Band 1 und 2, Folkwang Studien, Folkwang Hochschule, Die Kunsthochschule im Ruhrgebiet, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005.
- JAMEAUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Fayard, Paris, 2002.

- KRÄMER, Ulrich, “Oratorium oder Liederzyklus? Zur Entstehung von Schönbergs »Gurre-Liedern«”, *Journal of The Arnold Schoenberg Center*, 3, Los Angeles, 2001.
- KRONES, Harmut, MEYER, Christian (Hg), *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 7, Böhlau Verlag Wien (zugleich *Journal of the Arnold Schönberg Center* 8/2010), Wien, 2012.
- GARCÍA LABORDA, José María, “Correspondencia de A. Schönberg con Pau Casals. Edición, contexto e interpretación”, dins *a Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 20, núm 1, 2004, Zaragoza, pp. 223-260.
- LESSEM, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schönberg. The Critical Years, 1908-1922*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1979.
- MacDONALD, Malcom, *Schoenberg, The Master Musicians*, Oxford University Press, New York, 2008.
- MASTROPASQUA, Mauro, *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, *Lexis*, 3, Biblioteca delle arti, 10, Clueb, Bologna, 2004.
- MESSING, Scott, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, UMI Research Press, Ann Arbor/London, 1988.
- METZIGER, Heinz-Klaus, RIEHN, Rainer (ed.), “Schönberg und der Sprechgesang”, *Musik-Konzepte* 112/113, Richard Boorberg Verlag, München, Juli, 2001.
- MEYER, Christian, (ed.) *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900*, Arnold Schoenberg Center, Wien, 2008.
- NEWLIN, Dika, *Bruckner, Mahler, Schoenberg*, King's Crown Press, New York, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-1976)*, Pendrago Press, New York, 1980.
- NHO, Myung-Woo, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, Berlin, 2001.
- NICOLAS, François, *La singularité Schoenberg. Trois conférences à l'Ircam*, L'Harmattan, Ircam/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997.
- NONO-SCHOENBERG, Nuria, Hrsg, *Arnold Schönberg, 1874-1951, Lebensgesichte in Begegnungen*, Buchgestaltung von

- Catherine Lorenz, realization von Nuria Nono-Schoenberg und Anita Luiginbuehl, Ritter, Klagenfurt, 1995.
- PERLE, George, *Twelve-tone Tonality*, University of California Press, California, 1996.
  - PONS, Jordi, *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*, Acontilado, Barcelona, 2006.
  - RAPOPORT, Eliezer, “On the Origins of Schoenberg’s Sprechgesang in Pierrot Lunaire”, <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/Sprchgsng.pdf>
  - REICH, Willi, *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, Verlag Fritz Molden, Wien, 1968.
  - \_\_\_\_\_, *Schoenberg. A critical biography*, Longman Group Limited, London, 1971.
  - FRANKLIN, Peter, *The Idea of Music. Schoenberg and others*, The MacMillan Press, Malta, 1985.
  - RÉTI, Rudolph, *Tonality, Atonality, Pantonality*, Barrie and Rockliff, Londres, 1958.
  - RICE, Hugh Collins, *Thematicism and developmental structures in Schoenberg’s later serial instrumental music*, Herthford College, Degree of Master of Letters, University of Oxford, Oxford, 1989.
  - SCHMIDT, Matthias, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Verlag Lafite, Wien, 2004.
  - ROSEN, Charles, *Arnold Schoenberg*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
  - RUFER, Josef, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Basel, London, New York 1959.
  - SCHMIDT, Dagmar, *Arnold Schönberg seine Klavierstücke op. 19 und das Phänomen des Expressionismus*, Musik-Verlag Uli Molsen, Endingen, 1993.
  - SIMMS, Bryan. R., *The atonal music of Arnold Schönberg, 1908-1923*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
  - \_\_\_\_\_ (ed), *Schoenberg, Berg and Webern. A Companion to the Second Wienese School*, Greenwood Press, Westport, 1999.
  - STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, Alianza Música, 53, Madrid, 1991.
  - SMITH, Joan Allen, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, Schirmer Books, Nova York, 1986.
  - SHAWN, Allen, *Arnold Schoenberg’s Journey*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.



