

SCHÖNBERG A BARCELONA

Montserrat Albet

La raó que obligà Schönberg a desplaçar-se cap al Sud fou l'agreujament de la seva asma crònica. Després de diferents tractaments decidí de cercar un clima més càlid que el de Berlín, ciutat on vivia en aquella època. Primer va anar al Sud de Suïssa, a Territet, i després vingué a Barcelona, gràcies a la iniciativa del seu deixeble Robert Gerhard i a la invitació de Pau Casals. Gerhard s'havia traslladat a Barcelona l'any 1929 després d'haver estudiat amb Schönberg a Viena i més tard a Berlín. No fou doncs per motius polítics que Schönberg s'instal·là a Barcelona els primers dies d'octubre de 1931, sinó a causa de la seva malaltia. Malauradament el clima de Barcelona no fou molt favorable a l'alteració de la seva salut, com mostren algunes de les cartes que escriu des d'ací que parlen de l'evolució de les seves molèsties:¹

“Aquest hivern la meua asma, que en temps fred i humit em feia quasi impossible de sortir al carrer al matí, m'ha impedit...” (17-Oct.-1931).

“No crec en absolut que durant l'època hivernal pugui arriscar-me a retornar al Nord...” (19-Gen.-1932).

“Ací des de fa tres dies tenim neu i automàticament em sento pitjor: tos, augment de la temperatura, dificultats per a la respiració...” (13-Feb.-1932).

Malgrat aquestes contrarietats, Schönberg tingué una fèrtil estada a la nostra ciutat. Aquest home, que tenia fama de retret i de poc sociable, es va

1. KERNER, Dieter, *Arnold Schönberg*, Folia Humanística, VII, 1969, pàg. 883

obrir davant la simplicitat i afecte amb què fou tractat.

Gerhard parla d'aquesta estada en un text editat a la publicació "The London Sinfonietta" d'Octubre-Novembre de 1973. Parlant sobre el caràcter revolucionari-conservador i obstinat del músic vienès diu:

"Tanmateix jo recordo també la imatge d'un Schönberg relaxat i feliç a Barcelona quan hi anà a viure l'any 1931. Li agradava el país i la gent i sorprenentment ningú no semblà mínimament intimidat per ell. Ésser considerat com un igual per l'altra gent, amb perfecta naturalitat i alhora amb cordialitat i amb estima, fou evidentment una experiència original per a Schönberg. Ell hi corresponia amb plaer i en ocasions efusivament. Jo el recordo (...) interpretant una dansa triomfal després d'un partit amb un que havia estat campió espanyol de tennis. Hi ha una fotografia d'un Schönberg somrient fent un salt de 60 cms."

Fins aquí Gerhard. El campió devia ésser Carles Sindreu, un dels promotors de l'ADLAN (Amics De L'Art Nou), home de gran sensibilitat, mort a La Garriga l'any 1974. Cal no oblidar que ADLAN donà a conèixer algunes de les obres de Schönberg com *Die verklärte Nacht (La nit transfigurada)* en les seves cèlebres sessions de Discòfils. Hi ha un autorretrat de Schönberg dedicat a Sindreu que diu "Al meu mestre Carles Sindreu...", mestre de tennis naturalment. No oblidem que Schönberg havia estat pintor i que havia exposat les seves obres pictòriques juntament amb les de Kandinski i d'altres en una cèlebre exposició de pintures celebrada a Munic l'any 1911, i que formava part del grup expressionista *Der blaue Reiter (El cavaller blau)*. Hi ha una fotografia del matrimoni Arnold i Gertrud Schönberg, amb el matrimoni Robert i Poldi Gerhard i la senyora Maristany, gran amiga dels Gerhard i propietària d'una finca prop de Valls, fotografia feta a Sant Pere de Ribes probablement a la tardor de 1931, i una altra fotografia de Schönberg amb Gerhard i Webern a la Rambla barcelonina, de la primavera de 1932.

Les condicions de la seva estada barcelonina, lliure d'horaris i d'obligacions concretes, li permeteren de dedicar totes les seves energies a la composició.

Abans però de llençar-se a la continuació de *Moses und Aron*, Schönberg escriví a Barcelona una obra per a piano, bellíssima, que és també l'última que escriví per a aquest instrument.

