

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Grau en Història de l'Art

LA DISSOLUCIÓ DE LA TONALITAT

ESTUDI DEL PERÍODE ATONAL *LLIURE* D'ARNOLD
SCHÖNBERG (1908-1923) A PARTIR DE L'ANÀLISI DELS
SEUS RECURSOS COMPOSITIUS

Natàlia Díez Ponsa

Treball de Final de Grau

Curs 2016-2017

Tutor: Dr. Jaume Carbonell

En primer lloc, vull agrair l'ajuda del meu tutor, el Dr. Jaume Carbonell, per haver estat present durant tot el procés de conformació i elaboració d'aquest treball. També vull donar les gràcies a tots els professors del Departament d'Història de l'Art, pels continguts transmesos al llarg de la carrera i, en especial, a la Dra. Magda Polo i el Dr. Josep Casals pels seus valuosos consells entorn el present tema.

Del Conservatori del Liceu, donar les gràcies al Dr. Jordi Pons, per encomanar-me la seva passió per la música d'Arnold Schönberg i per l'estètica del segle XX en general.

Per últim, també donar les gràcies als meus pares i a Lluís Artús, pel seu suport emocional.

ÍNDEX

1. Introducció, pàg. 7
2. Objectius i metodologia, pàg. 9
3. Estat de la qüestió, pàg.11
4. L'esperit d'un nou segle. La influència del context vienès i europeu en el període atonal lliure schönberguà, pàg. 17
5. El procés de dissolució de la tonalitat, pàg. 23
6. La trajectòria musical d'Arnold Schönberg: de l'expressionisme a la composició amb dotze sons, pàg. 25
7. L'obra del període atonal lliure, pàg. 27
 - 7.1 Obra vocal
 - 7.1.1 *Das Buch der Hängenden Gärten* op. 15
 - 7.1.2 *Erwartung* op. 17
 - 7.1.3 *Die glückliche Händ* op. 18
 - 7.1.4 *Herzgewächse* op. 20
 - 7.1.5 *Pierrot Lunaire* op. 21
 - 7.2 Obres per a piano
 - 7.2.1 *Drei Kalvierstücke* op. 11
 - 7.2.2 *Sechs kleine Klavierstücke* op.19
 - 7.2.3 *Fünf Klavierstücke* op. 23
 - 7.3 Obres per a orquestra
 - 7.3.1 *Fünf Orchesterstücke* op. 16
8. Conclusions, pàg. 43
9. Bibliografia, pàg. 47
10. Annex, pàg. 51

1. Introducció

Des del segle XVI, la música occidental s'havia concebut sota els postulats d'un sistema basat en la tonalitat, segons el qual sempre hi ha d'haver una nota jeràrquicament més important que les altres (la tònica), al voltant de la que s'organitzen. Aquest sistema, inqüestionable i inalterable fins al segle XX, no suposa només una regulació de les relacions entre les notes i els acords, sinó que va més enllà, afectant directament a l'estructura i a la pròpia definició de *música*. Al segle XIX, per influència del pensament romàntic, s'inicia un procés d'expansió de la tonalitat que s'anirà acusant cada cop més, fins que no hi ha més remei de començar a parlar en termes d'atonalitat.

Considerant que un dels compositors més importants entorn aquest canvi de paradigma, sinó el que més, va ser el vienès Arnold Schönberg, tant pels seus postulats teòrics com per posar-los en pràctica, hem decidit centrar el nostre treball en la seva figura i, específicament, en les obres que mostren un allunyament total respecte les estructures donades pel sistema tonal, emmarcades totes elles en el que s'ha anomenat el *període d'atonalisme lliure* dins la producció del compositor, període que, d'altra banda, ha quedat historiogràficament a l'ombra del dodecafònic.

L'elecció d'aquest tema sorgeix de la fascinació per l'obra de Schönberg i de la voluntat d'entendre millor les condicions històriques, socials i estètiques que van influir en elles. D'altra banda, el propi context on es generà la música atonal – paral·lel a la recerca de l'abstracció en el camp de les arts pictòriques – és, en sí mateix, un estímul per aprofundir en aquest tema. Cal esmentar que, personalment, ja m'havia introduït en l'estudi del període atonal de Schönberg amb anterioritat, durant els meus estudis superiors de música.

2. Objectius i metodologia

Partint de la idea que la música atonal sorgeix com a resposta a l'esgotament de les possibilitats en referència a la tradició musical tonal, amb aquest treball em proposo estudiar els factors estètics, històrics i socials que van impulsar a Arnold Schönberg a acomplir l'últim pas en relació a la dissolució de la tonalitat (materialitzat amb la creació d'obres atonals i reflexions al voltant dels mecanismes per sustentar-les), així com els processos compositius i tècnics concrets que es van utilitzar per dur a terme aquest canvi de paradigma.

Si bé les composicions més reconegudes de Schönberg són les vinculades al sistema dodecafònic (tret d'algunes excepcions, com podria ser *Pierrot Lunaire*), he preferit enfocar la meua recerca al període previ a la sistematització atonal. D'una banda, considero que és de vital interès analitzar els paràmetres en el moment de gènesi mateixa de les primeres obres atonals. De l'altra, un segon objectiu d'aquest estudi pretén ser el fet de reivindicar les obres sota l'estil previ a la composició amb dotze sons, ja que, en l'imaginari col·lectiu, es considera que és una mera fase d'experimentació. Per veure aquesta relegació a un segon pla de la que parlem, només cal que ens fixem en el matís que implica que aquesta etapa sigui la de l'atonalisme "lliure" i la del dodecafonisme la del atonalisme "organitzat". Si bé és cert que és amb la composició en dotze sons que Schönberg instaura un sistema i una sèrie de lleis o de normes, en aquest estudi ens plantegem si en l'etapa compresa entre 1908 i 1923, les composicions no segueixen cap mena de lògica perquè sigui correcte qualificar-la de "lliure". Seguint aquesta tesi i recolzada pels estudis més recents (especialment els realitzats a partir dels anys vuitanta del segle XX com el de René Leibowitz, Charles Rosen o José Maria García Laborda), anirem veient per què aquestes obres són d'un valor indiscutible en sí mateixes.

La metodologia d'aquest treball ha estat, en primer lloc, realitzar una recerca bibliogràfica i intentar sintetitzar-ne les idees més rellevants. A partir d'un breu estat de la qüestió, on, en primer lloc estableixo i justifico la cronologia del present treball i, en segon lloc abordo la problemàtica de la infravaloració del període compositiu de Schönberg entre els anys 1908 i 1923, em proposo estudiar els processos creatius i tècnics que el compositor va dur a terme per a realitzar les seves obres, tenint en compte l'entorn de crisi que hi havia a Viena (extrapolable a tota Europa) a principis del segle

passat així com les dificultats a nivell personal i emocional que estava patint el compositor en aquests moments. Per a fer-ho m'he servit de monogràfics sobre l'artista, com ara el de Charles Rosen i José María García Laborda, articles i tesis sobre obres específiques, com els treballs de María Dolores Arinero i Jacobo Romano, així com d'una bibliografia més general per delimitar el context històric. Els llibres citats a la bibliografia de Josep Casals, Alex Ross i el de Jose Maria Valverde m'han estat molt útils per a realitzar aquesta tasca. D'altra banda, al tractar-se d'un compositor que va dedicar grans esforços a les qüestions teòriques, ha resultat imperatiu estudiar les fonts escrites pel propi artista, en especial el seu tractat d'harmonia i *El estilo y la idea*, la compilació d'articles i conferències de Schönberg recollida per Dika Newlin. Per últim, i per tal d'aprofundir en els aspectes més tècnics, també he dut a terme anàlisis d'algunes obres concretes, a partir de treballs previs d'especialistes, incloses a l'annex d'aquest treball.

3. Estat de la qüestió

La figura d'Arnold Schönberg (1875-1951) ha estat objecte de nombrosos estudis i considerat com un dels compositors més influents per a la música dels segles XX i XXI. Malgrat la seva importància i el considerable èxit del que va gaudir durant els primers anys de la seva carrera (fins, aproximadament, l'any 1909, quan mostra una consolidada ruptura amb l'estil¹), durant la major part de la seva vida va trobar-se en situacions de precarietat i el seu art va ser incomprès per part del públic i de la crítica general. Exemple d'això és la consideració que en tenia Richard Strauss, que podem resumir amb la sentència que trobem en una carta que va escriure a Alma Mahler: "sería mejor si [Schoenberg] se dedicara a quitar nieve con una pala que a llenar pentagramas de garabatos."² Un cas més ambigu és la figura de Gustav Mahler, a qui Schönberg admirava profundament. Mahler va reconèixer la vàlua de Schönberg i la modernitat de la seva obra, malgrat admetre en alguna ocasió no acabar d'entendre-la: "¿Para qué sigo yo escribiendo sinfonías si esto es lo que acabará siendo la música del futuro?"³ Cap als anys trenta del segle XX, però, comença a rebre un merescut reconeixement, que es manifesta en el fet que, sent ja un compositor madur i establert als Estats Units, imparteix docència (a partir de 1933) a la Universitat de Califòrnia. Aquest viatge, tanmateix, és fruit d'un exili a causa de l'ascens del Nacionalsocialisme al poder, règim que catalogava la seva música de *degenerada*. Es considera que la seva tasca va ser obrir les possibilitats a la música atonal, comesa que continuaran de manera directa els seus deixebles A. Berg i A. Webern i, més endavant Pierre Boulez i Robert Gerhard, entre d'altres.

A banda de la seva música, també ha estat fonamental l'estudi dels seus textos de caràcter teòric i estètic, on Schönberg deixa constància dels seus pensaments en molts àmbits del coneixement, no només musicals. La seva condició multidisciplinària s'estén també a el domini de la pintura, deixant un notable llegat pictòric vinculat a l'expressionisme alemany, en relació directa amb el grup *Der blaue Reiter*, Kandinsky, Kokoschka i Gerstl.

¹ ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: El Acantilado, 2014. Pàg. 13.

² ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009. Pàg. 80.

³ ROSS, Alex. Op. Cit. Pàg. 72.

Si bé la bibliografia sobre la vida i obra de Schönberg és abundant, la tendència general és, com ja hem apuntat, entendre l'obra del període tractat en el present treball com un preàmbul del dodecafonisme. Això implica que es consideri que la producció atonal lliure és desorganitzada i de caràcter experimental, fet que intentarem desmentir al llarg de les següents pàgines, posant èmfasi en les eines que emprà el compositor per donar-li sentit estructural i expressiu a les seves obres. De la mateixa manera, és la música escrita a partir del mètode dodecafònic el que ha interessat més de Schönberg als propis compositors posteriors, d'una banda per la novetat que comportava i, de l'altra, la seguretat que donava l'establiment d'un sistema alternatiu al tonal. Tal com diu Charles Rosen: "The later Schoenberg became a model followed so many times that we hear him most often without being aware of it. But the works from 1908-1913, the great expressionist period, remain an achievement that we have not yet come to terms with."⁴ Si analitzem les consideracions que el mateix compositor fa del seu període atonal, així com el nivell de detall d'anàlisi i de voluntat de deixar constància del procés compositiu del propi Schönberg és molt menor en les obres del període atonal lliure que en les realitzades amb el mètode dodecafònic, tal com explica José Maria García Laborda⁵. Observem també afirmacions com la següent: "En mis primeras obras del nuevo estilo me dejé llevar especialmente de las fuerzas de expresión contenidas en la estructura formal y también de modo decisivo de un sentido bien desarrollado de la forma y de la lógica, conseguido de la tradición y adquirido con aplicabilidad, a conciencia"⁶.

