

Memòria d' **Arnold**
Schönberg



Arnold Schönberg



Ajuntament
de Barcelona

Edita: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona

Consell d'Administració de l'Institut de Cultura de Barcelona

President: Jaume Ciurana
Vicepresident: Gerard Ardanuy
Vocals: Francina Vila, Jordi Martí i Grau, Angeles Esteller,
Isabel Ribas, Ramon Massaguer, Antonio Monegal,
David Albet, Josep M. Montaner, Flavia Company,
Maria del Mar Dierssen, Daniel Giralt-Miracle, Pius
Alibek, Francisco Ivars

Consell d'edicions

President: Jaume Ciurana Llevadot
Vocals: Jordi Martí i Galbis, Jordi Joly Lena, Vicente Guallart
Furió, Àngel Miret Serra, Marta Clari Padrós, Miquel
Guiot Rocamora, Marc Puig Guàrdia, Josep Lluís
Alay Rodríguez, Josep Pérez Freijó, Pilar Roca Viola.

© dels textos: Benet Casablanca

© de les imatges: Arnold Schönberg Center Viena

Disseny: La Page Original

Correcció i traducció: Traduccions Món

Impressió: Gràfiques Ortells

Dipòsit legal: B.14956-2012

Aquest text s'edita amb motiu de la inauguració
a Barcelona de la placa en memòria del compositor

Barcelona, 24 d'abril de 2012



Arnold Schönberg

Arnold Schönberg (Viena, 13-IX-1874 – Los Angeles, 13-VII-1951), exponent central (amb Alban Berg i Anton Webern) de la Segona Escola de Viena, és una de les figures cabdals i més influents de la creació musical del segle xx. Hereu de la gran tradició del romanticisme tardà centreeuropeu i conspicu impulsor del moviment de la nova música sorgit a Viena al tombant de segle, Schönberg va saber integrar el doble llegat de Wagner i Brahms i projectar-lo cap al futur, promovent una vertiginosa successió de troballes i desenvolupaments. Plenament inserit en la crítica de la cultura i l'escola de resistència que afloren a la Viena del 1900, i molt proper a personalitats com Kraus o Loos, Schönberg va impulsar una evolució radical del llenguatge musical, que en obres com el monodrama *Die Erwartung* (L'espera) o *Pierrot lunaire* té alguns dels seus referents més remarcables. Tanmateix, per obres anteriors com *Die verklärte Nacht* (La nit transfigurada) i *Gurrelieder*, Schönberg compta entre els autors més grans de tots els temps. Suspensió de la tonalitat, emancipació de la dissonància i tematisme integral són alguns dels eixos d'un procés que, sota el doble dictat de la «necessitat interior» i de la lògica del mateix material, el durà a empen-

dre una de les aventures creatives més apassionants del segle. L'anomenada lliure atonalitat (un terme gens grat a Schönberg, qui de fet no va abandonar mai del tot la tonalitat), en paral·lel a l'eclosió del moviment expressionista, i la definició del mètode de composició amb dotze tons, en un segon estadi i fent seva l'aspiració a un nou classicisme compartida per altres figures coetànies –són els anys del retorn a Bach i del *rappel à l'ordre*–, representen algunes de les fites més importants d'aquest procés. Lluny de constituir un fi en si mateix, i amb la sistematització dels materials d'ordre precompositiu, el nou mètode de composició obeeix abans que res a preservar la intel·ligibilitat, objectiu últim de la forma en música, maldant per restablir els ponts de comunicació amb l'oient i posant límits al vertigen incandescent del moment expressionista.

L'íntima fusió de tradició i innovació determina la posició en certa mesura paradoxal de Schönberg, anomenat per Reich el «revolucionari conservador». Com ell mateix afirma: «A la pregunta de per què no escric com a l'època de *La nit transfigurada*, miro de donar aquesta resposta: “això és el que faig, però no puc fer-hi res si la gent no ho reconeix encara”». Els prejudicis i malentesos van dificultar des del començament, a la Viena hostil del tombant de segle, l'acceptació de la seva música, pel seu pretès cerebralisme, retret del qual es defensa en un text fonamental, *El cor i el cervell a la música*, o per la suposada invenció *ex nihilo* del mètode de composició dodecafònic, que no deixa de ser una resposta conseqüent a les tendències del mateix material. Ferm defensor de l'ètica del creador, la seva música es caracteritza per una intensa expressivitat –que no defuig el misteri de la inspiració– i un superb equilibri formal, de manera que, segons Swarowsky, la compulsió interior esdevé necessitat lògica. Lluny de l'autisme endogàmic de les avantguardes més academicistes de la segona meitat del segle i de la torre d'ivori

de *l'art pour l'art* que Brecht li va imputar injustament, el seu compromís social es tradueix en obres tan eloqüents com l'*Oda a Napoleó* i, encara més, en la colpidora *Un supervivent de Var-sòvia*, de ben segur la denúncia més punyent de l'holocaust.