Entro doncs en l'aspecte creacional de Schönberg durant la seva estada barcelonina. Es tracta de l'op. 33 b, iniciada el dia 8 d'octubre de 1931, pocs dies després d'haver deixat Montreux. Aquesta composició per a piano sol fou acabada el dia 10 d'octubre de 1931 a Barcelona. Escrita doncs en tres dies en

un estil característic del Schönberg d'aquest període, que és una síntesi del serialisme amb altres maneres emprades anteriorment pel compositor. Aquesta peça es toca sempre juntament amb una anterior, l'opus 33 a, escrita tres anys abans, o sigui l'any 1928, i juntes tenen una durada de set minuts.

L'opus 33 b exigeix una interpretació capaç de posar en relleu el caràcter contemplatiu i la clara polifonia, sovint a quatre parts, de la peça.

El manuscrit de l'opus 33 b és escrit amb llapis en un full doble de divuit pentagrames (26 x 33,5 cm.) i porta la data d'acabament, el nom de Barcelona i el d'Arnold Schönberg. Un fragment de paper intercalat en el doble full exposa els dubtes del compositor.

En l'opus 33 b dos diferents grups temàtics són presents en la totalitat de l'obra. Les dues àrees temàtiques són clarament assenyalades: en la primera s'oposen fragments melòdics cantables acompanyats de ritmes molt accentuats juntament amb altres fragments bressolats amb ritmes més suaus. La segona àrea és desenvolupada en un moviment molt ondulant, del qual són absents tota mena de recolzaments contrapuntístics.

Els dos motius essencials són presentats alternativament i d'una manera modificada, i en una mena de reexposició apareixen d'una forma inversa a la inicial.

Sorprèn la força lírica d'aquesta composició, que a vegades té accents romàntics, especialment en l'aspecte melòdic que recorda el món de Brahms. La peça finalitza amb una coda de caràcter tètric i greu. L'opus 33 b és editat a Belmont Music-Publishers, Los Angeles.

El treball més important que realitzà Schönberg a Barcelona fou l'acabament del II acte de *Moses und Aron*.

El text, escrit per Schönberg, és complet, i també la música dels dos primers actes. Del tercer només hi ha uns quants esbossos. El manuscrit de la partitura comprèn 100 fulls de paper de música de 32 pentagrames (27 x 34,5 cm.) amb dues-cents planes numerades, de les quals les quatre últimes estan en blanc. És escrit amb tinta, i les indicacions de la partitura mostren que fou iniciada a Lugano el 17 de juliol de 1930 i que el final del II acte fou acabat a Barcelona, com consta en la pàgina 196, en la qual és escrit el nom d'Arnold Schönberg i la data del 10 de març de 1932.

El primer acte fou escrit a Lugano, Merano, Berlín (sense èxit, com diu Schönberg en el manuscrit), i s'acabà a Territet el 14 de juliol de 1931, quan faltaven tres dies per a complir l'any del començament.

L'Interludi fou acabat a Territet el 25 de juliol de 1931. El segon acte començà a la pàgina 93 del manuscrit a la mateixa localitat el 26 de juliol de

1931 i fou continuat a Montreaux. A la pàgina 136 es troba en el marge dret, després del compàs 543:

“interromput a Montreaux al final de setembre / continuat a Barcelona a mitjan octubre.”

A partir de la pàgina 137 i fins al final, cinquanta-nou pàgines, foren escrites a Barcelona. Durant l'estada a la nostra ciutat compongué doncs quasi una tercera part de la totalitat de l'òpera, si hom té present que algunes pàgines com la 86, la 92 i les quatre darreres són en blanc. El segon acte tenia, en arribar a Barcelona, 43 pàgines i 543 compassos.

Les anotacions fetes a Barcelona precisen les indicacions sobre la interpretació, la tècnica vocal, la representació i correccions, etc. Les principals es troben a les pàgs. 141, 148, 179 i 180 del manuscrit. En 4 fulls de paper (26,5 x 21,5) que comprenen set pàgines escrites amb tinta i numerades, es troben altres indicacions, algunes d'elles de l'escena cinquena del II acte.

Sobre la Dansa al voltant del Vedell d'Or, a partir del compàs 824, dóna Schönberg moltes precisions sense les quals no fora possible de representar *Moses und Aron*. La tècnica vocal utilitzada al llarg de l'òpera és explicada d'una manera molt clara, especialment tot allò referent als recitatius. Diu que els tons han d'ésser absolutament afinats, mai no poden ésser modificats ja que es tracta de la sèrie de dotze tons. El ritme, d'altra part, és relativament lliure i resta sotmès a l'expressió dramàtica.