Si analitzem el contingut referent a aquest tema dels monogràfics sobre Schönberg, en primer lloc hem de parlar del llibre de Leibowitz, ja que suposa un dels primers estudis que posen de relleu la importància del compositor. Leibowitz ens diu "Après tout, il est facile pour tout le monde de contrôler le simple fait que l'art musical et l'art de la composition musicale ont subi des changements radicaux au sein de l'oeuvre d'Arnold Schoenberg et que ces changements ont, d'une manière ou d'une autre, influencé tous les musiciens de notre temps"⁷. Divideix la seva biografia en breus períodes de temps i, concretament, el període que ens interessa a nosaltres, el divideix

⁴ ROSEN, Charles. op. cit. Pàg. 13.

⁵ GARCÍA LABORDA, José María. Op. Cit, pàg. 14.

⁶ SCHÖNBERG, Arnold. "Gesinnung oder Erkenntnis". *Aufsätze zur Musik, Escritos de Schönberg, tom. I*. Reutligen: Ivan Vojtec, 1976, pàg. 212. Citat a GARCÍA LABORDA, José María. Op. cit. pàg. 13.

⁷ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. París: Seuil, 1980. Pàg. 4.

en dues fases: de 1908 a la Primera Guerra Mundial i de 1913 a 1933. Si bé és cert que la Gran Guerra és un factor a tenir en compte per entendre l'evolució compositiva de Schönberg, en tractar-se el nostre estudi d'un anàlisi del període previ a la sistematització dodecafònica, hem cregut convenient estudiar els anys que abracen des de la primera obra atonal (*Drei Klavierstücke op.11*) a la primera obra dodecafònica (*Suite op. 25* per piano). En qualsevol cas, Leibowitz, ens diu que les obres escrites entre 1908 i 1913 marquen una etapa important dins l'evolució de l'autor i cadascuna d'elles són altament significatives pel fet d'introduir autèntiques innovacions⁸.

Seguint l'ordre cronològic de publicació, cal parlar del llibre del qui va ser un referent en l'àmbit de la musicologia, Carl Dalhaus. Es tracta d'una recopilació d'escrits i assajos seus sobre Schönberg realitzats entre 1964 i 1984. Hi trobem la definició de *Nova Música* (tema que va preocupar a Adorno i al propi Schönberg) en relació al compositor. Pel que fa al tema que ens ocupa, és especialment rellevant la reflexió que Dalhaus fa entorn als últims treballs de Schönberg, en què intenta establir una continuïtat entre les primeres obres i les dodecafòniques. En primer lloc, critica que les primeres obres (les de l'època de *Verklärte Nacht*) s'hagin associat de manera magnificada amb el *Jugendstil*, remarcant l'afinitat de pensament entre Schönberg i Adolf Loos (arquitecte detractor del *Jugendstil*) entorn al rebuig de l'ornamentació. D'altra banda, ens diu, la imatge que ens hem creat del compositor està falsament polaritzada entre la música prèvia al dodecafonisme i les obres treballades sota els paràmetres d'aquest mètode. En el mateix assaig afirma que la continuïtat a l'obra de Schönberg és possible perquè l'aparició de la *Nova Música* no comença en les obres atonals del compositor (representades per *Pierrot Lunaire*) sinó en l'emancipació de la dissonància⁹.

Especialment pràctics per a l'elaboració d'aquest treball han estat els tres estudis de José María García Laborda, compilats al llibre titulat *El expresionismo musical de A. Schönberg*. La breu síntesi que realitza aquest autor espanyol a partir d'estudiosos germanoparlants com Jam Maegaard i Manfred Pfisterer, ha servit, en gran mesura, per permetre'ns superar les barreres de l'idioma i aproximar-nos indirectament als estudis més importants entorn al període atonal de Schönberg. D'altra banda, els temes tractats

⁸ LEIBOWITZ, René. op. Cit. Pàg. 67.

⁹ DALHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Nova York: University of Cambridge, 1987. Pàg. 156-168.

ens són de vital interès: el primer estudi parla de la tècnica compositiva en l'atonalitat lliure de Schönberg, que ens ha donat les pautes per a diferenciar i comprendre en una primera aproximació les innovacions del compositor a nivell pràctic; el segon fa referència a la relació entre la música i la pintura de Schönberg, activitat que va dur a terme, precisament durant el període estudiat; per últim, el tercer, consisteix en una anàlisi de la seva obra pianística.

El llibre d'Stuckenschmidt consisteix en un detallat relat que teixeix l'obra del compositor amb la seva biografia i els esdeveniments que van succeir al seu voltant, en què, d'altra banda, posa de relleu les qüestions més significatives entorn a les obres del compositor.

La compilació d'escrits sobre Schönberg editada per Walter Frisch es divideix en quatre parts. La primera està conformada per assajos de diferents autors sobre diversos aspectes de l'obra del compositor, la segona està centrada en la vida i l'obra musical, teòrica i pictòrica de l'autor a l'entorn de 1912 (que és l'apartat que més ens interessa en aquest estudi), bàsicament a partir de textos de coetanis de l'autor, com Kandinsky, així com dels seus alumnes (Webern, Berg, Linke, Stein, etc.). La tercera és una recopilació d'entrevistes i conferències del propi compositor i la darrera també consta de fonts primàries de l'autor, amb la diferència que només parlen sobre Amèrica. La informació extreta d'aquest llibre ha estat útil per tenir referències de certes obres concretes així com per vincular Schönberg amb l'expressionisme.

El llibre de Jordi Pons suposa un mosaic de les principals personalitats que es relacionen amb Schönberg des d'un punt de vista que sobrepassa el que és purament musical per arribar a aspectes de caràcter transcendental i metafísic.

Per la seva banda, Charles Rosen divideix l'obra musical del compositor en quatre fases: expressionisme, atonalisme, serialisme i neoclassicisme, divisió que, a grans trets, coincideix amb la que es proposa en la majoria d'investigacions.

La majoria de publicacions coincideixen amb la manera de descriure la música i el pensament del compositor, posant èmfasi en el respecte cap al llegat musical que va rebre. La seva música sovint és descrita en termes de pura expressivitat, encara que marcada per una profunda racionalitat. Això és rellevant perquè, malgrat la modernitat i l'aparent ruptura de la música atonal respecte la tradició anterior, el concepte d'*evolució*

o *progressió* és significatiu i afecten a la naturalesa estètica d'aquesta música. De la mateixa manera que en pintura, a la mateixa època, es cerquen noves vies de representació de la realitat allunyades de la figuració –sempre en pro de l'expressivitat– a la música s'han expandit els motlles de la tonalitat de manera molt progressiva durant el Romanticisme fins arribar al punt que l'única opció és alliberar-se definitivament de la cotilla que suposava la tonalitat, tal com diu Schönberg: “Nadie más quería realizar este trabajo, por lo tanto, lo tuve que hacer yo”¹⁰.

¹⁰ ROSEN, Charles. Op. Cit. Prefaci, pàg. ix.

4. L'esperit d'un nou segle. La influència del context vienès i europeu en el període atonal lliure schönbergià

A principis del segle XX la situació a Europa era de profunda decadència a tots els sentits. El malestar polític a nivell internacional que conduiria a la Primera Guerra Mundial, la crisi econòmica, en part agreujada pel ràpid desenvolupament de les tecnologies, que afectarà negativament a la burgesia i afavorirà l'expansió del pensament positivista, així com l'esgotament de les possibilitats artístiques tradicionals, provocada per la gran explosió de mitjans que va suposar el Romanticisme a nivell tècnic i temàtic, van conduir a una nova concepció del món, de l'home i de l'art marcada per l'escepticisme i el pessimisme.

Entre 1890 i l'esclat de la Primera Guerra mundial, a Viena, especialment, es vivia un clima de doble moral, fruit d'aquesta crisi. Ens trobem amb una ciutat on, al mateix moment que Schönberg investigava en la música atonal, els valsos de Johann Strauss seguien sonant en les esferes benestants, mentre artistes com Klimt, Kokoschka, Schiele cercaven una pintura d'avantguarda (ruptures iniciades per la *Sezession* i continuades per l'expressionisme), hi havia la voluntat d'aparentar estabilitat i decòrum en l'òrbita acadèmica. Tal com diu Alex Ross: "Viena fue el escenario de lo que podría haber sido la batalla final que enfrentaba a la burguesía y la vanguardia"¹¹. En l'àmbit de la filosofia també es van donar nombrosos canvis, que posaven de manifest aquesta inconformitat, amb la crítica al llenguatge de Ludwig Wittgenstein, les reflexions sobre l'inconscient, el sinistre i la sexualitat de Sigmund Freud. En aquest marc, és especialment significatiu Otto Weininger, qui, amb la seva tesi *Sexo y carácter*, en que posa de manifest la crisi del subjecte masculí i assumeix, des d'una perspectiva absolutament misògina i antisemita, que la decadència de l'Imperi Austrohongarès és culpa de l'alliberament sexual de la dona i de l'ascens dels jueus¹², va tenir un enorme èxit entre els intel·lectuals del seu moment. En relació amb aquest tema, cal parlar de la visió que es tenia de la dona, ja que, com veurem més endavant, és fonamental per entendre l'obra vinculada al text de Schönberg (o si més no, part d'aquesta). Weininger defineix la dona com un ésser incomplet, incapaç de ser subjecte i de tenir un destí propi, per la qual cosa necessita sempre completar-se amb l'home, ja sigui a nivell físic o mitjançant el seu discurs. L'única finalitat de la dona és la sexualitat, o bé perquè

¹¹ ROSS, Alex. Op. Cit. Pàg. 59.

¹² WEININGER, Otto. *Sexo y carácter*. Barcelona: Península, 1985.

l'accepta plenament i la busca, ja que per qüestions fisiològica el desig en la dona està present en el seu ésser de forma ininterrompuda - el que la defineix com a prototip de dona-prostituta - o bé perquè té la necessitat de reproduir-se, per sentir-se complerta al contenir part d'un home al seu sí i poder-lo cuidar i atendre posteriorment – la definida com a tipus de dona-mare -. Per últim, destaquem també figures com l'arquitecte Adolf Loos, del que valorem l'escrit *Ornamento y delito*, en que defensa que qualsevol element que no sigui estrictament estructural és un esforç malbaratat i que manca de sentit en la societat de la seva època¹³ i l'escriptor Robert Musil, autor de *L'home sense atributs* i principal exponent de la literatura modernista a Viena. Tots aquests pensadors i artistes tenen en comú l'enorme influència que van tenir en la conformació del pensament de l'època.