La pulsio creativa de Schönberg depassa l'àmbit musical, duent a terme una intensa activitat com a pintor, caricaturista, escriptor, poeta, assagista, teòric de la música, director d'orquestra, promotor de la nova música –amb la creació de l'Associació Privada de Concerts, mirall d'integritat artística que manté tota la seva vigència–, inventor, dissenyador i, molt especialment, com a pedagog. Schönberg dedicà sempre una part significativa de les seves millors energies –tant a Viena i Berlín com, més tard, als EUA– a la pedagogia. Un extraordinari estol de noms acrediten l'abast i la qualitat de la seva tasca, esperonats a la recerca constant a l'interior d'ells mateixos, fent prevaler la idea abans que l'estil: Alban Berg, Anton Webern, Winfried Zillig, Hanns Eisler, Nikos Skalkottas, Robert Gerhard, Viktor Ullmann, John Cage, Leonard Stein, etc. «El talent és la capacitat d'aprendre; el geni, la capacitat de desenvolupar-se un mateix», afirma Schönberg en un dels seus aforismes. Tasca sens dubte exigent: «Amb el primer pensament sorgeix el primer error», diu en un altre aforisme. I també: «No és cap art, deixar que els talents clars es desenvolupin amb facilitat. Però allà on es presenten problemes, descobrir-los, conèixer-los i, *last not least*, sortir-se'n: això és mestria» (carta a Emil Hertzka. Viena, 5-I-1910). Schönberg animava els deixebles no pas a definir un estil sinó a copsar el contingut i reproduir-lo de la manera més precisa possible.

Aquest vessant és inseparable de la seva activitat teòrica, que es tradueix en un voluminós corpus de textos, encapçalats per la germinal *Harmonielehre* (dedicada a la memòria de Mahler), que tracten diversos aspectes de l'organisme musical –contra-

punt, harmonia, anàlisi formal, composició—, treballs que li reserven un lloc d'honor al costat de figures senyera com Fux, Albrechtsberger, Sechter, Riemann, Kurth o Schenker, i que ens permeten aprofundir tant la comprensió de la gran música del passat, com l'evolució de les seves pròpies concepcions artístiques. Schönberg projectà diversos treballs que a la fi no va poder realitzar. Cal destacar-ne especialment el manuscrit conegut com a *Gedanke* (La idea musical i la lògica, tècnica i art de la seva presentació, 1923-ca. 1940). La trajectòria creativa de Schönberg, com la història mateixa de la nova música, travessa un període extraordinàriament fecund al principi del segon decenni del segle. L'any 1911, marcat pel decés de Mahler, i coetàniament a la construcció de la Pedrera (1906-1910) de Gaudí, esdevé una data molt significativa en l'afirmació de la modernitat musical. Schönberg enllesteix l'emblemàtica *Harmonielehre*, culmina l'orquestració dels *Gurrelieder*, iniciats a l'alba del segle sota l'empremta del Jugendstil i les seves daurades resplendors tardorenques, i escriu *Herzgewächse* (Brots del cor), una pàgina visionària basada en un text de Maeterlinck que comparteix el seu caràcter aforístic amb les *Sis peces per a piano op. 19*, la darrera d'elles escrita en homenatge a Mahler, amb uns tocs de campana que bé podrien evocar Mompou. També és l'any de l'esclat fauvista de Petruskhka i d'una de les realitzacions més originals d'aquest compositor, *Zvedoliki (Le roi des étoiles)*, obra que palesa unes singulars concomitàncies amb el simbolisme rus, d'*El castell de Barbablava* de Bartók, *La cançó de la terra* de Mahler, *El martiri de sant Sebastià* de Debussy, *El cavaller de la rosa* d'Strauss, *Dafnis i Cloe* de Ravel, *Universe Symphony* d'Ives i l'estrena a Moscou de *Prometeu. El poema del foc* d'Skriabin.

Aquell mateix any, Schönberg i Kandinsky enceten la seva relació després que aquest darrer, que acabava de publicar *De l'espiritual en l'art*, assistís a principis d'any, el 2 de gener, a un