- STEIN, Leonard, “Foreword: Tonal or Atonal?”, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume V, Number 2, November 1981, edited by Leonard Stein, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1982.
- TONETTI, Tito, “Die Jakobsleiter, twelve-tone music, and Schönberg’s Gods” (Vienna June 26-30 2002, Schönberg und sein Gott.), University of Pisa – Italy, <http://www.dm.unipi.it/~tonietti/schogodse2w.pdf>
- \_\_\_\_\_, *Nuvole in silenzio. Arnold Schönberg svelato*, Didattica e ricerca, Saggi e studi, Plus, Università die Pisa, Pisa, 2004.
- TRUDU, Antonio (Ed), “Arnold Schönberg”, *Litterature Straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letteratura Straniere Università degli Studi di Cagliari*, Carocci Editore, Urbino, 1999.
- VEGA ROFES, Aina, *Afinitats de pensament entre el primer Schönberg (1898-1908) i la filosofia de Schopenhauer*, Tesina Doctorat en Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2010.
- \_\_\_\_\_, “La recepció de schopenhauer a la viena fin-de-siècle”, *Revista Forma* (digital), Volum 3, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Primavera 2011.
- \_\_\_\_\_, “Música y poesía: los primeros Lieder de Schönberg”, *Revista Laboratorio* (digital), Número 6, Chile, Primavera 2012.
- \_\_\_\_\_, Entrevista a Nuria Schoenberg Nono a *Nívol Digital de Cultura*. Nuria Schoenberg Nono: “El meu pare volia una relació personal amb Déu”, <http://www.nuvol.com/entrevistes/nuria-schoenberg-nono-schonberg-volia-una-relacio-personal-amb-deu/>.
- VV.AA., *Arnold Schönberg*, Mit Beitrangen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwith, Heinrich Jalowetz, Wassily Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton Von Webern und Egon Wellesz, R. Piper & Co, München, 1912.
- VV.AA., *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Lockenhaus, 94, Kremerata Musica III, Festival-Künstler, 1994.
- VV.AA., “Arnold Schoenberg”, *Ostinato Rigore*, Revue Internationale d’Études Musicales, Jean Michel Place, Paris, 2001.
- VVAA. “Schönberg und der Sprechgesang”, *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, Heraus. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München, 2001.
- VV.AA., “Sonderband”, *Musik-Konzepte 112/113*, VII/2001, Heraus. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München, 1980.

- VV.AA, *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch – Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924*, 6. Jg., August-September-Heft, 1924.
- WEBERN, Anton, *Arnold Schönberg in höchster Verehrung von Schülern und Freunden*, R. Piper, München, 1912.
- WELLESZ, Egon, *Arnold Schoenberg. The Formative Years*, Galliard Paperbacks, Londres, 1921.
- \_\_\_\_\_, *Arnold Schoenberg*, trans. W. H. Kerridge. J. M. Dent, London, 1925.
- WHITE, Pamela, “Schoenberg and Schopenhauer”, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume VIII, Number I, June 1984, edited by Leonard Stein, Los Angeles, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Schoenberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron*, Studies in Musicology, 83, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.
- WRIGHT, James K., *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*, 2nd Edition, Verlag Peter Lang, Bern, 2007.
- ZAHN, Dieter, “Arnold Schönbergs Kol Nidre, op. 39: Eine Analyse”, *Musik und Kirche*, 57, núm. 2, Kassel, 1987.
- ZAPKE, Susana, “Arnold Schönberg: la abstracción es atonal”, a *Revista de Occidente, La pasión por lo real. Muerte, exceso y documento en el arte contemporáneo*, Febrero 2006, núm. 297, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Transfiguraciones líricas”, a *Revista de Occidente, La música hacia el siglo XXI, Esencia y persistencia de la modernidad*, Diciembre 2004, Núm. 283, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004.

### 9.3. Sobre Thomas Mann

- ABEL, Angelika, *Musikästhetik der Klassischen Moderne. Thomas Mann-Theodor W. Adorno- Arnold Schönberg*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- BRESCIA, T., “Il vero significato dell’Arepo Sator, il quadrato magico”, *Mystero*, anno V, n. 60, Roma, maggio 2005.
- BREUER, Stefan, „Wie teuflisch ist die >konservative Revolution<?“, RÖCKE, Werner (Hg), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Band 3, Peter Lang, Bern, 2001.
- BÜRGIN, Hans, *Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie*, unter Mitarbeit von Walter A. Reichert und Erich Neumann, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1980.