És precisament Musil qui diferencia tres generacions¹⁴ d'autors i artistes que se succeeixen a Viena en aquest període. La primera (entre els anys 50 i els 70 del segle XIX) es correspondria amb l'anomenada “època del pare de família”, on hi ha una manifesta adherència a la veracitat per mitjà d'actituds liberalistes, científicistes i positivistes. Aquesta actitud es mostra també en l'àmbit constructiu, és el moment en què s'enderroquen les muralles i es construeix el *Ring* (seguint el recorregut dels antics murs i esdevenint, malgrat tot, una altra mena de barrera), amb la voluntat de crear un símbol de la suposada època gloriosa que estava vivint la ciutat i que acaba esdevenint un procés d'especulació i gentrificació. És aquesta l'època d'esplendor del vals, com hem esmentat. Aquest ball, al principi considerat una música fatalista pel caràcter vertiginós que conté, acaba esdevenint una metàfora de l'afirmació de la vida que es contraposa amb la realitat vienesa de tot l'impàs de segle, marcada per una forta presència de la mort, de l'abisme. Aquesta proximitat a l'apocalipsi, alguns han dit que és la justificació de l'estancament i la manca d'acció a nivell polític que va tenir lloc durant aquest moment, que, paradoxalment, va acabar per comportar la seva materialització en la Primera Guerra Mundial. D'altra banda, d'aquesta primera etapa en especial, són representatius els cafès com a institucions on els joves sobretot poden refugiar-se d'una llar sufocant i debatre i dialogar de manera tolerant i oberta, que en el pensament de l'època donarà lloc a la crisi del sistema familiar tradicional i, especialment, del subjecte masculí. La segona generació es troba a l'altra cara de la

¹³ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: GG, 1972. Pàg. 26.

¹⁴ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003. Pàg. 377.

moneda, mostrant sense complexos la decadència del *fin-de-siècle* i criticant l'actitud falsament optimista i passiva de la generació anterior. Els principals representants serien Mahler, Kraus, Hoffmanstal i Schnitzler. Per últim, la tercera s'associa al nou esperit que implicava l'inici d'un nou segle. Els personatges claus d'aquest moment són el propi Musil, Schönberg i Wittgenstein. Aquesta nova mentalitat de voluntat que podríem dir regeneracionista, serà molt crítica amb les dues generacions anteriors, però tot i així, tal com diu Casals, hi ha una certa continuïtat en relació al pessimisme de l'esperit finisecular. Això, en el cas de Schönberg, es manifesta en la convivència del desig de fer evolucionar la música amb el respecte a la tradició ja esmentat.

En el marc de les arts plàstiques es dona l'aparició de les avantguardes, d'entre les quals ens fixarem en l'expressionisme alemany. Tal i com afirma García Laborda: "La evolución artística de Schönberg hasta llegar a la atonalidad sistematizada del dodecafonismo hubiera sido imposible sin la estética de fondo que subyace en el movimiento expresionista"¹⁵. Aquest corrent artístic¹⁶, que es va començar a manifestar a Alemanya, va tenir una forta repercussió a Viena (amb els artistes plàstics que ja hem esmentat). De la mateixa manera, es va estendre per Europa (a París, per exemple, amb artistes com Modigliani i Chagall) i Estats Units (Max Webber i Edward Hopper) i va comprendre un període de temps relativament ampli, per la qual cosa va ser un moviment molt heterogeni i amb manifestacions artístiques molt diverses. Malgrat aquesta diversitat d'estils, sí que podem parlar d'un seguit de característiques comunes entre els artistes que van seguir aquesta tendència. En primer lloc, l'expressionisme sorgeix com una confrontació amb l'impressionisme: ja són els fugaços canvis de la realitat externa el que interessa sinó que des de l'interior de l'artista es projecta cap a l'exterior. En aquest sentit, la música de Schönberg beurà molt de l'expressionisme, ja que, especialment durant aquests anys de crisi personal, sentirà la necessitat de somatitzar els seus problemes en forma de música, tal com explicarem més endavant. També cal destacar-ne la forta crítica a la tradició i la recerca de models alternatius, com ara en les civilitzacions primitives.

¹⁵ GARCÍA LABORDA, José María. Op. Cit. Pàg. 15.

¹⁶ CASALS NAVAS, Josep. *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1982.

Dins de l'expressionisme se solen distingir tres grups: *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* i *Neue Sachlichkeit*, dels quals ens centrarem en el segon, ja que és el que guarda més relació amb Arnold Schönberg.

Der blaue Reiter va ser un grup format per Wassily Kandinsky i Franz Marc, actiu entre els anys 1911 i 1914, sorgit a partir de l'almanac homònim on es van publicar articles, reproduccions de pintures i facsímils de partitures de Schönberg¹⁷. Desenvoluparen un art espiritual en el qual tenien la voluntat de reduir el naturalisme fins arribar a l'abstracció. Amb Kandinsky, es nega el fonament clàssic de l'art i es defensa que la renovació artística havia de basar-se en l'irracionalisme, la investigació del grafisme infantil i la recerca d'un estat primigeni de l'expressió plàstica que fos innocent i pur. Suposa una poètica definida per un expressionisme líric que encamina la pintura cap al món interior, situa la vida interna per sobre de l'externa. Kandinsky va trobar que la música era l'art que reflectia millor aquest món interior, ja que té una major capacitat de desvincular-se de la realitat física que la pintura. A partir d'aquí comença a investigar amb la sinestèsia, associant colors i formes a elements musicals (no hem d'oblidar que Kandinsky tenia coneixements de música) i finalment, malgrat que el seu art va partir de la figuració, abandona la representativitat i inicia l'abstracció, realitzant un procés comparable al que va fer Schönberg quan decideix deixar de banda els fonaments tonals.

Existeix, doncs, una clara relació entre Kandinsky i Schönberg que no és casual, ja que és ben sabut que mantenien una relació d'amistat, que podem recórrer gràcies al llegat epistolar que ens ha arribat als nostres dies. Aquesta relació va començar després que el pintor rus escoltés en un concert el *quartet de corda op. 10* i els *Drei Klavierstücke op.11*. L'assistència a aquest esdeveniment va suposar una forta experiència per a Kandinsky, qui, malgrat no conèixer personalment al compositor, va escriure-li una carta on li comunicava la seva profunda admiració i afinitat de pensaments: "Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo <<geométrico>>, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las <<disonancias en el arte >>, tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del

¹⁷ ROSEN, Charles. Op. Cit. Pàg. 19.

<<mañana>>”¹⁸. Per la seva banda, en la resposta a aquesta carta, Schönberg afirma: “¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás estas atribuciones adquiridas. Sino todas las innatas o impulsivas”.¹⁹ També arrel d’aquesta experiència estètica per part de Kandinsky, pinta el quadre Impressions III (1911), una obra que encara presenta elements realistes, però que anticipen el camí cap a l’abstracció del que hem parlat.

Amb tot, com a resultat d’aquesta amalgama d’influències, la música de Schönberg, posarà de manifest la pròpia realitat del subjecte, sovint desagradable, i materialitzarà aquests malestars personals. És rellevant remarcar que totes les innovacions pel que fa a les tècniques o a la instrumentació, es fan en base a aconseguir una màxima expressió, tal com analitzarem properament, i que aquesta visió de l’art deriva, sense cap mena de dubte, del moment en què estem i de la influència de l’expressionsime.

¹⁸ SCHÖNBERG, Arnold, KANDINSKY, Wassily. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, 1987. Pàg. 17.

¹⁹ SCHÖNBERG, Arnold, KANDINSKY, Wassily. Op. Cit. Pàg. 19.

5. El procés de dissolució de la tonalitat

Fins ara hem vist, a nivell general, la situació econòmica, social i artística que vivia Europa en aquest moment, però, arribats a aquest punt, es fa indispensable observar en quin punt es trobava concretament la música occidental a principis del segle XX.

Durant el Romanticisme es van ampliar fins a tal punt les possibilitats de l'harmonia basada en el sistema tonal (el que s'ha anomenat *tonalitat expansionada*) i es va iniciar un procés inevitable de dissolució de la tonalitat, que culmina amb la supressió d'aquesta per part de Schönberg a partir del seu segon període compositiu, com ja hem esmentat en més d'una ocasió. Dit d'una altra manera, la dissolució de la tonalitat és el procediment que va tenir lloc entre finals del segle XIX i principis del XX consistent en la progressiva saturació de l'harmonia, i que va culminar amb l'enderrocament de l'hegemonia del sistema tonal. En aquest procés van contribuir-hi un gran nombre de compositors dels quals parlarem a continuació en un breu recorregut històric.

Els experts solen coincidir que el detonant de tot aquest procés va ser Richard Wagner amb el famós acord de *Tristany*, acord inicial de l'òpera *Tristany i Isolda* (1865). Les dissonàncies no resoltes i l'ambigua funció d'aquest acord, plantejaven un seguit de dubtes entorn als conceptes de tonalitat, funcions tonals i dissonància. Trobem també antecedents de l'atonalitat a les darreres obres de Liszt, com per exemple la *Bagatel·la sense tonalitat* (1885)²⁰. En les seves últimes composicions, el compositor hongarès fa un enorme ús dels acords augmentats i disminuïts, així com d'altres sonoritats poc habituals per l'època i deixa de banda en gran mesura els fragments melòdics.

Paral·lelament, trobem a Rússia compositors que reaccionen en contra de la grandiloqüència de la música Romàntica de tradició germànica i de la seva preeminència. D'aquesta inconformitat sorgeix el nacionalista Grup dels cinc i, més tard la figura d'Aleksandr Scriabin, qui suposa clarament un pont entre la música del romanticisme tardà i l'atonalisme. La música d'Scriabin integra d'una manera molt natural elements propis del llenguatge tonal amb elements no tonals i en moltes de les seves obres es comença a gestar el que acabarà esdevenint l'emancipació de la dissonància.

²⁰ ROSS, Alex. *Op. cit.* Pàg. 62.

Entrant al segle XX, hem de parlar de la música del francès Claude Debussy, que comença a eliminar determinades estructures harmòniques i a atorgar a l'acord una entitat pròpia i independent i culmina amb la desintegració de l'harmonia funcional i l'emancipació total de l'acord. També elimina, en certa mesura, la repetició dels materials temàtics, que és una de les bases que comporta l'harmonia tonal i que també preocuparà a Schönberg, ja que cada element sonor esdevé independent de l'altre i concedeix al silenci el mateix pes ontològic que al so.

Per últim, cal destacar la tasca dels compositors postromàntics com Anton Bruckner, Richard Strauss i Gustav Mahler, propers a Schönberg a nivell cronològic, geogràfic i, en el cas de Mahler, per exemple, personal, els quals treballen amb un llenguatge de gran expansió de la tonalitat i cerquen objectius propers als de l'expressionisme. El procés de desintegració tonal en Schönberg es pot seguir clarament a partir de l'anàlisi de la seva trajectòria musical, del que ens ocuparem en el següent apartat.