concert monogràfic d'obres de Schönberg celebrat a Munic: el *Segon quartet de corda op. 10*, les *Tres peces per a piano op. 11*, les *Cinc cançons* i el *Primer quartet de corda op. 7*. Kandinsky va reflectir el fort impacte d'aquesta experiència en un oli, *Impressió III (Concert)*, reconeixent en Schönberg unes preocupacions anàlogues a les seves pròpies, en postular la forma musical com a expressió de la «necessitat interior» i del lliure flux de l'inconscient (transcripció anímica directa, com apunta als *Diaris de Berlín* del 1912), i defugir la construcció per cercar únicament l'expressió. Més endavant, Kandinsky inclouria quatre pintures de Schönberg a la primera exposició de Der Blaue Reiter; l'important assaig *La relació amb el text* i la partitura de *Herzgewächse* són inclosos així mateix a l'almanac *Der Blaue Reiter*. *Mirades* i *Visions* són títols prou significatius d'unes de les seves realitzacions plàstiques més apreciades per Kandinsky, qui prea el seu caràcter visionari, terme aplicat igualment per Artaud a la pintura de Klee. «El geni és el nostre futur», havia escrit Schönberg en l'assaig sobre Mahler. I si el vessant místic i profètic de l'artista ja aflorava en els textos de Novalis, el geni se'ns apareix com un vident, com un avançat de la humanitat, introduint el tema teosòfic del desenvolupament superior: «Ulls que veuen el futur, ulls que traspassen allò sobrenatural». La data del 1911 assoleix igualment una significació simbòlica en segellar l'estret vincle entre la renovació radical dels llenguatges artístics i les ruptures lingüístiques que se'n deriven i les preocupacions de caràcter espiritual, anhel de transcendència i recerca d'absolut que comparteixen molts dels seus protagonistes i que vincula Schönberg amb pintors i literats, i amb compositors com Skriabin i Ives. Aquí, la influència de *Séraphita* de Balzac és determinant. La seva descripció del cel de Swedenborg assolirà més tard, en el joc de simetries especulars i autoreferencials del serialisme, la seva traducció ideal: «La unitat de l'espai musical exigeix una percepció absoluta i unitària». El

text de Balzac –amb Strindberg al rerefons– es troba a l'origen de diversos projectes compositius de Schönberg, en primer lloc una obra escènica per a solistes, cor i orquestra, amb textos de Dehmel, Tagore i la Bíblia, que no es va realitzar mai, i també la primera de les *Quatre cançons op. 22* (1913) i l'oratori *Die Jakobsleiter* (L'escala de Jacob, 1917-1922), obra extraordinària per múltiples raons –com ara la clara premonició de les estratègies serials–, de gènesi difícil i que restaria igualment en estat fragmentari, i on es fa sentir el ressò de la primera de les obres esmentades, amb les ànimes flotant ingràvides en el registre més agut.

La rellevància creixent de la temàtica religiosa s'accentua amb el compromís de Schönberg amb el judaisme. L'esmentat oratori, el text dramàtic *El camí bíblic, els Salms moderns* i altres realitzacions corals, i per damunt de tot, l'òpera, igualment inacabada, *Moisès i Aaron*, en la qual treballa durant la seva estada a Barcelona, reflecteixen la lluita de l'home modern amb la fe –«la fe de l'home desil·lusionat»– i la necessitat de trobar una nova manera de resar, confrontat –amb Hofmannsthal i la seva carta a Lord Chandos, però també amb Wittgenstein– al repte suprem i inabastable d'expressar l'inexpressable.

Schönberg practica la pintura intensament durant el període 1910-1911, esperonat pel pintor expressionista Richard Gertsl. Aquesta activitat, lluny de suposar una anècdota, ocupa un lloc central en la seva vida i esdevé essencial per comprendre qüestions principals de la seva poètica. El capítol més important de la seva producció en aquest terreny, que va impressionar artistes com Kandinsky, Kokoschka, Marc, Moll o Oppenheimer, el constitueixen els autoretrats –més de setanta– i la sèrie d'impressions i fantasies, que manifesten una forta tendència a la introspecció, a la mirada interior. També hi trobem retrats i estudis, caricatures, natures mortes –en nombre limitat, però

amb una alenada poètica inquietant– i estudis i figurins teatrals. Afirmacions com «l'art no neix de l'habilitat sinó de la necessitat» o «l'artista no fa el que els altres consideren bell sinó sols el que li és necessari» (*Harmonielehre*, 1911) prenen aquí tot el seu sentit. Keller ho corrobora quan afirma «Strauss cercava la bellesa; Schönberg, la veritat».