- CARNEGIE, Patrick, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, Chatto & Windus, London, 1973.
- GOETHE, Johann W., *Fausto*, Introducción de Francisca Palau Ribes, Traducción y notes de José María Valverde, Booket, Planeta, Barcelona, 2005.
- KARST, Roman, *Thomas Mann, historia de una disonancia*, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- KURZKE, Hermann, *Thomas Mann. La vida como obra de arte*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- MANN, Erika (Hrsg.), *Thomas Mann, Briefe II, 1937-1947*, Fischer, Frankfurt am Main, 1963.
- MANN, Thomas, *Ansprache im Goethejahr 1949*, Thüringer Volksverlag GmbH., Weimar, Zweigniederlassung Jena, Werk I, Jena, 1949.
- MANN, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, In der Fassung der Großen kommentieren Frankfurter Ausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2012 [*Doctor Faustus. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada per un amic*, Trad. Joan Fontcuberta i Gel, Edicions 62, Barcelona, 1992].
- \_\_\_\_\_, *Doktor Faustus Roman. Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2012. [*Los orígenes del Doctor Faustus. Novela de una novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1988]
- \_\_\_\_\_, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Edición de Andrés Sánchez Pascual, Bruguera-Libro Amigo, Barcelona, 1984.
- MARLOWE, Christopher, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, Edición de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría, Letras Universales, Cátedra, Madrid, 2009.
- MATAMORO, Blas, *Thomas Mann y la música, 1875-1955*, Los escritores y la música, Ediciones Singulares, San Lorenzo de El Escorial, 2009.
- MENDELSSOHN, Peter de, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Band I und II, Hg. Albert von Schirnding, Fischer, Frankfurt am Main, 1996.
- MUÑOZ, Jacobo, “Thomas Mann, crónica de una decadencia”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, núm. 210, Barcelona, 2006, pp. 75-86.
- POTEPA, Georg, *Thomas Mann-Bibliographie*, Mitarbeit Gert Heine Cicero Presse, Morsum/Sylt, 1992.
- REIFF, Jo-Ann, “Adrian Leverkühn, Arnold Schoenberg, Theodor Adorno: Theorists Real and Fictious Thomas Mann’s *Doctor*

- Faustus*”, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume VII, Number 1, June 1983, Edited by Leonard Stein, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, 1983.
- RÖCKE, Werner (Hg), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge, Band 3, Peter Lang, Bern, 2001.
  - SCHULZE, Matthias, *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Gläserperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*, Reiche I, Deutsche Sprache und Literatur, Europäische Hochschulschriften, Bd. 1688, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1998.
  - SCHOENBERG, Arnold, MANN, Thomas, *A propos du Docteur Faustus*, Collection Pergamine, La Bibliothèque des Arts, Préface de E. Randol Schoenberg, Postface de Bernhold Schmidt, traduit de l'alemany i l'anglès per Hans Hildenbrand, Bienne, 2002.
  - SCHOENBERG, Randol (Hg), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann, 1930-1951*, Czernin Verlag, Wien, 2009.
  - TRÍAS, Eugenio, *Conocer Thomas Mann y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978.
  - \_\_\_\_\_, *El artista y la ciudad*, Compactos, Anagrama, Barcelona, 1997.

## 9.4. Altres obres

### 9.4.1. Estudis històrics

- BORNAY, Erika, *El siglo XIX*, dins a *Historia Univeral del Arte*, vol. VIII. Ed. Planeta, Barcelona, 1986.
- CASALS, Josep, *Afinidades vieneses. Sujeto, lenguaje, arte*, XXXI Premio Anagrama de Ensayo, Colección Argumentos, Anagrama, Barcelona, 2003.
- ERDHEIM, Mario, “Freud, das Unbewußte und die Wiener Décadence (II)”, MITSCHERLICH, Alexander (Hg), *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 11, 35. Jahrgang, Klett-Cotta, Stuttgart, November 1981.
- GARCÍA LABORDA, José María, *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, Editorial Alpuerto, Madrid, 2005.
- GORRELL, Lorraine, *Discordant melody: Alexander Zemlinsky, his songs, and the second Viennese school*, Contributions to the Study of Music and Dance, 64, Greenwood Press, Westport, USA, 2002.

- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Persiles, 120, Taurus Ediciones, Madrid, 1980.
- JAMEUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Librairie Arthème Fayard, París, 2002.
- JOHNSTON, William M., *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*, KRK Pensamiento, Oviedo, 2009.
- MARIZZI, Bernd, ed., *Karl Kraus y su época*, trad. Jacobo Muñoz, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- POLO, Magda, *Les Vienes de Wittgenstein*, Biblioteca Serra d'Or, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Sabadell, 2011.
- SCHORSKE, Charles, *Vienne Fin de Siècle, Politique et Culture*, Éditions du Seuil, Seuil, 1983.
- SMITH, J. A., *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, Schirmer Books, Nova York, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Ensayistas, 164, Taurus Ediciones, Madrid, 1979.
- SZCZESNIAK, Dorota, *Zum Aphorismus der Wiener Moderne: Arthur von Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus*, Ibidem Verlag, Stuttgart, 2006.
- JANIK, Allan, TOULMIN, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, ed. Ignacio Gómez de Liaño, Ensayistas, 126, Taurus, Madrid, 2001.
- VV.AA., *The Birth of the Modern. Style and Identity in Vienna 1900*, edited by Jill Lloyd and Christian Witt-Döring, Neue Galerie, Museum for German and Austrian Art, Hirmer Verlag, New York, 2011.
- WISTRICH, Robert S., *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford University Press, New York, 1989.