6. La trajectòria musical d'Arnold Schönberg: de l'expressionisme al sistema dodecafònic

El llenguatge de Schönberg és una manifestació intel·lectual però alhora sorgeix de l'expressivitat més absoluta. Requereix una nova forma d'escoltar per part del públic, ja que no és una música adreçada al gaudi, i reflecteix el malestar la societat vienesa i europea en general del seu moment i les vivències personals del compositor. La seva vida, com ja hem insinuat, va estar marcada per fortes depressions, dificultats econòmiques, infortunis amorosos, guerres, i problemes amb el règim nacionalsocialista per la seva condició de jueu.

S'ha acostumat a dividir la seva trajectòria compositiva en quatre períodes²¹. El primer comprèn des de les seves obres de joventut fins l'any 1908 i està marcat per la recerca de la continuïtat arrelada en la tradició i una afinitat a l'estil postromàntic. Observem influències de compositors com Brahms, a l'hora de fer servir recursos com la variació desenvolupada i en el domini de la construcció contrapuntística, per exemple, i Wagner pel que fa a la tendència cap a l'harmonia de l'expressió mitjançant cromatismes i dissonàncies. Les peces més destacades d'aquest període són *Verklärte Nacht*, els *Gurrelieder* i la *Kammersymphonie op.9*.

El segon període, el que ens ocupa en el present treball, és el que s'ha anomenat atonalisme lliure i comprèn del 1908 fins el 1923. A nivell biogràfic, és un dels moments més difícils per al compositor. En primer lloc, als primers anys d'aquesta etapa, la seva dona, Mathilde Zemlinsky, li és infidel amb el pintor Richard Gerstl, qui, d'altra banda admirava profundament a Schönberg. Arrel d'això, Mathilde abandona al compositor amb els seus dos fills i, malgrat tornar al cap d'un temps, la relació entre ells dos mai més no serà la mateixa. Gerstl acabarà traient-se la vida.²² D'altra banda, l'any 1911 es trasllada a Berlín, on la seva música va ser interpretada en nombrosos concerts provocant un gran escàndol i entre els anys 1915 i 1917 va estar a l'exèrcit, combatent a la Primera Guerra Mundial i va deixar de compondre. A la tornada, s'instal·la una altra vegada a Viena, on funda la Societat de Concerts Privats, amb la intenció de salvaguardar la música contemporània de la influència del mercat²³.

²¹ GARCÍA LABORDA, José María. Op. Cit. Pàg. 10.

²² *Ibidem*. Pàgs. 42-47.

²³ ROSEN, Charles. Op. Cit. Pàgs. 76-77.

Durant els anys 1923 i 1933, Schönberg torna a Berlín, on és nomenat Professor de l'Acadèmia Prussiana de Belles Arts. És el moment en què treballa en el mètode dodecafònic, tot i que ja havia consolidat les bases d'aquesta tècnica dos anys abans. Aquest mètode consisteix en crear una sèrie on apareguin els dotze tons de l'escala cromàtica en un ordre determinat amb l'única condició que cap d'aquestes notes es pugui repetir fins que hagin aparegut totes. Aquesta primera seqüència s'anomena sèrie original, a partir de la qual es creen la sèrie retrogradada (és a dir començant per l'última nota i acabant per la primera de la original), la sèrie invertida (consistent a capgirar la direcció dels intervals) i, la sèrie invertida retrogradada (la pràctica simultània de les anteriors). A més, aquestes quatre sèries es poden transportar a qualsevol nota, de manera que s'obtenen un total de 48 combinacions addicionals. El compositor sempre va defensar que el dodecafonisme havia de ser un mitjà, un procediment, mai una fi en sí mateixa. D'aquest període destaquem el *Quintet op. 26*, la *Suite op. 29*, les *Variacions op.31* i l'òpera *Moses und Aron*.

L'any 1933 és expulsat del seu lloc de treball com a professor i s'exilia a Estats Units on combinarà la seva tasca com a compositor amb la docència a la Universitat de Califòrnia. En aquesta darrera etapa escriu peces tant tonals com atonals, d'entre les quals destaquen el *Concert per a violí op. 36*, el *Concert per a piano op.42*, l' *Oda a Napoleó op. 41* i el *Supervivent de Varsòvia*.

7. L'obra d'Arnold Schönberg entre 1908 i 1923

En aquest apartat ens proposem comentar breument les anàlisis de les obres més rellevants escrites entre 1908 i 1923 pel compositor, per tal de sintetitzar quins són els processos compositius que Schönberg utilitza en les obres del nou estil i alhora delimitar quines tècniques són innovadores i faran fortuna entre els seus successors i, d'altra banda, quines són herència de la tradició. Per valorar correctament les obres d'aquest període s'ha de tenir en compte que, el fet de deixar de banda la tonalitat no només volia dir que no es tinguessin presents les relacions jeràrquiques entre els graus i els acords, sinó que comportava una dissolució de les estructures i les formes. L'harmonia funcional, que ve determinada per la relació dels esdeveniments melòdics i harmònics entorn a un centre i la valoració de les diverses relacions sonores individuals, és l'element que fonamenta l'organització i la unitat de les obres. Les solucions a aquest problema, les anirem veient a través d'analitzar les seves obres. Si bé no pretenem mostrar un anàlisi detallat de les partitures, ja que no és l'objecte principal d'aquest treball i, d'altra banda, ens remetem a la bibliografia específica, pretenem fer una síntesi dels elements més importants.

Per a estudiar-ho, abordarem les obres d'aquest període agrupant-les per gènere, ja que per establir una comparativa és necessari veure els elements particulars de cada formació i, amb la intenció d'observar-ne una evolució, l'ordre genèric és cronològic. Un dels factors que podem avançar és que en aquest període predomina l'obra vocal i les obres per a piano. La producció orquestral és escassa i sempre conformada per obres breus i de petit format. Aquest fet, com més endavant explicarem en detall en cada cas concret, es deu a que, en trencar amb el sistema tonal, el compositor necessita o bé recursos externs a la música per tal d'estructurar la seva obra, és a dir, un text, o, d'altra banda, realitzar peces breus que siguin susceptibles de sostenir-se estructuralment amb petits elements. Schönberg parla d'això en un dels seus escrits: “[...]Al renunciar a los medios tradicionales de la estructuración, se hizo imposible la construcción de grandes formas, puesto que éstas no pueden existir sin una clara ordenación formal. Por ello las únicas grandes obras de este período son composiciones con un texto, en el que la palabra representa el elemento formalístico.”²⁴

²⁴ SCHÖNBERG, Arnold. “Gesinnung oder Erkenntnis”. Aufsätze zur Musik, Escritos de Schönberg, tom I. Reutlingen, Ed. Ivan Vojtec, 1976, pàg. 212 citat a J. García Laborda, op. cit, pàg. 13.

Abans de començar a parlar de l'obra del període atonal de Schönberg, cal tenir present que *Kammersymphonie op. 9*, de l'any 1906, anticipa, en certs aspectes, les novetats que emprarà en el període que és el nostre objecte d'estudi. És per aquest motiu que és menester donar quatre pinzellades d'aquesta obra. En primer lloc, és rellevant que, si bé encara té una referència tonal, suposa, d'entrada, una reducció de l'orquestra tradicional a quinze instruments. D'altra banda, la complexitat harmònica i l'acumulació de dissonàncies mitjançant la substitució dels acords tríades per acords de quarts, així com l'ús de relacions tonals més allunyades, també anticipa el que realitzarà durant els anys posteriors. Tanmateix, veiem encara un fort arrelament a Brahms i a Wagner, sobretot.

7.1 L'obra vocal

La vinculació de la música amb el text és fonamental per entendre la música del segle XX i, en especial, la del període que estem tractant ja que, d'una banda, aporta el contingut expressiu per a la realització dels mitjans musicals i, de l'altra, com hem dit, aquest determina en un elevat grau l'estructura externa de la composició, cosa que permetrà, en un context en què els models formals es desbanquen per tal de buscar una expressivitat conseqüent amb l'època, realitzar obres atonals més extenses si les comparem amb les que són purament instrumentals.

D'altra banda, l'elecció dels textos és significativa. Alguns són poemes d'escriptors contemporanis, d'altres són escrits pel propi Schönberg, però en la majoria d'ells observem una clara influència dels pensaments misògins exposats en el llibre d'Otto Weininger *Geschlecht und Charakter (Sexe i caràcter)*. Aquesta visió de la dona com a ésser monstruós i despietat, molt habitual en el pensament de l'època, s'ha relacionat també amb el fet traumàtic de la infidelitat de la seva dona. Són nombrosos els autors que parlen d'una traducció directa del malestar generat per aquesta situació en l'àmbit sentimental a la música del compositor durant aquesta època, essent especialment significativa a les obres amb text, ja que, malgrat s'han fet especulacions de caire semàntic en les obres i les parts instrumentals²⁵, els arguments de les obres vocals són

²⁵ Constantin Floros i Mark Clinton, han parlat, per exemple, dels sons la-si-re-mi (*a-h-d-e* en el sistema de notació musical germànic) com a anagrama de *Mathilde*, el nom de l'esposa. [FLOROS, Constantin, citat a Garcia Laborda, op. Cit. pàg. 44. CLINTON, Mark. "Historical and theoretical perspectives of

una prova significativament més objectiva d'aquesta influència. La presència del tema de la infidelitat i els triangles amorosos a l'obra de Schönberg són, de fet, una constant que va més enllà d'aquest període (pensem en *Verklärte Nacht*, per exemple, poema simfònic que parla d'una dona que li confessa a la seva parella que espera el fill d'un altre amant).²⁶

En aquest apartat analitzarem l'obra vocal de Schönberg que inclou, no solament dues de les obres dramàtiques més importants, sinó dos cicles de Lieder, posant de relleu *Pierrot Lunaire*, considerada una de les peces més trencadores del moment i cabdal dins la producció del període atonal i una petita cançó de caràcter més bucòlic.

7.1.1 *Das Buch der Hängenden Gärten* op. 15

Entre els anys 1908 i el 1909 Schönberg escriu el cicle de lieder *Das Buch der Hängenden Gärten* (*El llibre dels jardins penjants*), basat en una selecció de poemes del llibre homònim d'Stefan George. En el punt en el que ens trobem de la seva trajectòria vital, aquest poeta tindrà un fort pes en la seva obra, tal com mostra aquest cicle i el fet que en el quartet de corda en fa sostingut menor op. 10, als dos últims moviments, s'afegeixi una veu de soprano per cantar dos poemes seus. Tal com diu Alex Ross: "Schoenberg parece identificarse no solo con la emoción del poeta [Stefan George], sino también con su deseo de manipular el dolor con fines expresivos, en nombre de la abnegación personal y la purificación."²⁷

Els poemes d'aquest cicle en qüestió parlen d'un tema molt recurrent en el *fin-de-siècle*: el despertar de la sexualitat d'un adolescent. Tenen lloc al jardí primigeni, on s'acaben materialitzant tots els desitjos d'aquest jove juntament amb la figura de la seva amant.

Musicalment, aquesta ha estat considerada la primera obra atonal de Schönberg, tal com ell mateix ho explica: "Con los Lieder de George he conseguido por primera vez acercarme a un ideal de expresión y de forma que perseguía desde hace años. He puesto

Arnold Schoenberg's Drei Klavierstücke opus 11". Rice Electronic Theses and Dissertations (Maig de 1989).]