Schönberg es trasllada a Barcelona per motius de salut, aconsellat pels metges, per tal de pal·liar els seus problemes d'asma amb un clima més benigne. La seva relació amb músics catalans com Robert Gerhard i Pau Casals va ser determinant en la decisió d'establir-se a la ciutat comtal, que ja havia visitat anteriorment, l'any 1925, en ocasió de la presentació de diverses obres seves en concert. L'estada es perllongà poc més de vuit mesos (de l'1 d'octubre del 1931 al 30 de juny del 1932, segons consta al seu contracte de lloguer de la casa del barri de Vallcarca, Baixada de Briz, 20-22, abans 14), casa construïda per l'arquitecte modernista Salvador Valeri i Pucurull, no exempta d'una certa semblança, totalment fortuïta, amb la futura residència de Los Angeles, d'estil hispànic-americà, i que Schönberg volia reformar -se'n conserven alguns dibuixos - amb la col·laboració de l'arquitecte autriac Kulka. Però aquell hivern va ser inusualment dur, contrari a les expectatives cobejades. En aquest període també es fan evidents les premonicions més obscures de Schönberg: el nazisme i l'antisemitisme creixent li impossibiliten romandre a Berlín quan l'expulsen de l'Acadèmia, poc després d'abandonar Barcelona. A París, l'any 1933 i en presència de Marc Chagall, es reconverteix al judaisme abans d'emprendre el camí de la diàspora i l'exili als Estats Units. A Barcelona, però, Schönberg havia enllestit la seva darrera obra pianística publicada, la *Peça op. 33b* (8-10 d'octubre del 1931), i bona part del segon acte de *Moisès i Aaron*, signat amb data del 10 de març del 1932, després de reprendre'n la composi-

ció a partir del compàs 543 («Götter, seht uns vor Euch auf den Knien»). Durant el sojorn a la capital catalana, Schönberg i Webern havien estat invitats a dirigir l'orquestra de Casals. Webern –en una carta a Berg– lloa la qualitat de l'orquestra i la interpretació del poema simfònic *Pelléas et Mélisande*, sota la direcció del propi autor, Schönberg. A Barcelona també neix la seva filla Núria (el 7 de maig del 1932), casada després amb el compositor italià Luigi Nono. Schönberg hi coneix i tracta, juntament amb els esmentats Casals i Gerhard, personatges com Josep Sindreu, el Dr. Ramon Sarró, Higini Anglès (que bateja la seva filla) o Conxita Badia. Entre el desembre de l'any 1932 i el gener del 1933, va tornar un cop més a Barcelona, invitat novament per Gerhard.

A Barcelona, Schönberg havia continuat cultivant les seves aficions –natació, tennis, ping-pong–, compartides amb alguns dels amics catalans. Així mateix, no va deixar de practicar la pintura, una afició preferida que compartia amb Gershwin, la música del qual tenia en alta estima. Tanmateix, Schönberg no limitava les seves inquietuds creatives al terreny artístic, sinó que desplegà igualment una destacable tasca en el camp del bricolatge, el disseny i la invenció de nous jocs. De les seves mans sorgeixen tot un seguit d'estrís, artefactes, joguines i mobles estranys, des d'una màquina futurista d'escriure música fins a col·leccions de cartes, capsetes per ordenar les sèries dodecatòniques i un nou joc d'escacs, amb un sistema de rara sofisticació per a quatre jugadors, obert a les aliances i de concepció antimilitarista.

Tot plegat deixa entreveure un innegable vessant lúdic, present també en la seva obra musical i en part de la seva producció pictòrica, particularment en les caricatures de crítics.

La presència de Schönberg a Barcelona, que es fa extensiva a algunes de les figures més notòries del moment, com Strauss,

Webern, Stravinsky –repetides vegades–, Britten, Honegger o Poulenc, entre d'altres, ratifica el compromís de Catalunya amb la modernitat musical, que en la celebració, l'any 1936, del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània té el referent més emblemàtic. L'esclat de la guerra civil interromp traumàticament aquesta realitat i les conseqüències de futur que se n'haurien pogut derivar. La continuïtat viva i interpellant de la tradició autèntica mai no es pot improvisar, i les circumstàncies descrites van generar una ruptura difícil de reparar, malgrat els lloables esforços de tants per apaivagar-ne els efectes.

La influència de Schönberg i la Segona Escola de Viena sobre els compositors del nostre país és pregona en la línia directa que enllaça les figures de Robert Gerhard i Joaquim Homs, estesa a alguns dels noms més destacats de la generació següent, com Joan Guinjoan o Josep Soler, que enllacen, al seu torn, i des d'un doble vessant divulgatiu i pedagògic, amb els compositors més joves. En un pla més general, com succeeix amb totes aquelles figures que marquen època –el cas de Wagner i el seu *Tristany* és paradigmàtic–, la influència de Schönberg, poc o molt, amb més o menys pertinència, per activa o passiva, té un abast molt ampli, condicionant d'una manera determinant l'evolució de la història musical. Enllà del dictat parricida de Boulez –«Schönberg est mort»–, atribuïble al distanciament natural entre les generacions, el llegat de Schönberg resta avui ben viu. Més credibilitat cal atorgar al mateix Boulez –exempció feta de la càrrega de dirigisme historicista, feliçment obsolet– quan afirma que no hi ha cap compositor de relleu de la segona meitat del segle XX que no hagi experimentat en algun moment la necessitat del serialisme, com sembla que ho corrobora la trajectòria de figures tan diverses com Britten, Xostakòvitx, Dallapiccola, Dutilleux o el mateix Stravinsky, i més tard, Carter, Berio, Henze o Harvey, i entre nosaltres el mateix Montsalvatge.