#### 9.4.2. Estudis i obres filosòfiques, literàries i d'estètica

- ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral Editores, Barcelona, 1975; ABRAMS, M. H., *El Romanticismo. Tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992.
- ADLER, Oskar, *Das Testament der Astrologie. Gesammelte Vorträge. Einführung Tierkreiszeichen, Sonne und Mond*, Kailash, München, 2006.
- ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Band 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II, Wissenschaftliche, Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

- \_\_\_\_\_, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983.
- ALCOBERRO, Ramon, “El jueu i la trista figura”, dins de la revista *Enrahonar: quaderns de filosofia*, 9, Barcelona, 1984.
- ALTENBERG, Peter, *Prodromos*, Gesundheitsideen, Modenotizen, Rezepte, Aphorismen, *Skizzen* (Splitter), 1906. [*Páginas escogidas*, Pròleg i traducció d’Adan Kovacsis, Mondadori, Barcelona, 1997].
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Aprendiendo con Freud*, Laertes, Barcelona, 1977.
- ARENDT, Hannah, *Die verborgene Tradition. Acht Essays* (1932–1948) Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976, [Jüdischer Verlag, 2000].
- \_\_\_\_\_, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 2004.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_, *La razón romántica*, Editorial Taurus, Madrid, 1983.
- ARISTÓTELES, *Obras*, Tolle Lege, Editorial Aguilar, Madrid, 1977.
- ASCHHEIM, Steven, *The Nietzsche Legacy in Germany*, University of California Press, California i Oxford, 1992.
- AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Biblioteca de estudios contemporáneos, Editorial Pamiela, Pamplona, 1991.
- BALLESTERO, Manuel, *El principio romántico*, Anthropos, la Editorial del Hombre, Barcelona, 1990.
- BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*, Classiques Français, Bookking International, París, 1995.
- BAUMAN, Zygmund, *Modernidad y ambivalencia*, Anthropos, Barcelona, 2005.
- BEGIN, A., *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Berlín, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El París de Baudelaire*, Colección Exlibris, Cadencia Editora, Buenos Aires, 2012.
- BERLIN, Isaiah, *Trois essays sur la condition juive*, Calmann-Lévy, París, 1973.
- BETTAUER, Hugo, *La ville sans juifs*, Balland, París, 1983.
- BISCHOF, Rainer, *Vom europäischen Geist. Gedanken zum Menschen und zur Kunst*, Löcker, Wien, 2000.
- BLOCH, Ernst, *El principio esperanza [1]*, Edición de Francisco

Serra, Trad. Felipe González Vicén, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

- \_\_\_\_\_, *La filosofía del Renacimiento*, Edicions 62, Barcelona, 1982.
- BLOM, Philip, *Birth of the Modern. Style and Identity in Vienna 1900*, editat per LLOYD, Jill i WITT-DÖRRING, Christian, *catàleg d'exposició Neue Galerie Museum for German and Austrian Art New York*, February-June 2011, Hirmer Verlag, Munich, 2011.
- BLOOM, Harold, *El cànnon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995.
- BLUMENBERG, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, Herder, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_, *La inquietud que travesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Trad. Jorge Vigil con la colaboración de Manuel García Serrano, Ideas, 21, Ediciones Península-Edicions 62, Barcelona, 1992.
- BOTSTEIN, Leon (ed), HANAK, Werner (ed), *Vienna. Jews and the City of Music*, Princeton University Press, Princeton, 2004.
- BOWRA, C. M. *La imaginación romántica*, Colección Persiles, Taurus, Madrid, 1972.
- BRENOT, Philippe, *Le genie et la folie en peinture, musique et littérature*, Ed. Odile Jacob, París, 2007.
- BRONSEN, David, *Joseph Roth, Eine Biographie*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1974.
- BURKHARDT, Jacob, *The civilization of the Renaissance in Italy*, Allen & Unwin, Londres, 1921.
- BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy*, New York Review Books Classics, New York, 2001.
- BURY, John, *La idea del progreso*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- CAMPS, Victoria, *Breve historia de la ética*, RBA divulgación, Barcelona, 2013.
- CANETTI, Elias, *Masa y poder*, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- CARLYLE, Thomas, *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, Colección Crisol, Editorial Aguilar, Madrid, 1963.
- CASSIRER, Ernst, *El problema del conocimiento en la filosofía en la ciencia modernas*, Vol. I, Trad. de Wendeslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Filosofía de las formas simbólicas (II), El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Las ediciones liberales, Labor, col. Maldoror, Barcelona, 1974.