²⁶ SCHIFF, David. Schoenberg's cool eye for the Erotic. *The New York Times* [en línia]. 8 d'agost de 1999. [consultat: 10 de Maig de 2017]. Disponible a: <www.nytimes.com>

²⁷ ROSS, A. Op. Cit. pàg. 76.

toda mi fuerza y seguridad en realizarlo. Ahora que me he adentrado definitivamente en este campo soy consciente de haber traspasado las barreras de una estética pasada.”²⁸ En aquesta obra, trobem per primera vegada una sèrie de recursos compositius sobre els quals treballarà una i altra vegada en les obres successives. El primer d’aquest recursos és la reducció formal a la màxima brevetat possible. Això es dóna, en primer lloc, per l’extrema importància que els aforismes tenien en l’època i, de l’altra, a les limitacions que suposava a nivell formal el fet de deslliurar-se del sistema tonal. L’harmonia tradicional, a banda d’establir les relacions jeràrquiques, posa al servei del compositor una sèrie de recursos per a construir formalment la seva obra. El fet d’emprar un material sonor continu entorn a una tònica, ja sigui allunyant-se d’ella (en el cas d’una modulació, per exemple) o tornant-hi (principi cadencial), havia estat la base de qualsevol composició des del segle XVI, però amb la renúncia del sistema tonal, s’obren una sèrie de problemàtiques que preocuparan a Schönberg en els propers anys, duent-lo a sistematitzar la composició amb dotze sons. Si relacionem aquest problema amb el caràcter breu de les primeres peces (no només ho veurem en aquest opus, sino que serà una constant en els 11 i 19 per a piano i el 16 per a orquestra, entre d’altres) és, precisament, perquè la reducció formal permet desenvolupar idees a petita escala sense necessitat d’una estructura sòlida que les sustenti. Significatiu és, també, que la primera peça atonal estigui vinculada a un text, doncs, com ja hem esbossat, el fet de tenir una referència externa a la música, aporta una sèrie de pautes estructurals (la mètrica, el nombre de frases, el caràcter) que ajuden a recolzar la part estrictament musical.

Una segona tècnica és el que Schönberg va anomenar *developing variation* (variació desenvolupada), un procediment que és molt característic de les seves primeres composicions (és la base de *Verklärte Nacht*, per exemple) i que deriven directament de la música de Brahms. En un dels seus assajos descriu aquesta tècnica de la següent manera: "esto significa que la variación de los rasgos de una unidad básica produce todas las formulaciones temáticas que aportan fluidez, contrastes, variedad, lógica y unidad, por un lado, y carácter, estado de ánimo, expresión, y cualquier diferenciación necesaria, por el otro –elaborando así la idea de la pieza."²⁹ Aquest concepte s’oposaria al de *contrapunt*, en el sentit que aquest últim procediment aporta des dels inicis la

²⁸ REICH, Willi. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. Viena: Fritz Molden, 1968. Pàg. 71. Citat a García Laborda, op. Cit. Pàg. 84.

²⁹ SCHONBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Pàg. 379.

totalitat del material sonor i, mitjançant processos diversos (inversió, augmentació, disminució...) el transforma, mentre que la variació desenvolupada partiria d'un motiu o forma bàsica per anar-se ampliant. Podem considerar aquesta tècnica com la llavor del que, algunes obres més tard, serà la composició a partir de cèl·lules intervàliques, que més endavant explicarem.

Per últim, és significatiu que cada peça d'aquest opus està tractat d'una manera diferent, cercant, per sobre de tot, ressaltar la qualitat expressiva del text. La unitat formal s'aconsegueix, per tant, no per la repetició de materials comuns sinó per una constant renovació i capacitat inventiva dels elements sonors.³⁰

7.1.2 *Erwartung* op. 17

Erwartung és la història d'una dona que busca el seu amant, qui en realitat està mort (alguns han insinuat que ella mateixa l'ha assassinat prèviament³¹), en un bosc durant la nit. Pel tema i per l'atmosfera d'angoixa, ha estat considerada l'òpera expressionista per excel·lència. A més, suposaria el millor exemple de *prosa musical*, terme amb el que s'ha caracteritzat gran part de la producció musical de Schönberg³². Aquesta idea, clarament inspirada en la prosa literària, vindria a designar que una obra musical té una forma totalment lliure, és a dir, sense repeticions periòdiques i sense la necessitat de complir amb una simetria i una regularitat. Per això, en aquesta i en obres posteriors, observarem recursos com ara l'augment de la freqüència dels canvis de compàs i una major fluïdesa motívica.

Arrel d'aquesta complicació de la gramàtica i sintaxi musical, observem un interès en els autors del segle XX per indicar absolutament totes les pautes interpretatives de l'obra, ja siguin indicacions de tempo, de caràcter o de dinàmica, deixant el mínim marge per improvisar a l'interpret. Paradoxalment, en el cas de la música vocal, se li reserva al cantant o a la cantant una llibertat donada per la tècnica del *Sprechgesang* (cançó parlada), en el cas de la present obra i la posterior, que derivaran en el que el propi Schönberg va anomenar *Sprechstimme*, especialment utilitzada a *Pierrot Lunaire*.

Si a l'opus 15 Schönberg havia destruït qualsevol referència tonal, *Erwartung* (*L'espera*) suposa renunciar per complert a la forma temàtica tal com s'entenia a la

³⁰ LEIBOWITZ, R. Op. Cit. Pàg. 74.

³¹ ROSEN, C. Op. Cit. Pàg. 80.

³² GARCIA LABORDA, J. Op. Cit. pàg. 39.

música fins aquest moment. És una “successió de miniatures”³³. Això suposa l’absència de qualsevol motiu i de repeticions: tot el material sonor es va generant per ser abandonat pocs segons després. Per aquest motiu s’ha dit que “l’anàlisi musical tradicional perd totes les seves esperances en aquesta obra”³⁴. Això suposa una nova exigència per al que escolta, ja que, des del segle XVI, la comprensió d’una obra depenia, en major o menor mesura, del reconeixement de motius que anaven repetint-se durant el discurs musical. Malgrat aquest fet, Rosen ens parla d’un tipus d’acord que es va repetint al llarg d’aquest monodrama, que serveixen de centres d’estabilitat. Aquests acords són de sis notes i estan formats al seu torn per tríades formades per una quarta augmentada sobreposada a una quarta justa (Fig.1). D’altra banda, possiblement *Erwartung* sigui l’obra on millor trobem exemplificat el *principi de complementarietat dels acords* (Fig.2) que Schönberg exposa al seu tractat d’harmonia: “la sucesión de los acordes parece regulada por la tendencia a hacer comparecer en un segundo acorde los sonidos que faltan en el primero, los cuales suelen estar un semitonos más arriba o más abajo que aquéllos”³⁵. De la idea de complementarietat, també es deriva el fet que les dues dimensions (melòdica i harmònica) s’interrelacionin d’una manera directa. En el primer compàs del monodrama (Fig.3), per exemple, trobem que entre la melodia principal i l’acompanyament s’articulen els dotze sons complementàriament, és a dir, sense repetir-se. Aquest fet s’ha definit com a funció estructural d’integració cromàtica.³⁶

D’*Erwartung*, també és interessant el tractament que es fa del ritme i de l’orquestra. Respecte el ritme, cal destacar l’ús dels obstinats (Fig.4), que es contrasten amb zones sense repetició de figures rítmiques, a fi de crear tensió amb l’obstinat i resoldre’l posteriorment. Quant a l’orquestració, destaquem l’ús de la melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*³⁷).

³³ ROSEN, C. Op. Cit. Pàg. 67.

³⁴ *Ibidem*. Pàg. 50.

³⁵ SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1974. Pàg. 499.

³⁶ GARCIA LABORDA, José María. Op cit., pàg. 38.

³⁷ Veure pàg. 37 d’aquest treball.

7.1.3 *Die glückliche Hand* op. 18

L'obra va ser començada el 1908, però es va abandonar i la va reprendre més tard, acabant-la el 1913.³⁸ Com ja hem apuntat, aquest drama musical té molt a veure amb el context biogràfic de Schönberg i la seva afinitat amb la lectura d'Otto Weininger. El llibret, escrit per ell mateix, narra la història d'un home, que encarna la figura del geni incomprès, torturat d'una banda per la societat, que no reconeix el mèrit de la seva obra i, de l'altra, per estar enamorat d'una dona que no el correspon i que l'acaba rebutjant, menyspreant i conduint-lo a la mort després de marxar amb un altre home.

A banda d'això, s'ha dit que és l'obra més influenciada per la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total), ja que, a banda de la música i el llibret també va fer nombrosos esbossos pictòrics per a la posada en escena i l'escenografia. En aquest sentit, s'ha relacionat també amb *Der Gelbe Klang* (*El color groc*) de Kandinsky. Malgrat aquesta integració de les arts, és notòria la prevalença de la música per sobre les altres, ja que la voluntat última de l'obra és reproduir visiblement la seva concepció de la música. Ho explica en una carta al director de cinema Emil Hertzka donant idees per a la realització cinematogràfica de l'obra, que mai es va dur a terme: "Lo que más deseo es conseguir precisamente lo contrario de lo que pretende el cine. Yo quiero la mayor irrealidad. El conjunto debe aparecer (no como un sueño) sino como sonoridades. Como música. No puede nunca dar la impresión de algo simbólico o con sentido y contenido, sino simplemente de un juego de colores y formas. Del mismo modo que la música no trata de significar algo, al menos en su forma aparente, aunque por esencia tenga un sentido, así la música debe sonar a los ojos y cualquiera debe pensar y sentir como lo hace en la música."³⁹

Des del punt de vista musical, *Erwartung* i *Die glückliche Hand* són obres completament diferents. Si en l'anterior havíem vist una aniquilació de les referències motíviqes, aquí hi trobem una major articulació i un bon dibuix dels elements musicals⁴⁰. L'aspecte més innovador, per tant, seria en el camp escènic i narratiu, més que no pas en relació amb els aspectes purament musicals.

³⁸ LEIBOWITZ, R. Op. Cit. Pàg. 78.

³⁹ STEIN, E. A. *Schönberg, Briefe*. Citat a GARCIA LABORDA, J. Op. Cit. pàg. 49.

⁴⁰ LEIBOWITZ, R. Op. Cit. Pàg. 82.

7.1.4 *Herzgewäsche op. 20*

En aquesta cançó d'una durada de poc més de tres minuts, el text és una traducció a l'alemany del poema *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck. El que més ens crida l'atenció és la seva instrumentació: soprano, celesta, harmònim i arpa, quasi com un preàmbul del que succeirà a *Pierrot Lunaire*. En aquest sentit, es constata l'interès pel timbre com a entitat independent i de vital importància, ja que l'ús d'aquesta curiosa formació demostra una recerca de nous colors i noves possibilitats dels instruments (seguida a l'opus immediatament posterior *Pierrot Lunaire*) que serà extremadament influent en la música subsegüent, ja que el segle XX es el moment en què més clarament s'alliberen les formacions tradicional en pro dels *ensembles*. S'ha atribuït aquesta voluntat de recerca colorista al vincle que va establir amb Wassily Kandinsky als volts de l'any 1911, moment en què realitza aquesta obra⁴¹.