La qüestió ha perdut avui bona part de la seva actualitat. Les aportacions de Schönberg han estat incorporades al cabal de la tradició musical, integrant-se de manera natural en el ric i heterogeni arsenal de materials i procediments de què disposa el compositor dels nostres dies, en un context creatiu caracteritzat per un pluralisme i una diversitat sense parangó. La figura de Schönberg, la seva música i el seu pensament resten, més enllà de posicions tècniques i estètiques concretes, com un referent ineludible de la creació artística del segle xx i de la modernitat musical.

Periòdicament s'alcen veus que qüestionen l'abast i la naturalesa del llegat musical i artístic de Schönberg. Potser és la seva integritat artística i humana, que hom ha volgut identificar interessadament amb un sectarisme en temps postmoderns marcats pel pensament feble, cosa que incomoda alguns. En aquest punt, potser és oportú esmentar la resposta de Berg a les objeccions de Canetti davant Wagner, que l'escriptor recull, avergonyit, a la seva autobiografia: «Vostè no és músic; si ho fos, no parlaria així.»

Benet Casablanca i Domingo

Text d'introducció a l'exposició *Schönberg Barcelona* que va tenir lloc a la Pedrera del 8 de setembre a l'1 d'octubre de 2006, organitzada per la Fundació Caixa de Catalunya

«Llibertat de color i expressió, una flexibilitat de forma lliurement flotant i no reprimida, exempta de les coercions de la "lògica". Jo m'esforço per: llibertat absoluta respecte a totes les formes, a tots els símbols de cohesió i lògica. Així doncs: deixem de banda el "treball temàtic". La meva música ha de ser "breu". Concisa! En dues notes: no construïda sinó "expressada"!»
(Carta a Busoni, 24-VIII-1909)

«La fe dels nens és un fragment de la consciència de l'eternitat i de la infinitud que haurien de preservar si baixen al món dels nostres problemes i dubtes. És la capacitat imaginativa dels adults la que no aconsegueix comprendre el fet de l'eternitat i la infinitud (...) En el seu propi llenguatge, en el llenguatge de la Il·lustració de que estan tan orgullosos, hom ha de fer-los palès la insuficiència de la dita Il·lustració; Il·lustració que únicament obscureix el que en si mateix és prou clar.»
(Cartes, 1951)

"Freedom of colour and expression, a flexibility of form floating freely and unrepressed, exempt from the constraints of 'logic'. I strive for: absolute freedom regarding all forms, all symbols of cohesion and logic. Therefore: let us put aside 'themed work'. My music has to be 'brief' Concise! In two notes: not constructed but 'expressed'!"
(Letter to Busoni, 24/8/1909)

"The faith of children is a fragment of the awareness of the eternity and infinity they would have to preserve if they came down to the world of our problems and doubts. It is the imaginative capacity of adults that is not able to understand the fact of eternity and infinity (...) In their own language, in the language of illustration of which they are so proud, the insufficiency of the so-called illustration has to be made clear to them; the illustration that simply obscures what is in itself clear enough."
(Letters, 1951)

Arnold Schönberg

This text has been published to mark the unveiling of the plaque in Barcelona commemorating the composer

Barcelona 24 April 2012

10 / X. 1931.

Barcelona Anna Palau

Segona i última part de la partitura de l'op. 33b per a piano, datada i signada pel compositor.

Second and final part of the score of op. 33b for piano, dated and signed by the composer.

Arnold Schönberg (Vienna, 13-9-1874 – Los Angeles, 13-8-1951), principal exponent (with Alban Berg and Anton Webern) of the Second Viennese School, was one of the leading and most influential figures in the creation of twentieth-century music. Heir to the great Central European late romanticism tradition and the eminent driving force behind the new music movement emerging in Vienna at the turn of the century, Schönberg skilfully intertwined the dual legacy of Wagner and Brahms, projecting it towards the future, thereby promoting a heady succession of works and developments. A fully paid-up member of the cultural critique and school of resistance gaining momentum in the Vienna of 1900, and enjoying a very close relationship with figures such as Kraus and Loos, Schönberg started a radical evolution in the language of music, with works such as the monodrama *Die Erwartung* (Expectation) and *Pierrot Lunaire* containing some of his most outstanding references. However, with earlier works, such as *Die Verklärte Nacht* (Transfigured Night) and *Gurrelieder*, Schönberg is considered one of the most famous composers of all time. The suspension of tonality, emancipation of dissonance and integral thematism are some of the axes in

a process which, under the dual dictate of “interior need” and the logic of the very material, led him to take one of the most passionate creative adventures of the century. The so-called free atonality (a term by no means attributed to Schönberg, who in fact never fully abandoned tonality), set parallel to the eclosion of the Expressionist movement, and the definition of the twelve-tone composition method, in a second stage and making aspiration to a new classicism shared with other contemporary figures his own – the back-to-Bach and *rappel à l’ordre* – years, represent some of the most important milestones in this process. Far from being an end in itself, and with the systematisation of pre-compositional materials, the new composition method first-and-foremost vows to preserve intelligibility, the ultimate aim of form in music, striving to re-establish the bridges of communication with the listener and placing limits on the incandescent giddiness of the Expressionist moment.