- DENVIR, Bernard, *El fauvismo y el expresionismo*, Labor, Barcelona, 1975.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966 [*El Discurs del Mètode*, Pròleg i Traducció de Josep Lluís Font, Educació, 37, Edicions 62, Barcelona, 2008].
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, trad. Maria Pons i Irazazábal, Random House Mondadori, Barcelona, 2004.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Trad. Maria Pons Irazábal, Debolsillo, Barcelona.
- FARRINGTON, Benjamin, *Francis Bacon. Filósofo de la Revolución Industrial*, Endymion, Madrid, 1991.
- FOIX, J. V., *Sol i de dol*, Obres Completes I, Poesia, Edicions 62, Barcelona, 1984.
- FREUD, Anna, *El yo y los mecanismos de defensa*, Biblioteca de psicología profunda, Paidós, Barcelona, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke*, 18 vols. Mit Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, Hg Anna Freud, Chronoloisch Geordnet, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1993.[*Obras Completas*, Trad. Luíís López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.]
- FREUD, Sigmund, *Nuevas aportaciones al psicoanálisis*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1934.
- \_\_\_\_\_, *Escritos sobre judaismo y antisemitismo*, trad. Ramón Rey Ardid, El libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp. 7-198.
- \_\_\_\_\_, *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Introducción de Rafael Argullol, Pensamiento Contemporáneo, I.C.E.-U.A.B., Paidós, Barcelona, 1991.
- GIDE, André, *Journals, 1889-1949*, entry December 7<sup>th</sup>, 1921, trans. By Justin O'Brien, Penguin edition, Harmondsworth, 1967.
- GILSON, Étienne, *La filosofía en la edad media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Pacios i Salvador Caballero, segunda edición, Gredos, Madrid, 1976.
- GODWIN, Joscelyn, *La armonía de las esferas*, Editorial Atlanta, Barcelona, 2009.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*, Montesinos, Barcelona, 1983.



- GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner. 1. 1821-1864 i 2. 1864-1883*, Alianza Música, Madrid, 1983.
- GUREVICH, Aaron, *Los orígenes del individualismo europeo*, La construcción de Europa, Crítica, Barcelona, 1997.
- GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la filosofía griega. Tomo I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, versión española de Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 1984.
- HAAS, Michael, *Forbidden music. The Jewish composers banned by the Nazis*, Yale Universitt Press, Cornwall, 2013.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Editorial Labor, Omega, Barcelona, 1988.
- HEGEL, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Otto Pöggeler und Dietmar Köhler (Hg), Klassiker Auslegen, Band 16, Taschenbuch 21, München, 2006. [HEGEL, G.W.F., *La fenomenología del espíritu*, Trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1981].
- HEINICH, Nathalie, “Art contemporain et fabrication de l’inauthentique”, *Terrain*, núm. 33, París, 1999.
- HERDER, Johann Gottfried, *Obra selecta*, Clásicos Alfaguara, Madrid, 1982.
- HERZL, Theodor, *A memorial*, ed. Weishal, Meyer W., New York, 1929.
- HESCHEL, Abraham J., *The Prophets*, Modern Classics, Harper Perennial, New York, 2001.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1999.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *El libro de los amigos. Relatos*, Traduït per Miguel Àngel Vega del Alemán, Cátedra, Madrid, 1991.
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A. Knopf, New York, 2013.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Bibliothèque de L’Académie Goncourt, Les Éditions G. Crès Et Cie, París, 1922.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, 24, Barcelona, 2005.
- KANT, Immanuel, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, trad. Manuel Garía Morente, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner Verlag, Hamurg, 1990. [*Crítica de la razón pura*, prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid 1994].

- \_\_\_\_\_, *Kritik der praktischen Vernunft*, Joachim Kopper (Hg), Philipp Reclam, Stuttgart, 1961. [*Crítica de la raó pràctica*, traducció de Miquel Costa, edició a cura de Pere Lluís Font, Edicions 62, Barcelona, 2003].
- \_\_\_\_\_, *Kritik der Urteilkraft*, Philosophische Bibliothek, 507, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009. [*Crítica del juicio*, traducción por Manuel García Morente, 4a ed., Espasa-Calpe, Madrid 1989].
- KEARNEY, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna, 1500-1700*, Biblioteca para el hombre actual, Labor, Barcelona, 1976.
- KEATS, John, *The Works of John Keats*, The Wordsworth Poetry Library, The Wordsworth Editions, Herforthshire, 1994.
- KIERKEGAARD, Søren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Vol. I, Escritos de Søren Kierkegaard, Trad. Dario González i Begonya Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, Edición y traducción de Ragael Larrañeta, Editorial Trotta, Madrid, 2007.
- KRAUS, Karl, *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche, Pro domo et mundo, Nachts*, Karl Kraus Schriften, Band 8, Herausgegeben von Christian Wagenknecht, Surkamp Taschenbuch 1318, Frankfurt am Main, 1986. [*Escritos*, Edición de José Luis Arántegui, La balsa de la Medusa, 23, Visor, Madrid, 1990].
- \_\_\_\_\_, *Die Letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Karl Kraus Schriften, Band 10, Herausgegeben von Christian Wagenknecht, Surkamp Taschenbuch 1320, Frankfurt am Main, 1986. [*Les Derniers Jours de l'Humanité*, Version scénique, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson & Henri Christophe, troisième édition revue & augmentée, Marginales, Agone, Marseille, 2003].
- LANGE, Nicolas, *El judaísmo*, Serie Religiones y Mitos, Akal Universitaria, Madrid, 2011.
- LEIBNIZ, G. W., *Philosophische Schriften*, Vol. II, Ed. C. I. Gerhardt, Hildesheim, Berlín, 1985. [*Escritos filosóficos*, edición de Ezequiel de Olaso, Antonio Machado Libros, 11, Mínimo Tránsito, Madrid, 2003].
- LE RIDER, Jacques, *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Presses Universitaires de France, París, 1982.
- LITVAK, Lili, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979.
- LITVAK, Olga, *Haskalah. The Romantic Movement in Judaism*, Key Words in Jewish Studies, Rutgers University Press, New Brunswick,