Altres apunts i borradors per a *Moses und Aron*, la majoria sobre l'acte II, es troben en 25 fulls de paper de música de diferents formats.

Hi manca la pàg. 7, que inexplicablement no hi és i que correspon als primers quaranta compassos que escriví Schönberg a Barcelona. Gràcies a aquests 25 fulls és possible de comprendre l'evolució del pensament schönberguà.

A diferència dels 32 pentagrames normals de la partitura definitiva, aquestes pàgines només inclouen una reducció de la partitura de cinc, màxim sis pentagrames.

Alguns compassos són totalment en blanc per a ésser omplerts més tard; d'altres estan escrits sobre un únic pentagrama com si al compositor només l'obsessionés de fixar la part més àmplia possible de la seva obra.

Schönberg escriu amb una gran rapidesa, i anota per escrit les seves concepcions i idees musicals com quan hom escriu una carta.

Sobre la manera com compongué *Moses und Aron* és significativa la

carta que escriví a Alban Berg el 8 d'agost de 1931, parlant-li de les seves experiències,² on diu:

“Així també vós heu acabat un acte d'òpera, com jo. Té aproximadament una extensió de 1.000 compassos. Però tinc ja 250 compassos del segon acte, també. Estic gaudint d'una petita pausa per a descansar (la pausa és bona; penso que he treballat almenys diverses hores durant cada dia d'aquesta pausa!), que estic aprofitant per treballar en el segon acte. Penso que això no és dolent. Curiosament estic treballant exactament en la mateixa direcció; el text va prenent únicament la seva forma final mentre jo estic component la música; sovint fins i tot més tard. Això acaba bé rares vegades. Naturalment —i jo estic segur que vós heu tingut la mateixa experiència— això és únicament possible si hom té un concepte molt precís del conjunt per endavant. La gràcia resideix llavors no solament en mantenir aquesta visió sempre viva, sinó també a prestar-li suport, enriquir-la i ampliar-la simultàniament quan hom utilitza els detalls. Hom recomanaria aquest procediment a tots els compositors d'òpera. Però naturalment això no ajudaria molt!. M'agradaria de fer el possible per acabar l'òpera abans d'anar a Berlín. No és tan ràpid com jo havia esperat al començament, quan jo calculava una mitjana de 20 compassos al dia. Estic molt lluny de complir aquesta tasca, encara que jo havia calculat 25 compassos per dia quan treballava en la meua òpera anterior. (Es tractava de l'òpera *Von Heute auf Morgen, D'avui a demà*). La principal raó d'aquesta dificultat: el text i els cors. La notació de les parts corals és tan penosa i devoradora de temps! Certament, treballar en un fragment de quatre a sis parts de contrapunt és una bagatel·la, en comparació. Encara ho retarda més el fet que estic escrivint tota la partitura completa sobre la marxa; naturalment, això m'agafa molt de temps. Però almenys tinc l'avantatge que quan hauré escrit l'última nota ja hauré acabat del tot. Només em fa por una cosa: que llavors hauré ja oblidat totalment allò que havia escrit. Ara mateix reconec difícilment allò que vaig escriure l'any passat. Si cap mena de memòria no estigués activa per a mantenir-me sobre la veritable pista en la música i en el text, no puc imaginar de cap manera que el conjunt de la cosa arribés a tenir cap mena d'unitat orgànica.”

En una carta del 12 de setembre de 1931 dirigida a Anton Webern³ li diu:

“Referent al meu treball desgraciadament no progressa tan ràpidament com jo esperava. Probablement esperava massa, ja que al cap i a la fi es-

2. SCHONBERG, A., *Ausgewählte Briefe*, edit. per C. Stein, Mainz 1958, pàg. 163 y ss.

3. *Ibid.*, pàg. 164 y ss.— 4., *Ibid.*, pàg. 154.

tic escrivint una partitura completa i completant també ara en realitat el text. Fins ara he escrit prop de 800 compassos i n'he esbossats uns altres 300. Però a més d'aquests, el segon acte en el qual estic treballant ara tindria almenys 500 compassos més (...). Espero que hauré acabat el segon acte que vaig començar el 27 de juliol almenys el setembre..."

L'acabà gairebé mig any més tard (ignoro per quines causes). L'any 1934 escriví a Gerhard dels Estats Units:

"Imagineu que des de Barcelona no he estat capaç de treballar en *Moses und Aron*."