To a certain extent, the intimate fusion of tradition and innovation determine the paradoxical position of Schönberg, dubbed by Reich as the “conservative revolutionary”. As he himself says, ‘In response as to why I don’t write as I did during the *Transfigured Night* era, let me give this answer: “that’s what I do, but I can’t do anything if people still don’t recognise it”.’ From the start, prejudices and misunderstandings, in hostile turn-of-the-century Vienna, made it difficult for his music to be accepted, due to his aspired cerebralism, a portrait of which he defends in an essay, *Heart and Brain in Music*, and the supposed ex nihilo intervention of the twelve-tone composition method, which continues to be a consequent response to the trends of the material itself. A staunch defender of the creator’s ethics, his music is characterised by an intense expressiveness – one that does not shy away from the mystery of inspiration – and a superb formal equilibrium, whereby, according to Swarowsky, the internal

compulsion becomes a logical necessity. Far from the inbred autism of the more academic avant-garde of the second half of the century and the ivory tower of *l'art pour l'art* that Brecht unfairly attributed to him, his social commitment translates into such eloquent works as the *Ode to Napoleon Bonaparte* and, more so, to the moving *A Survivor from Warsaw*, certainly the most poignant denouncement of the Holocaust.

Schönberg's creative drive extends beyond music, leading to intense work as an artist, caricaturist, writer, poet, essayist, music theorist, conductor, promoter of the new music – through the creation of the Private Concerts Association, a mirror of artistic integrity that retains all its applicability – inventor, designer and, especially, as a teacher. Schönberg always poured a huge part of his great energy – in Vienna and Berlin and, much later, in the USA – into teaching. An extraordinary roll-call testifies to the scope and quality of his work, spurred on by their continuous internal quest, putting ideas before style: Alban Berg, Anton Webern, Winfried Zillig, Hanns Eisler, Nikos Skalkottas, Robert Gerhard, Viktor Ullmann, John Cage, Leonard Stein, etc. “Talent is the ability to learn; genius, the ability to develop oneself,” says Schönberg in one of his aphorisms. Undoubtedly demanding work: “The initial thought leads to the initial mistake,” he says in another aphorism. And also: “Leaving obvious talents to develop unhindered is not art. But when problems arise, revealing them, getting to know them and, *last not least*, solving them: that's skill.” (Letter to Emil Hertzka. Vienna, 5-I-1910). Not only did Schönberg encourage his pupils to define a style, but also seize the content and reproduce it as accurately as possible.

This inseparable side to his theoretical work, which translates into an overwhelming number of texts, headed by the seminal *Harmonielehre* (dedicated to the memory of Mahler), that explore

different aspects of music – counterpoint, harmony, formal analysis and composition – works that create a place for him on the roll of honour alongside standard-bearers such as Fux, Albrechtsberger, Sechter, Riemann, Kurth and Schenker, and which offer a deeper understanding of the great music of the past and the evolution of its very own artistic conceptions. Schönberg planned a great many works which ultimately did not come to fruition. Of particular note is the manuscript known as *Gedanke* (The musical idea and the logic, technique and art of its presentation, c. 1923. 1940).

Like the history of new music, Schönberg's artistic career developed during an extraordinarily prolific period at the beginning of the second decade of the century. The year 1911, marked by the death of Mahler, as well as the construction of Gaudí's Pedrera (1906-1910), became a truly important date in the assertion of modern music. Schönberg finished the emblematic *Harmonielehre* (Theory of Harmony), completed the orchestration of the *Gurre-lieder*, begun at the start of the century in the Jugendstil style and its breathtaking autumnal golden hues, and wrote *Herzgewächse* (Foliage of the Heart), a visionary piece based on a text by Maeterlinck which shares an aphoristic nature with the *Six pieces for piano, op. 19*, the last of which were written in homage to Mahler, with bell chimes that could be reminiscent of Mompou. It was also the year of Petrushka's fauvist explosion and one of the most original works by the composer, *Zvedoliki (Le roi des étoiles)*, a work that reveals unique concomitances with Russian symbolism, of *Bluebeard's Castle* by Bartók, *The Song of the Earth* by Mahler, *The Martyrdom of St. Sebastian* by Debussy, *Der Rosenkavalier* by Strauss, *Daphne Et Chloé* by Ravel, *Universe Symphony* by Ives and the Moscow première of *Prometeu. Fire Poem* by Scriabin.