New Jersey and London, 2012.

- LOOS, Adolf, *Escritos II. 1919-1933*, Biblioteca de Arquitectura, 2, El Croquis, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Ornament und Verbrechen*, Hg und kommentiert von Peter Stuiber, Metroverlag, EU, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Trotzdem. 1900-1930*, Georg Prachner Verlag, Wien, 1982.
- LUKÁCS, Georg, *El asalto a la razón*, Traducció de Wenceslao Roces, Colección instrumentos, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- MAETERLINCK, Maurice, *Pel·leàs i Melisanda*, Introducció, lectura i traducció de Lídia Anoll, El fil d'Ariadna, 33, Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1999.
- MALLARMÉ, Stephane, *Poésies*, Classiques français, Bookking International, París, 1993.
- MARAGALL, Joan, *Obres completes*, vol. II, Biblioteca perenne, Editorial Selecta, Barcelona, 1981.
- MARÍ, Antoni, *La voluntat expressiva. Assaigs per a una poètica*, Cotlliure, 7, Edicions de La Magrana, Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_, *L'home de geni*, Llibres a l'abanst, Edicions 62, Barcelona, 1984.
- MERTON, Robert K., *Auf den Schultern von Riesen. Ein Leitfadendurch das Labyrinth der Gelehrsamkeit*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Broschur, 1983.
- MÓRICZ, Klara, *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and utopianism in twentieth-century music*, University of California press, California, 2008.
- MURDOCH, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- NAMENYI, Ernest, *The essence of Jewish Art*, Popular Jewish Library, Translated from the French by Edouard Roditi, Thomas Yoseloff, London, 1960.
- NEHER, André, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra und andere Schriften*, Werke 2, Könnemann, Verlagsgesellschaft mbH, köln, 1994 [*Així parlà Zarathustra*, traducció de Manuel Carbonell, Les millors obres de la Literatura Universal, 27, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona, 1983].
- \_\_\_\_\_, *Die fröhliche Wissenschaft, Genealogie der Moral, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce Homo*, Nikol Verlag, Hamburg, 2014 [*La gaia ciència*, trad. De Joan Leita, ed. Josep Ramoneda, Textos Filosòfics, Editorial Laia, Barcelona, 1984; *La*

*genealogia de la moral*, Textos Filosòfics, Editorial Laia, Barceona, 1981; *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1991; *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1971].

- \_\_\_\_\_, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Reclam, Stuttgart, 1991 [*El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2004].
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche contra Wagner*, Edición de Giorgio Colli y Mazzino montinari, Prólogo de Begoña Lolo, Traducción de José Luis Arántegui, Biblioteca de Ensayo, Siruela, 2002.
- PANOFSKY, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton Classic Editions, Princeton, 2005.
- PARVIKKO, Tuija, *The Responsibility of the Pariah. The impact of Bernard Lazare on Arendt's Conception of Political Action and Judgement in Extreme Situations*, Publications of Social and Political Sciences and Philosophy, 7, SOPHI, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 1996.
- PAYNE, Stanley G., *El fascismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- PÉREZ-BORBUIJO, Fernando, *Veredas del espíritu: de Hume a Freud*, Herder, Barcelona, 2007.
- PIRENNE, Henri, *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- PLATÓ, *El Convit*, 211e, Diàlgs, vol. VI., trad. Eulàlia Presas, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1983
- \_\_\_\_\_, *Fedó, Diàlegs VII*, text i traducció de Jaume Olives Canals, Escriptors grecs, Fundació Bernat Metge, 1962, Tipografia Emporium, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Hipias*, 287c-289c, Diàlegs, vol. III, trad. Joan Crexells, edició a cura de Serra i Hunter i Carles Riba, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1950.
- \_\_\_\_\_, *Ió*, Bernat Metge, Barcelona, 1950.
- POPPEL, Stephen, *Zionism in Germany 1879-1933. The shaping of a Jewish Identity*, JPSA, 1977.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Editorial Sansoni, Milano, 1930. [*The Romantic Agony*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London, 1933].
- RAYAS, Estela, *El concepto de paria en la obra de Hannah Arendt*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades,

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011.