D'altra banda, si a aquest fet de ser una formació estranya li sumem l'extensíssim registre de la veu (sol#2-fa5) tenim com a resultat que no és una obra gaire interpretada en el repertori habitual, i amb escassa representació a la bibliografia, a diferència d'altres obres d'aquest període.

El resultat sonor acaba essent d'una gran expressivitat, en gran part donada pels elements que hem esmentat: la instrumentació colorista i l'exigència vocal, però també per l'àmbit de les dinàmiques que es mou sempre en el marc de *pianissimo*. D'altra banda, un factor que també contribueix a aquesta expressivitat és, des del meu punt de vista, que la melodia comença movent-se en un àmbit intervàlic molt estret per anar-se engrandint, com si dibuixés onades cada cop més amples per arribar al seu punt màxim d'obertura cap al final de la peça (Fig.5), amb la nota més aguda mantinguda durant més d'un compàs damunt les paraules *mystiches Gebet* (oració mística).

7.1.5 *Pierrot Lunaire op. 21*

L'obra possiblement més cèlebre d'aquest període és *Pierrot Lunaire*, possiblement pel fet de ser una obra plena de contradiccions. D'una banda, la ironia i el to burlesc es

⁴¹ SCHMIDT, Mattias. *Herzgewächse op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe (1911)*. Arnold Schönberg Center. 10 de maig de 2017 [consultat: 21 de maig de 2017]. Disponible a: <www.schoenberg.at>

barregen amb una aura de terror, violència i nostàlgia. No deixa de ser una obra que parteix del món del cabaret, que Schönberg coneixia molt bé ja que, durant la seva joventut, havia orquestrat i compost diferents peces d'aquest tipus, però que alhora té unes pretensions que defugen el món terrenal. Pierrot, malgrat ser un personatge masculí, està interpretat per una dona i els instrumentistes són solistes i alhora funcionen com a una petita orquestra⁴².

D'altra banda, la instrumentació, com ja hem anunciat, és significativa: veu femenina, flauta (alternada amb *piccolo*), clarinet (alternat amb clarinet baix), violí (alternat amb viola), violoncel i piano. És significatiu que, malgrat ser una obra escrita per a sols cinc components, cada cançó està orquestrada de diferent manera: no sempre apareixen tots els instruments i aquests es combinen de forma variada. En referència a la veu, és menester aquí explicar la tècnica de l'*Sprechstimme* (Fig.6), que contribueix a l'originalitat de l'obra. Encara que no és una invenció seva i que Schönberg ja l'havia utilitzat en altres obres anteriors (els *Gurre Lieder*, per exemple), a *Pierrot Lunaire* se'n fa un ús gairebé constant. L'*Sprechstimme* té els seus orígens en els recitatius de les òperes i, com en aquest cas, es troba entre el l'acte de cantar i el de parlar, essent més proper a aquest segon. Rosen diu, en referència aquesta tècnica: "La idea de la *Sprechstimme* en el *Pierrot Lunaire* lleva consigo la destrucción del *status* único y omnipotente que ha tenido la altura del sonido en la música, y en un grado mucho mayor que el osado por Schoenberg en cualquier otra de sus obras (aun cuando de hecho utilizó la *Sprechstimme* en otras creaciones suyas); pero esto fue posible aquí gracias a que la consistencia armónica está concentrada en el interior de cada una de las líneas melódicas individuales y pasa por encima del antiguo concepto de armonía acordal."

Malgrat ser una obra de llarga durada, el problema de la forma segueix present. De fet, podríem dir que és un mosaic de fragments en què cada peça té una independència de l'altra en relació a l'expressivitat que li suggereix al compositor cada poema⁴³. Per a resoldre aquest problema, l'estructuració a nivell particular d'aquesta obra es basa en l'ús del cànon (la divuitena peça, per exemple, està considerada un dels més elaborats

⁴² WINIARZ, John. Schoenberg-Pierrot Lunaire: an atonal landmark. *La scena musicale* [en línia]. 1 d'abril del 2000. [consultat: 24 d'abril de 2017]. Disponible a: www.escena.org.

⁴³ FERNÁNDEZ AGIS, Domingo; QUINTANA PÉREZ, Hortensia M^a. Anotaciones filosófico-musicales a propósito del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg. *Boletín Millares Carlo* [en línia]. Núm. 21. 2002. Pàgs. 211-216. [consultat: 1 de Maig de 2017] Disponible a: <www.dialnet.unirioja.es>

de la història, malgrat que el nivell de “dificultat” a l’hora d’elaborar cànons atonals no és comparable a fer-ho en el sistema tonal, en què hi ha un seguit de normes i condicions que s’han de complir⁴⁴) (Fig.7), entès com a tècnica contrapuntística que permet gestionar tot el material temàtic a partir d’una sola melodia, ja sigui iniciant-la en diferents moments, retrogradant-la, invertint-la, augmentant-la o disminuint-la (pensem per exemple en el famós primer cànon de *Das Musikalisches Opfer* BWV 1079 de Bach), principi que serà, d’altra banda, l’eix de partida del dodecafonisme.

7.2 Obra per a piano

L’obra general per a piano de Schönberg, si bé no és molt extensa a nivell de conjunt (al llarg de la seva vida va escriure un total de sis obres), acostuma a ser molt interessant ja que, d’una banda, acostuma a realitzar la major part de la producció pianística al principi de cadascuna de les etapes estilístiques i, per tant, solen ser peces d’un fort caràcter experimental. D’altra banda, el fet de compondre per a un sol instrument, permet una major comoditat en la posar a la pràctica la veritable essència de les seves idees musicals. La producció pianística d’aquests anys, conformada pels opus 11, 19 i 23, no n’és una excepció.

Tanmateix, cal remarcar que trobarem nombroses diferències entre els dos primers opus - escrits just a l’inici del període atonal - i l’opus 23 - escrit a les acaballes d’aquesta etapa -. Aquest darrer, marca una transició cap a la composició amb dotze sons, i el fet és que la darrera ja és plenament dodecafònica. Cal tenir en compte que les composicions 1, 2 i 4 del cicle van ser realitzades el 1920, mentre que les altres dues són del 1923⁴⁵. Entre mig d’aquestes dues dates, a l’any 1921, Schönberg escriu la seva primera peça dodecafònica: el preludi de la *Suite opus 25*, encara que el conjunt d’aquesta obra es finalitza uns anys més tard i per això no entrarem a analitzar-lo.

⁴⁴ ROSEN, C. Op. Cit. Pàg. 66.

⁴⁵ GARCIA LABORDA, J. op. Cit. Pàg. 120

7.2.1 *Drei Klavierstücke op. 11*

Aquest opus és especialment significatiu ja que suposa, d'una banda, la primera obra per a piano realment madura⁴⁶ del compositor i, de l'altra, és considerada la primera obra atonal instrumental sense cap vincle amb cap text⁴⁷. Van ser escrites en el mateix moment que els opus 15 i 16, quan Schönberg vivia una intensa activitat professional combinant la seva tasca compositiva amb la pintura, la docència i la teorització amb l'elaboració del seu *Harmonielehre*, però difícil a nivell personal, pels motius que ja hem explicat.

És significatiu remarcar que, malgrat en certa mesura se serveixi dels mateixos mitjans compositius que en les obres vocals i orquestrals escrites en els mateixos anys (llibertat harmònica, importància de la línia melòdica i asimetria formal), el fet de ser una obra pianística, li permet a Schönberg parlar en termes purament musicals, en conseqüència amb el que defensa al seu text *La afinidad con el texto*: “Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa. El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar”.⁴⁸

A trets generals, les tres peces es caracteritzen per la total llibertat de cercar la potencialitat expressiva gràcies al fet de deslliurar-se definitivament de la cotilla de la tonalitat i, en conseqüència, de la idea de que les tensions causades per les dissonàncies han de resoldre en les consonàncies. Formalment, s'ha acostumat a dir que les tres peces s'han d'entendre com un conjunt unitari⁴⁹, seguint la concepció tradicional de sonata en tres moviments. La primera peça segueix a la perfecció els esquemes de forma sonata, en el sentit que podem assenyalar un material temàtic que es presenta, es desenvolupa i es reprèn, la segona peça, pel seu caràcter substancialment més lent que les altres dues,

⁴⁶ STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schoenberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991. Pàg.103.

⁴⁷ GARCÍA LABORDA. Op. Cit. Pàg. 81.

⁴⁸ SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica, 2007. Pàg.25.

⁴⁹ GARCÍA LABORDA. Op. Cit. Pàg. 94.

es correspon amb el que és habitual en els moviments intermedis de les sonates i, la darrera, la que té una estructura més oberta, funciona com a final recopilatori.

A partir d'analitzar les tres peces, podem observar diferents tècniques que Schönberg utilitza en aquest opus per primera vegada i que seran molt característiques de la seva manera de procedir a partir d'ara. En primer lloc ens referim a l'ús de cèl·lules intervàliques⁵⁰, tècnica que consisteix a organitzar tota una obra a partir d'un petit motiu format per un o dos intervals (normalment de segona o de tercera). Aquesta cèl·lula serveix d'element unificador de l'obra i s'empra tant a nivell horitzontal (melodia) com a nivell vertical (harmonia), a mode d'integració d'ambdues dimensions musicals. Podem trobar aquests motius en estat original, però també invertits o retrogradats, de manera que s'ha considerat aquesta idea com el principi que el conduirà a plantejar el sistema de composició amb dotze sons, ja que parteix del mateix concepte, però ampliat a un major nombre de notes. En veiem un exemple de la primera peça a l'annex (Fig.8), en què la cèl·lula intervàlica de tercera i segona genera quatre motius que es repetiran al llarg de l'obra.

7.2.2 *Sechs kleine Klavierstücke op.19*

Si de l'opus 11 destacàvem la brevetat de les peces, en aquesta obra és encara més evident (la durada de cada peça oscil·la entre els 9 i els 18 compassos). Aquesta brevetat, tal com s'ha acostumat a dir, està íntimament relacionada amb els aforismes literaris, que van ser fonamentals en el context de la Viena del 1900. Estilísticament, permet una recerca en pro de l'expressivitat gràcies a que es releguen les necessitats formals a un segon pla. Més que en termes estructurals, per tant, aquesta obra ens permet fixar la nostra atenció en els aspectes més coloristes i tímbrics.

Les innovacions més importants d'aquestes sis peces per a piano, que en el mateix moment formula teòricament a l'*Harmonielehre*, són el valor que atorga al timbre, l'ús d'acords de múltiples sons i com aquests tendeixen a complementar-se i l'emancipació de la dissonància. A més, destaquem la importància del tractament de les dinàmiques: en les peces 3 i 6, per exemple, el marge és molt reduït, entre *pp* i *p*.