This same year, Schönberg and Kandinsky sealed their relationship after Kandinsky, who had recently published *Concerning*

the Spiritual in Art, attended a monographic concert of works by Schönberg in Munich on 2 January: the *Second quartet for strings, op. 10*, the *Three pieces for piano, op. 11*, the *Five Songs and the First quartet for strings, op. 7*. Kandinsky captured the huge impact of this experience in oil, *Impression III (Concert)*, recognising in Schönberg a number of concerns similar to his, by postulating the musical form as an expression of the “interior need” and the free flow of the unconscious (direct animical transcription, as shown in the *Berlin Diaries* of 1912), and shied away from construction to search solely for expression. Kandinsky would later include four paintings by Schönberg in the first exhibition of *Der Blaue Reiter*; the key essay *The Relationship with the Text* and the *Herzgewächse* score are also included in the *Der Blaue Reiter* almanac. *Visions et regards* are the hugely significant titles of some of his plastic works more highly regarded by Kandinsky, who values their visionary character, a term that was equally applied by Artaud to Klee’s work. “Genius is our future,” Schönberg had written in the essay on Mahler. If the mystical and prophetic side to the artist was already present in texts by Novalis, the genius was becoming apparent, as an advance party of humanity, introducing the theosophical subject of higher development: “Eyes that look to the future, eyes that move over the supernatural”. The year 1911 also gained symbolic significance as it sealed the close ties between the radical renewal of artistic languages and linguistic fractures derived from this and spiritual concerns, a yearning for transcendence and absolute quest that have many shared protagonists, linking Schönberg with painters, writers and composers such as Scriabin and Ives. Here, the influence of *Séraphita* by Balzac plays a key role. His description of the sky in Swedenborg, in the game of stunning symmetries and self-referential pieces about serialism, would later become his ideal translation: “The unity of the musical space requires absolute and unitary perception”.

Balzac's text – with Strindberg in the background – lies at the origin of many of Schönberg's compositions, firstly in a stage work for soloists, choir and orchestra, with texts by Dehmel, Tagore and the Bible, which was never produced, and also the first of the *Four Songs*, op. 22 (1913) and the *Die Jakobsleiter* oratory (Jacob's Ladder, 1917-1922), an extraordinary work for numerous reasons – the clear premonition of serial strategies – a difficult genesis and one that would also remain fragmented, and where the first of these works would also resonate, with the souls floating weightlessly in the sharpest register.

The growing relevance of religious themes is accentuated by Schönberg's commitment to Judaism. This oratory, the dramatic text *The Biblical Path, Modern Psalms* and other choral works, and, most significantly of all, the equally unfinished opera, *Moses und Aron*, which he worked on during his time in Barcelona, reflect modern Man's struggle with faith – “Man's disillusioned faith” – and the need to find a new way to pray, and in doing so – with Hofmannsthal and his letter to Lord Chandos, as well as with Wittgenstein – tackle the supreme and unachievable challenge of expressing the inexpressible.

Schönberg painted intensely between 1910 and 1911, spurred on by expressionist painter Richard Gertsl. Far from being anecdotal, this activity occupies a central point in his life and became essential for understanding the principal issues of his poetry. The most important chapter of his oeuvre in this field, which impressed artists such as Kandinsky, Kokoschka, Marc, Moll and Oppenheimer, were the self-portraits – over seventy – and the series of impressions and fantasies, which reveal a strong tendency towards introspection, towards internal contemplation. There are also portraits and studies, caricatures, still lives – a limited number, but with an unsettling poetic aroma – and theatre

studies and figurines. Statements such as, “Art is not born from ability but need”, or “The artist does not paint what others consider beautiful, only what he needs to”, (*Harmonielehre*, 1911) make absolute sense here. Keller corroborates it when he says, “Strauss sought beauty; Schönberg sought the truth.”