- RIQUER, Martín de i VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Vol. VII, Planeta, Barcelona, 1985.
- ROTH, Philip, *Pastoral americana*, La Magrana, Barcelona, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, vol. II, Folio, Gallimard, París, 1973.
- ROUSSEAU, *Emilio de l'educació*, llibre IV, Eumo Editorial, Vic, 1985.
- RUBIN, William, *Picasso y Braque: la invención del cubismo*, Polígrafa, Barcelona, 1991.
- RUSIÑOL, Santiago, *Obras Completas*, vol. I, Editorial Selecta, Barcelona, 1973.
- SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, 2 vols., *Obras completas de San Agustín*, XVII, edición bilingüe, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1988.
- SAFRANSKI, Rudiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, trad. Raúl Gabás Fábula, Tusquets Editors, Barcelona, 2002.
- SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*, Gallimard, París, 1988.
- SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Editorial Taurus, Madrid, 1976.
- SCHELLING, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, Sämtliche Werke, Herausgegeben von K. F. A. Schelling, J. G. Cotta, Stuttgart, 1856–1861.
- \_\_\_\_\_, *System des transzendenten Idealismus*, Hg. Michael Holzinger, Holzinger Verlag, Berlín, 2014 [*Sistema de l'idealisme transcendental*, Edicions 62, Textos Filosòfics, Barcelona, 2002].
- SCHMIDT, A. M., *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, París, 1966.
- SCHNITZLER, Arthur, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Taschenbuch, München, 1996.
- \_\_\_\_\_, “La ronda”. *Anatol, Ensayos y aforismos*, Cátedra, Madrid, 1996.
- SCHOEPS, Julius H., SIMON, Hermann (Hg), *Dreyfus und die Folgen*, Studien zur Geistesgeschichte, 17, Edition Hentrich, Berlin, 1995.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, Diogenes Verlag, Zürich, 1977.
- \_\_\_\_\_, *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I i II, Edición de Roberto R. Aramayo, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, Barcelona, 2003.

- \_\_\_\_\_, *Parerga y Paralipómena I i II*, Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Clásicos de la cultura, 37, Editorial Trotta, Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Trad. Miguel de Unamuno, Clásicos, 230, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- SEIDLER, Victor J., *Jewish Philosophy and Western Culture: A Modern Introduction*, I. B., Tauris, London, 2007.
- SOMBART, Werner, *Les Juifs et la vie économique*, Payot, París, 1923.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Espasa Libros, Madrid, 2011.
- STUART MILL, John, *Sobre la llibertat*, Editorial Laia Textos filosòfics, Barcelona, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Editorial Taurus, Madrid, 1979.
- STEINER, Georg, *En el castillo de Barbazul*, Punto Omega, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1977.
- TIMMS, Edward, *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, La balsa de la Medusa, 27, Visor, Madrid, 1990.
- TODOÓ, Lluís Maria, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- TRAVERSO, Enzo, *Los Judíos y alemania. Ensayos sobre la "simbiosis judío-alemana"*, Pre-Textos, València, 2005.
- TRÍAS, Eugenio, *Els habitants de la frontera. Sobre mètode, modernitat i crisi*, Llibres a l'Abast, Edicions 62, Barcelona, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Tratado de la pasión*, Editorial Taurus, Madrid, 1979.
- URS VON BALTHASAR, Hans, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Kerle, Münschen, 1947.
- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Editorial Ariel, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.
- VICENS, Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- VOLPE, Galvano della, *Historia del gusto*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987.

- VOLTAIRE, *Romans et contes*, Folio, Gallimard, París, 1978.
- VVAA, *Picasso. Amics catalans de joventut*, Catàleg de l'exposició homònima, Centre Picasso d'Horta, Barcelona, 2009.
- VV.AA., *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, amb la participació de J. L. Villacañas, V. Bozal, Fca. Pérez Carreño, E. Trías, C. Crego, F. Martínez Marzoa, La Balsa de la Medusa, Visor, Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid, 1990.
- WATSON, Peter, *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios*, Ed. Planeta, Barcelona, 2014.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, ed. Joaquín Abellán, Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- WEBER, Max, *Le judaïsme antique*, Plon, París, 1970.
- WEININGER, Otto, *Sexo y carácter*, Historia/Ciencia/Sociedad, Ediciones Península, Barcelona, 1985.
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, vol. IV, Gredos, Biblioteca Románica e Hispánica, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona, 1983.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigacions filosòfiques*, traducció i edició a cura de Josep Maria Terricabras, reedició Edicions 62, col.lecció «Universitària», Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Tractatus Logico-Philosophicus*, edició bilingüe, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- ZWEIG, Stephan, *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, Quaderns Crema, 9, Barcelona 2006.