Les tècniques compositives varien substancialment en cadascuna de les peces, però podem dir que en la majoria d'elles es manté la de la cèl·lula intervàlica. La primera

⁵⁰ GARCIA LABORDA, J. Op. Cit. 95

d'elles té un caràcter emotiu i contrastat, i, essent la més llarga del cicle, té una major claredat estructural que ens remet a l'obra anteriorment comentada. De la mateixa manera, es presenten tres motius que parteixen d'una sola cèl·lula formada per un interval de segona i un de tercera. En la segona, el més fonamental és el predomini dels silencis i el caràcter de repòs, accentuat per la importància del ritme en detriment de melodies expressives. El motiu conductor d'aquesta obra és l'interval de tercera i l'element que vertebrava l'obra i, a l'hora la dota d'un cert estaticisme, és un obstinat (Fig.9), com també passava a la segona peça de l'opus 11. De la tercera peça és rellevant la falta de canvis de tempo, de compàs i d'indicacions expressives al llarg de l'obra. S'estructura a partir de quatre frases, clarament marcades i dos compassos de recapitulació. La quarta peça incorpora un element que no havíem vist fins ara: la interrupció d'una melodia monòdica mitjançant intervals de quarta augmentada que actuen com a impulsos tímbrics (Fig.10). Aquest ús de breus notes tractats com a tocs de color, podem considerar-ho, encara que amb les limitacions que hi ha en el fet que el piano sigui un sol instrument, un pas previ a les *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), tècnica que explicarem en referència a l'opus 16. De la cinquena peça, que és la més polifònica de totes, és interessant observar-ne els dos acords finals, on podem fer una observació directa del *principi de complementarietat* que ja havíem vist a *Erwartung*. Per últim, la sisena peça, és la que millor manifesta el caràcter expressiu que hem anunciat anteriorment. Es tracta d'una elegia a la mort del compositor i amic de Schönberg, Gustav Mahler i es caracteritza per una absència gairebé total de línia melòdica i d'uns acords que es van repetint (Fig.11) que s'han associat a la idea de campanades fúnebres⁵¹.

Així doncs, l'opus 19 suposa una reducció formal i una major recerca en el camp de l'expressivitat, que es du a terme mitjançant la tècnica de la cèl·lula intervàlica, la repetició d'obstinats i la definició del timbre com a element musical més important.

7.2.3 *Fünf Klavierstücke op. 23*

Aquesta obra, com ja hem esmentat, difereix de l'opus 11 i el 19 en el fet que observem una major proximitat a la tècnica dodecafònica. S'ha de tenir en compte, també que suposa el retorn a la composició després de diversos anys de poca activitat amb motiu de la Gran Guerra.

⁵¹ GARCIA LABORDA, J. Op. Cit. Pàg. 116.

Si bé és cert que podem considerar que, com les anteriors peces per a piano comentades, parteix de la idea de la cèl·lula intervàlica, la diferència rau en que en aquest opus aquestes cèl·lules tenen un tractament de caràcter més serial, en especial la tercera i la cinquena peça del cicle. Observem també un - gairebé - progressiu augment del nombre de sons que conformen aquestes cèl·lules o petites sèries de tres fins a dotze notes. A nivell global, també hi trobem una major voluntat d'asimetria, irregularitat i manca de repeticions respecte els dos opus per a piano anteriors i, una reiteració molt més acusada en el canvi constant de mètrica, fet que relacionem directament amb el concepte de *prosa musical* introduït amb *Erwartung*, amb la diferència que, en aquest cas, es du a terme en una obra purament instrumental.

Com que la darrera peça (*Waltz*) està ja concebuda sota els principis d'un nou sistema, podem tractar-la amb independència de les altres. Les quatre primeres, tanmateix, presenten certes innovacions, com ja hem insinuat. Podem resumir-les en que la relació de cadascun dels sons de les respectives cèl·lules intervàliques és molt més estreta que en les obres anteriors, hi ha una major complexitat i un elevat grau de sistematització. En la primera peça, observem encara una estructura tripartida que es materialitza en els canvis de tempo i es vertebrada amb la repetició del "tema principal" (Fig.12). Aquest tema, té la particularitat de mantenir les notes però variar el ritme, la tessitura i, si s'escau, la direcció dels intervals cada cop que es repeteix, fet que prefigura el tractament de les sèries dodecafòniques. A més, s'estén la relació intervàlica que hem anat veient en els altres opus (tercera menor + segona menor) simultàniament a les tres veus, de manera que, en els tres primers compassos apareixen ja els dotze sons. A la segona podem parlar ja d'una sèrie de nou sons (Fig.13), que va apareixent al llarg de la peça mantenint l'ordre dels sons però amb ritmes i contextos totalment diferents (disposició estreta, oberta, vertical i polifònica). També destaquem l'ús d'acords de quartes, ja utilitzats a l'opus 19. D'altra banda, els elements que abans anomenàvem de "dissolució" a tots els nivells (melòdic, rítmic, dinàmic), aquí obtenen un elevat protagonisme. Ens podem fixar, per exemple en els constants canvis de compàs que hi ha a cada obra. A la tercera peça es fa més evident encara aquest tractament serial: veiem un tema de cinc sons (Fig.14) que apareix al llarg de tota l'obra ja sigui en estat original, transportat o invertit, en disposició horitzontal però també vertical. Cal recordar que aquesta peça, juntament amb la cinquena, són de factura més tardana. La quarta té una estructura temàtica de sis sons, però no presenta innovacions

més enllà de la primer i la segona peça. La darrera peça del cicle, *Waltzer*, és, com hem dit, plenament dodecafònica. La sèrie emprada en aquesta obra es manté en el seu ordre inicial durant tota la peça, sense que es repeteixin els sons i tant de manera horitzontal com vertical, sovint escrita de manera complementària⁵² entre la mà esquerra i la mà dreta. També apareixen inversions d'aquesta i, en el penúltim compàs se'ns presenta la sèrie condensada en dos acords arpegiats (Fig.15).

7.3.Obra per a orquestra

La producció orquestral en aquest període és molt menys fructífera que en altres etapes del compositor. Només compta amb una obra representativa: l'opus 16, escrita el 1909. Aquest fet té a veure amb el que ja hem esmentat sobre la incomoditat que li generava a Schönberg compondre obres per a grans formats i de gran durada en un moment d'experimentació com era el que es trobava, de fet, que sigui un conjunt de breus peces que en total no arriben als quinze minuts de durada, ho constata.

7.3.1 *Fünf Orchesterstücke op. 16*

S'ha acostumat a dir que aquestes cinc peces són una translació en el pla orquestral del que havia gestat un any abans a les *Tres peces per a piano op. 11*.⁵³ Malgrat el retorn a la gran formació (des del poema simfònic *Pelleas und Melisande*, escrit entre 1902 i 1903, Schönberg havia abandonat les grans instrumentacions), les peces mantenen el caràcter aforístic i l'esperit de dissolució formal de les peces per a piano. També es manté la manera de compondre que ja havia treballat a l'opus 11, és a dir, partint d'un material motívic i anar-lo desenvolupant. L'exemple més clar el trobem a l'última peça que, a més, és on té lloc un dels passatges més complicats de desenvolupament polifònic en Schönberg⁵⁴.

Si a l'apartat de música vocal havíem parlat d'una recerca en el camp del timbre, és a les cinc peces per a orquestra on, per primer cop, Schönberg fa un major desplegament dels recursos per buscar riqueses colorístiques i nous efectes. Això el condueix a introduir la tècnica de la *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), consistent a

⁵² Per exemple, si la mà dreta comença la sèrie des del principi, la mà esquerra comença pel sisè so de la sèrie.

⁵³ LEIBOWITZ, R. Op. Cit. pàg 74.

⁵⁴ STUCKENSCHMIDT, H. H. op. Cit. Pàg. 106.

executar cada so de la melodia amb un instrument diferent. Al final de l'*Harmonielehre*, Schönberg fa una apreciació sobre el timbre que creiem molt rellevant per a entendre per què genera aquestes melodies en què la importància no rau en l'altura de les notes sinó en aquesta altra qualitat del so: "Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados solo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente "timbre", constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. [...] ¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles! ¡Y quién se atreve aquí a aventurar teorías!"⁵⁵ La primera peça on queden perfectament reflectides aquestes preocupacions és, precisament, la tercera peça d'aquest opus, en què és la sonoritat de cada acord la que genera l'organització interna de l'obra. No deixa de ser significatiu que originàriament fos titulada *Sommormorgen am See (Matí d'estiu al llac)*, per acabar esdevenint *Farben (Colors)*.

⁵⁵ SCHÖNBERG, A. *Tratado de Armonía*. Pàgs. 500-501.

8 Conclusions

Després del recorregut per les obres del període atonal de Schönberg, podem concloure sense cap mena de dubte que es tracta d'una etapa compositiva fascinant en sí mateixa, tal com sospitàvem abans d'iniciar aquest treball, i que conté, ja sigui de manera directa o com a prefiguració del que es materialitzarà en el període dodecafònic, les innovacions més importants del compositor respecte la música del seu temps.

En relació al primer objectiu, que era entendre com va influir el context vienès i personal a al pensament de Schönberg, hem vist la importància de l'ambient de decadència de la ciutat, que va suposar un *caldo de cultiu* d'artistes i pensadors que va donar com a fruit un intercanvi d'influències i d'idees generadores d'una nova forma d'entendre el món a principis del segle XX. I, en segon lloc, també hem observat la importància de la pròpia experiència vital en la petjada de la seva obra, que es deriva, de fet, d'aquesta concepció expressionista que flotava a l'ambient.

Per acomplir el segon objectiu, és a dir, desvetllar la significació real del període compositiu escollit, hem posat de relleu la capacitat de Schönberg per analitzar les característiques de la música en el moment que es trobava, i que això el va impulsar a recercar noves maneres de compondre, sempre des d'un profund racionalisme al servei de l'expressivitat. Hem constatat que va ser aquesta recerca el va conduir, més per necessitat que no pas per voluntat, a trencar amb el sistema tonal, ruptura que manifestava la seva radicalitat, especialment, en els aspectes estructurals. Arrel d'això, ens hem preguntat quines van ser les estratègies que el compositor va seguir per a fer front aquesta problemàtica, a través de l'observació directa de les seves obres, però també de la lectura del tractat d'harmonia escrit en el mateix període i d'altres textos del compositor.

D'aquestes anàlisis, hem pogut extreure una relació de procediments en comú, en major o menor mesura, en totes les obres del període, que podem dividir en aquelles tècniques que tenen a veure amb la problemàtica de la forma d'una manera directa i en les que són producte d'una preocupació purament expressiva, tenint en compte que, com hem volgut remarcar al llarg del treball, ambdues voluntats estan estretament connectades i una se'n deriva de l'altra.

Quant a les solucions als problemes estructurals, d'altra banda, cal diferenciar entre aquelles que estan relacionades amb la forma externa i la forma interna. En el primer àmbit, hem observat, en primer terme, una clara tendència a realitzar peces breus amb

independència del gènere de l'obra. Aquesta brevetat suposa que la majoria de peces d'aquest període siguin cicles de petites cançons i no pas obres homogènies (amb l'excepció dels dos drames musicals) i, alhora, exigeix una reducció de les formacions instrumentals, amb una clara preferència pel piano, en especial a les obres més primerenques d'aquest període. Per últim, aquest caràcter fugaç, ens remet directament al gènere dels aforismes literaris, imperant en aquest moment. Una altra via per suplir les mancances estructurals és, clarament, la vinculació de la música amb un text (per aquest motiu els dos drames musicals que hem esmentat podien ser més extensos).