Schönberg moved to Barcelona for health reasons on the advice of his doctors to alleviate his problems with asthma in a more benign climate. His relationship with Catalan musicians, such as Robert Gerhard and Pau Casals played a key role in his decision to settle in the city, which he had visited previously in 1925, for the presentation of a number of his works at a concert. His stay lasted little more than eight months (from 1 October 1931 to 30 June 1932, as seen from the rental contract for the house in the Vallcarca district, Baixada de Briz, 20-22, formerly 14), a house built by Catalan Modernist architect Salvador Valeri i Pupurull. However, that winter was unusually hard, contrary to desired expectations. It was during this time that Schönberg’s more obscure premonitions became a reality: growing Nazism and anti-Semitism made it impossible for him to stay in Berlin when he was expelled from the Academy, shortly after leaving Barcelona. In Paris, in 1933 and in the presence of Marc Chagall, he reconverted to Judaism before taking the route of the diaspora and exile in the United States. In Barcelona, however, Schönberg had finished his most recent published work for piano, the *Piano Piece*, *op. 33b* (8-10 October 1931), and a large part of Act Two of *Moses und Aron*, signed and dated 10 March 1932, after recommencing the composition in 543 time (“Götter, seht uns vor Euch auf den Knien”). During his stay in Barcelona, Schönberg and Webern had been invited to conduct Casals’ orchestra. In a letter to Berg, Webern praised the quality of the orchestra and the performance of the symphonic poem *Pelléas et Mélisande*, conducted by its composer, Schönberg. His daughter Núria was born in Barcelona

(7 May 1932) and would later marry Italian composer Luigi Nono. In Barcelona, together with Casals and Gerhard, Schönberg met and socialised with figures such as Josep Sindreu, Dr Ramon Sarró, Higiní Anglès (who christened his daughter) and Conxita Badia. He visited Barcelona again between December 1932 and January 1933, once more at the invitation of Gerhard.

In Barcelona, Schönberg continued to cultivate his interests – swimming, tennis, table-tennis – which he shared with some of his Catalan friends. Similarly, he continued painting, a favourite pastime of his which he shared with Gershwin, the musician whom he held in high regard. Nor did Schönberg limit his creative streak to the artistic field, also displaying outstanding skills with DIY, design and inventing new games. From his hands there emerged a whole series of tools, objects and curious furniture, from a futuristic music-writing machine to a collection of letters, small boxes for organising dodecatonic series and a new form of chess, with a highly sophisticated system for four players, open to alliances and anti-militarist in nature.

Overall, it revealed an undeniably playful side to him, also found throughout his music and in some of his pictorial oeuvre, particularly in the caricatures of the critics.

Schönberg's presence in Barcelona, which extended to some of the most acclaimed figures of the time, such as Strauss, Webern, Stravinsky – on several occasions – Britten, Honegger and Poulenc, underlines Catalonia's commitment to modern music, which found its most emblematic reference on the occasion of the 1936 International Contemporary Music Society Festival. The outbreak of the Spanish Civil War traumatically shattered this reality and any future consequences that may have come from it. The living and interpellant continuity of true tradition can

never be improvised and the circumstances described led to cracks that were difficult to repair, despite the laudable efforts by many to smooth over the effects.

The influence of Schönberg and the Second Viennese School on composers from Catalonia can be seen in the direct line linking Robert Gerhard and Joaquim Homs with some of the most outstanding figures from the following generation, such as Joan Guinjoan and Josep Soler, who, in turn, from their dual disseminatory and pedagogical side, offer a link with younger composers. In general terms, as is the case with all figures that define an era – Wagner and his *Tristan* is paradigmatic – to a greater or lesser extent, Schönberg’s influence, with greater or lesser relevance, be it actively or passively, has a truly wide reach and has in some certain way conditioned the evolution of the history of music. Beyond the parricidal dictate of Boulez – “Schönberg is dead” – attributable to the natural distancing between the generations, Schönberg’s legacy is still very much alive today. Boulez should be given more credibility – exempted by the weight of historicist and thankfully obsolete, control – when he says that there is no outstanding composer from the second half of the twentieth century who has not at some time experienced the need for serialism, which appears to find corroboration in the careers of such wide-ranging figures as Britten, Shostakovich, Dallapiccola, Dutilleux and Stravinsky, and later, Carter, Berio, Henze and Harvey.

The question has now lost a large part of its importance. Schönberg’s contributions have been woven into the fabric of music tradition, becoming a natural part of the rich and heterogeneous arsenal of materials and procedures that today’s composer has at their disposal, in a creative context characterised by a pluralism and diversity without comparison. The figure of Schönberg,

his music and thought remain, beyond the bounds of technical positions and specific aesthetics, an inescapable reference to twentieth-century artistic creation and modern music.

From time to time, voices can be heard questioning the scope and nature of Schönberg's musical and artistic legacy. It could be his artistic and human integrity that some have had an interest in identifying with sectarianism in the post-modern age marked by weak thought, which makes people feel uneasy. On this point, I should perhaps emphasise Berg's response to objections raised by Canetti about Wagner, which the writer ashamedly recalled in his autobiography, "You are not a musician; if you were, you wouldn't talk like that".

Benet Casablanca i Domingo

Introductory text to the *Schönberg Barcelona* exhibition that was staged in La Pedrera between 8 September and 1 October 2006, organised by the Fundació Caixa de Catalunya

Arnold Schönberg



Ajuntament
de Barcelona