#### 9.4.3. Estudis i monografies musicals

- ADORNO, Theodor W., *Escritos musicales I-III: Figuras sonoras, Quasi una fantasía, Escritos musicales III*, Básica de Bolsillo, 78, Akal, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Filosofía de la nueva música*, Obra completa, 12, Akal/Básico de bolsillo, Madrid, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Prisms*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, 1967.

- \_\_\_\_\_, *Sobre la música*, Introducció de Gerard Vilar, Pensamiento contemporáneo, 62, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles, "Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris". *Revue Européenne*, 1 d'abril de 1861.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique d'aujourd'hui*, Gallimard, Tel, Mesnil-sur-l'Estrée, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Regards Sur Autri, Points de Repère II*, Christian Bourgeois Éditeur, Lonrai, 2005. [*Puntos de Referencia, Música/Estética*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2008].
- \_\_\_\_\_, *Relevés d'apprendi*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- CACCIARI, Massimo, *Icone della Legge*, Adelphi Edizioni, Milano, 2002.
- CASABLANCAS, Benet, *El humor en música. Broma, parodia e ironía*, Reichenberger, Kassel-Berlin, 2000.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la musica absoluta*, Idea Música, Barcelona, 2006.
- DEFEZ, Antoni, *Música i sentit. El cas Wittgenstein*, Col·lecció estètica i crítica, 27, Universitat de València, València, 2008.
- DONÀ, Massimo, *Filosofia de la música*, Global Rhythm, Barcelona, 2008.
- GARCÍA BACCA, J. D., *Filosofia de la música*, Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 41, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1990.
- GRAF, Max, *Modern Music. Composers and music of our time*, Philosophical Library, New York, 1946.
- FUBINI, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*, col·lecció estètica i crítica, 19, Edicions Guada, València, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- HANSLICK, Eduard, *Sobre la bellesa musical*, trad. Ariadna Soler i Subils, Accent 19, Girona, 2010.
- HAUER, Josef Matthias, *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Band II, Hermann Heiss gewidmet, Universal Edition, Wien, 1926.
- MESTRES QUADRENY, Josep M., POLO PUJADAS, Magda, *Pensament i música a quatre mans. La creativitat musical als segles XX i XXI*, Arola Editors, Tarragona, 2014.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. C. del Olmo i C. Rondueles, Akal, Madrid, 1999.



- PERLE, George, *Composició seial y atonalidad*, Idea Música, Barcelona, 2006.
- PROCHELL, Maria Cristina, “El protestantismo, su música y sus músicos”, *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música, Vol. 15, núm. 77, Julio-Septiembre, Santiago de Chile, 1961.
- ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, traducción de Luis Gago, Los tres mundo, Seix Barral, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Listen to this*, Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2010.
- SCHNITZLER, Günter, AURNHAMMER, Achim (Hg), *Wort und Ton*, Rombach Wissenschaften, Reihe Litterare, Band 173, Rombach Verlag, Freiburg, 2011.
- SCHUMANN, Robert, *La música romántica*, trad. italiana, Einaudi, Torí, 1999.
- STEIN, Erwin, *Orpheus in New Guises*, Rockliff, London, 1953.
- STUCKENSCHMIDT, H. H., *Neue Musik*, mit einem Vorwort von Carl Dahlhaus, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.
- TOCH, Ernst, *Elementos constitutivos de la música: armonía, melodía, contrapunto y forma*, Idea Books, Barcelona, 2001.
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia-Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2010.
- VV.AA, “Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule”, *Studien zur Wertungsforschung*, Universal Edition, Graz, 1976.
- VV.AA, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, l'Atelier d'Esthétique, Le point philosophique, De Boeck, Bruxelles, 2002.
- WAGNER, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Escritos y poemas completos)*, Vol. IX, Ed. Wolfgang Golther, Berlín i Leipzig, 1913.
- \_\_\_\_\_, *Scritti su Beethoven*, Passigli Editore, Florencia, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Òpera i drama*, Traducció de Mercè Figueras, Introducció de Roger Alier, Escrits teòrics, 5, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Tristan und Isolde*, llibret operístic corresponent a la temporada 2001-2002 i 2009-2010, Fundació Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 2001/2009.

- WALTER, Bruno, *Theme and Variations*, Knopf, Londres, 1947.
- WEBERN, Anton, *El camí cap a la nova música*, Antoni Bosch, editor, Col·lecció dirigida per J. M. Mestres Quadreny, 2, Barcelona, 1982.
- ZAMACOIS, Joaquín, *Teoría de la música*, Idea, Barcelona, 2002.