L'obra

Schönberg tingué sempre un gran interès pels temes bíblics, concretat en l'*Escala de Jacob* (1917) i en els *Salms moderns* (1951) que com *Moses und Aron* restaren inacabats. Schönberg mateix escriví el text basant-se en episodis bíblics. El motiu fou que no trobà ningú que ho volgués fer.

El text és d'una gran força dramàtica i és extret del llibre de l'Èxode, influïda pel moviment expressionista germànic i sobre ella diu en una carta a Alban Berg del 5 d'agost de 1930:

"Tot allò que he escrit té una certa semblança amb mf."⁴

Això es refereix principalment a Moisès, personatge que en l'òpera de Schönberg personifica el pensament. El vocabulari d'aquest personatge és limitat i expressa sempre grans conceptes, com omnipotent, etern, omnipresent, etc. Moisès en el text bíblic tartamudejava i necessitava Aaró perquè fes arribar la paraula al poble. Aaró té un llenguatge molt més normal i assequible. Musicalment la diferència és encara més acusada. Moisès no canta mai del tot: empra sovint la *Sprachstimme* i s'expressa en un llenguatge parlat, veí de la declaració melòdica, i només una única vegada arriba a un tipus d'entonació semicantat. A diferència d'això Aaró canta en un estil que va des de les melodies ornades pròpies del *bel canto* italià fins a la manera d'un tenor wagnerià. Amb aquesta dicció tan bella i agradable segurament Schönberg volia significar que Aaró, a diferència de Moisès, es dirigia més als sentits que a l'intel·lecte. S'ha

dit que l'antagonisme entre ambdós germans és més aparent que real, que són dues cares de la mateixa moneda. En realitat el tema és la contradicció entre la idea i la seva realització. Aaró només pren la iniciativa quan Moisès és lluny, quan no es limita a explicar la doctrina de Moisès al poble i procura de proposar a la massa un camí més fàcil que el de Moisès. El poble segueix la via que el portarà a l'adoració del Vedell d'Or.

Aquesta escena, que és la més espectacular i desenvolupada de l'òpera, fou escrita a Barcelona.

Encara que una única sèrie dodecatònica ofereix tot el material de l'òpera des del punt de vista harmònic i melòdic, l'aspecte rítmic queda al marge. Pensem que Schönberg utilitzà sempre la sèrie com a resultat d'una idea temàtica. Així aquesta escena primitiva i brutal basa la seva llibertat en el fet que el seu paràmetre rítmic resta al marge de l'organització serial del material. Musicalment és una simfonia en cinc moviments amb solistes i cor. Aquest gran ballet-divertiment en la línia d'algunes òperes wagnerianes i de la Dansa dels set vels de *Salomé* de Richard Strauss és el fragment més operístic. S'inicia amb una gran marxa salvatge i mordaç, seguida d'una dansa oriental els dos ritmes de la qual topen un contra l'altre. L'orientalisme és posat de relleu gràcies a nombrosos efectes de la instrumentació: mentre part dels instruments d'arc ataquen *col legno*, la qual cosa era una innovació per a l'època, sobre les cordes a l'aire, la resta realitza un acord en harmònics. La melodia és entonada amb gran llibertat rítmica per instruments que no formen part normalment de la orquestra com poden ésser el piano o les mandolines, que juntament amb alguns instruments de percussió com la celesta, el xilòfon, el tamborí i el triangle entonen el cant.

Després de la Dansa dels Carnissers, de caràcter terrible i en compàs quaternari, hi ha un fragment lent i dolorós en el qual una dona malalta mou a compassió mentre s'aproxima al Vedell d'Or. Una gran marxa orquestral precedida d'un so de trombons acompanya l'entrada de l'Efraïmita que precedeix els dotze caps de tribu d'Israel. Un home jove, malalt, que es revolta contra la idolatria i que és l'únic defensor de Déu, vol intervenir-hi i és assassinat pels dotze caps mentre l'orquestra violenta i desordenada ascendeix fins a un moment de gran força sonora. La tensió sembla que cessi després de la mort del jove; hi ha un moment d'una gran efusió durant el qual la gent experimenta unes ganes de manifestar llurs sentiments afectuosos. Aquest fragment, representa una certa semblança amb l'expressionisme de Schönberg jove. L'orquestra del segon acte de *Moses und Aron* no és mai de farciment. Es tracta d'una orquestració per a solistes encara que siguin nombrosos, i per aquest motiu té

sempre una gran transparència i claretat. "Tot allò que ha estat escrit s'ha de poder sentir", deia Schönberg. Aquest fragment simfònic recorda les últimes simfonies mahlerianes. La sonoritat límpida i transparent de l'orquestra augmenta, potser per contrast, la tensió de l'obra.

Continua la música amb un vals dèbil i sense energia, sobre el qual els ancians expressen el benestar col·lectiu. Aquest ritme ternari és cada vegada més ràpid fins a l'entrada de les quatre Verges acompanyades per una música més veloç i tortuosa, amb una orquestració de gran subtileza. El quartet vocal esdevé durant trenta compassos insuportable pel seu caràcter embafador. Un evident i sorollós esclat que poques vegades al llarg de la història de la música s'ha concretat en un lapse tan breu (els compassos 821, 822 i 823) acabarà apai-vagant-se abans del començament d'una dansa lasciva iniciada únicament per la percussió, a la qual s'afegeixen de mica en mica tots els instruments de l'orquestra. Tres trombons, que amb els seus *glissandi* donen la màxima força sonora al desenfrenament salvatge, comencen un fragment foll i terrorífic que supera tot allò que s'ha escrit fins a aquest moment en una música del teatre musical occidental.

Un vals vienès, refinat, de sonoritats molt delicades desemboca en un extraordinari final simfònic.

L'escena quarta irromp amb una orquestració molt adequada mentre una veu *en off* anuncia el retorn de Moisès que entra en escena i destrueix el Vedell d'Or.

En dos únics compassos el poble abandona l'escena, i Moisès i Aaró queden sols cara a cara per al terrible enfrontament de l'escena cinquena.

La còlera de Moisès explota terrible i creix fins a arribar a un "Calla!" molt fort dirigit a Aaró.

El poble retorna a l'escena i se sent momentàniament triomfant davant la impotència de Moisès, que arriba a destruir les taules de la Llei, més tard s'allunya al so d'una música imitativa. Moisès, ja definitivament sol, s'expressa en un to d'immensa grandesa que ultrapassa la comprensió humana. El seu monòleg final serà sobreposat a un fragment d'una gran desolació interpretat pels violins. Es tracta d'un episodi que és obra mestra de profunditat i força expressiva.

L'última nota de la partitura prolonga la ressonància del crit dramàtic de Moisès: "O Wort, du Wort das mir fehlt" ("Paraula, paraula, em manques!"). És en aquest moment que és vàlida la confiança de Schönberg parlant d'aquesta obra:

"Tot allò que he escrit té una certa semblança amb mi"; amb això es re-

feria especialment al personatge de Moisès, que encarna per a molts la psicologia de l'artista, la qual cosa no agradaba a Schönberg.

La representació s'acostuma a acabar amb aquest segon acte i així aquest final obert correspon a la veritat de l'obra mateixa. El conflicte entre la idea i la seva realització queda sense solució; no sabem si Schönberg realment no volgué, no pugué o no sabé resoldre el conflicte en el seu aspecte musical. Qué hi podria afegir...?

El seu deixeble Winfried Zillig escriví:⁵

“Possiblement mai no es podrà aclarir per què Schönberg no l'ha acabada com tantes obres anteriors de les quals només citaré la *Segona Simfonia de cambra*. Suposo que les raons són immanents a la mateixa obra: Schönberg devia adonar-se que el problema començat no tenia solució i que el final més (real) franc era l'exclamació sense resposta amb la qual s'acaba el segon acte, l'exclamació de Moisès que reclama la paraula que li manca.”

Barcelona oferí doncs a Schönberg la possibilitat de crear aquesta obra. Han passat ja més de quaranta-cinc anys i *Moses und Aron* no ha estat encara estrenada entre nosaltres. La dificultat del muntatge musical i escènic és una realitat. L'empresa és costosa, però allò que han dut a terme Hamburg, Zuric, Berlín, Londres, Düsseldorf, Francfort, Nuremberg, Stuttgart, Viena i París, no podrà fer-ho Barcelona que s'enorgulleix (i en part amb raó) del seu Gran Teatre del Liceu? Barcelona hi té una motivació més forta que cap altre ciutat, ja que Schönberg escriví aquí si no la part més llarga, sí la més significativa de *Moses und Aron*. Espero que la resposta serà finalment afirmativa.

5. ZILLIG, W.: *Moses und Aron de Schönberg*, Melos 24, 1957, pàg. 67.