En relació amb l'estructuració interna, hem constatat que Schönberg va repetir, principalment, tres procediments compositius en aquesta etapa. La primera d'elles, la que creiem més rellevant donat a que és una pràctica creada pel compositor, el de les *cèl·lules intervàliques*, que permet crear relacions a partir de petits nuclis motívics, de manera que els sons són fruit d'un procediment lògic i no fortuït, suplint així la necessitat d'una tònica. Les altres dues són la variació desenvolupada i el cànon, que permeten dilatar les possibilitats d'aquests motius. Totes aquestes tècniques tenen un pes *per se* en l'obra atonal de Schönberg, però són encara més significatives si les analitzem en relació al que suposarà posteriorment el dodecafonisme, com hem intentat posar de relleu al llarg del treball. En conseqüència, estem afirmant que la sistematització de la música dodecafònica hauria estat impossible sense el desenvolupament previ d'aquests processos en l'àmbit atonal.

Pel que fa a la recerca d'una expressivitat més profunda, destaquem el fet de situar el timbre com a categoria sonora per excel·lència (en detriment de l'altura, com tradicionalment s'havia considerat), que es deriva en dos camins, d'una banda la recerca d'assemblatges d'instruments diferents (els casos més significatius els hem vist a *Herzegewäsche* i *Pierrot Lunaire*) i, de l'altra, l'experimentació amb noves tècniques, com són l'*Sprechstimme* o l'ús de melodies de timbres.

D'altra banda, malgrat aquests punts en comú a nivell compositiu de totes les obres del període, hem establert també una certa evolució: els opus 11, 15 i 16 formarien part d'un moment inicial, en què s'estableix un primer contacte amb l'atonalisme i es comencen a desenvolupar els processos que permetran legitimar-lo, sense que això vulgui dir que les obres no siguin d'un gran valor estètic. En un segon estadi, trobaríem els dos drames musicals, *Erwartung* i *Das glückliche Händ* (i hi podríem afegir *Herzegewäsche*), on el vincle amb el text permet ampliar substancialment la forma. Els opus 19 juntament amb *Pierrot Lunaire*, serien les obres culminants d'aquest període, on

es demostra un domini absolut de les tècniques esmentades i que permet parlar en termes de virtuosisme compositiu. Per últim, l'opus 23, està marcat per la voluntat de sistematitzar tots aquests processos sota una organització més sòlida, de cares a assegurar la pervivència de la música atonal.

Per últim, hem vist que l'obra de Schönberg és conseqüent amb els seus postulats teòrics, extrets del tractat d'harmonia i els diferents assajos que va anar escrivint al llarg de la seva vida i que, al seu torn, aquests plantejaments són el resultat lògic de les necessitats que hi havia en relació a la música en aquell moment. En definitiva, hem pogut verificar que les obres escrites entre 1908 i 1923 tenen un pes fonamental en la producció del compositor i en la Història de la Música, ja que suposen les primeres escrites sense referents del sistema tonal i, per tant, una nova forma d'entendre la música i la composició. I no només això, sinó que, per totes les innovacions tècniques i recursos que hem anat veient en la major part de les peces, podem confirmar que no es tracta ni solament d'un pas previ que li va servir per assentar les bases del dodecafonisme, ni d'un període anàrquic i arrauxat ni tampoc d'un simple laboratori d'experimentació en què, sota l'excusa de la recerca expressiva i de la nova música, fos lícit deslliurar-se dels procediments més racionals de la composició, sinó que, al contrari, la preocupació del compositor per l'estructura i la unitat - heretada dels qui van ser els seus referents-, més que mantenir-se, s'incrementa, donant lloc a una necessitat de generar noves formes d'expressar i d'organitzar el discurs musical. Tenint en compte això, tal vegada hauríem de reflexionar sobre si, la terminologia de "període atonal *lliure*" en contraposició al atonalisme *organitzat* que suposa el dodecafonisme seria escaient. Si entenem aquesta llibertat com una manca de formalismes, processos i tècniques que ajuden al compositor a mantenir una lògica i un sentit constructiu de l'obra, després d'un breu anàlisi com el que hem proposat en aquest treball, sembla evident que s'hauria de replantejar o, en tot cas, anomenar aquesta etapa simplement "primer període atonal".

9. Bibliografia

Documents impresos

CASALS NAVAS, Josep. *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

CASALS NAVAS, Josep. *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1982.

DALHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Nova York: Cambridge, 1987.

FRISCH, Walter. *Schoenberg and his world*. Nova Jersey, Princeton, 1999.

GARCÍA LABORDA, José Maria. *El expresionismo musical de A. Schönberg: tres estudios*. Guadalajara: Universidad de Murcia, 1989.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral, 1973.

KANDINSKY, Wassily; SCHÖNBERG, Arnold. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, 1987.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. París: Seuil, 1980.

MESTRES QUADRENY, Josep M; POLO PUJADES, Magda. *Pensament i música a quatre mans: la creativitat musical als segles XX i XXI*. Tarragona: Arola, 2014.

POLO PUJADES, Magda. *Les Vienes de Wittgenstein*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

PONS i FARRÉ, Jordi. *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*. Barcelona: El Acantilado, 2006.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: El Acantilado, 2014.

ROSS, Alex. *El Ruido eterno: escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

SCHÖNBERG, Arnold. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHÖNBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Books, 1999.

SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica, 2007.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schoenberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991.

VALVERDE, José Maria. *Viena: fin del imperio*. Barcelona: Planeta, 1990.

Documents electrònics

ARINERO, Maria Dolores. “Contextualización y análisis de la pieza para piano op.11 nº2 de Arnold Schoenberg (1874-1951)”. *Temas para la educación. Revista digital para los profesionales de la enseñanza* [en línia]. Núm. 20 (Maig de 2012). Disponible a:

<<http://www2.fe.ccoo.es/andalucia/indcontei.aspx?d=6381&s=10&ind=283>>

BOSS, Jack. “Away with Motivic Working? Not so fast: Motivic Processes in Schoenberg’s op. 11 no.3” *Music Theory Online*. Volum 21 núm. 3 (Setembre de 2015). Disponible a:

<<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.boss.html>>

CLINTON, Mark. “Historical and theoretical perspectives of Arnold Schoenberg’s *Drei Klavierstücke* opus 11”. *Rice Electronic Theses and Dissertations* (Maig de 1989). Disponible a: <<https://scholarship.rice.edu/handle/1911/16219>>

FERNÁNDEZ AGIS, Domingo; QUINTANA PÉREZ, Hortensia M^a. “Anotaciones filosófico-musicales a propósito del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg”. *Boletín Millares Carlo*. Número 22 (2002) pàgs. 211-226. Disponible a: <<http://www.boletinmillarescarlo.es/>>

MUXENDER, Therese. “Sechs kleine Klavierstücke [six little piano pieces] op.19 (1911). *Arnold Schönberg Center*. (Juliol de 2009). Disponible a:

<<http://www.schoenberg.at> >

ROMANO, Jacobo. “La concepción pianística de Arnold Schoenberg”. *Revista musical chilena*. Volum 19, núm.93 (Maig de 1965). Disponible a:

<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl>>

SCHIFF, David. “Schoenberg’s cool eye for the Erotic”. *The New York Times* (Agost de 1999). Disponible a:

<<http://www.nytimes.com/1999/08/08/arts/music-schoenberg-s-cool-eye-for-the-erotic.html>>

SCHMIDT, Matthias. "Drei Klavierstücke [three piano pieces] op.11 (1909/1910). *Arnold Schönberg Center*. (Juliol de 2009). Disponible a:
<<http://www.schoenberg.at>>

VÄISÄLÄ, Olli. "Concepts of Harmony and prolongation in Schoenberg's op.19/2". *Music Theory Spectrum* [en línia]. Vol.21 núm.2 (1999). Disponible a:
<http://isite.harvard.edu/fs/docs/icb.topic133047.files/Vaisala_1999.pdf> ISSN:
01956167.

WINIARZ, John. Schoenberg-Pierrot Lunaire: an atonal landmark. *La scena musicale* [en línia]. 1 d'abril del 2000. [consultat: 24 d'abril de 2017]. Disponible a:
<www.escena.org>

10. Annex*

*Tots els fragments de les partitures utilitzades en aquest annex s'han extret de la pàgina web IMSLP⁵⁶

Fig. 1 Erwartung cc.34-35.
(reducció de piano)

rit. molto rit.
(ringt die Hände, sieht zurück)

Fr. *p* Wie ein Sturm, der steht... So grau - en - voll ru - hig und leer...

The image shows a musical score for the opera Erwartung, measures 34-35. It is a piano reduction. The top staff is the vocal line for the soprano (Fr.), with lyrics in German. The bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo markings are 'rit.' and 'molto rit.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A light blue highlight covers the piano accompaniment from measure 34 to the end of measure 35.

Fig. 2 Erwartung cc. 408-410.
(reducció de piano)

etwas langsamer ♩ = 46 **410** fließender ♩ = 56

Fr. Wie - der ein e - wi - ger Tag des Wä - ren - tens... oh du 'er - wachst ja nicht mehr...

The image shows a musical score for the opera Erwartung, measures 408-410. It is a piano reduction. The top staff is the vocal line for the soprano (Fr.), with lyrics in German. The bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo markings are 'etwas langsamer' and 'fließender'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A light purple highlight covers the piano accompaniment from measure 408 to the end of measure 410. There are also markings for 'Br.' (Brass) and 'Kb. Hr.' (Keyboard/Harp) in the lower right.

⁵⁶ International Music Score Library Project. Petrucci Music Library [en línea]. Wilmington 2006.
Disponibile a : www.imslp.org

Fig. 3 Erwartung cc. 1-2.
(reducció de piano)

Gesang *mäßige* ♩ (48)

Klavier

Fig. 4 Erwartung cc. 174-176.
(reducció de piano)

Fr. da... Herr-gott im Him - mel... Es ist le -

B. Kl.

H. Cel. Xyl. Picc.

Fr. ben - dig... Es hat Haut..

Ob. Kl.

(Sie beugt sich ganz zur Seite, als wollte sie ihm ins Gesicht sehen)

Fr. Au-gen, Haar... sei-ne Au-gen... es hat

B. Th.

Fig. 5 *Herzgewäsche* cc.26-28.

sen - det sie ihr
my - - - sü - - - schen Ge - -

Fig.6 *Pierrot Lunaire*.
2. *Colombine*. cc.1-4.

Flöte.
Klarinette in A.
Geige.
mit Dämpfer
p espress.

Fließende d. = 42 - 48

Rezitation.
Fließende d. = 42 - 48
Des Mond - lichts blei - - che Blü - - ten, die wei - ßen Wun -

Klavier.
pp cantabile stacc. legato ppp

Fig. 7 *Pierrot Lunaire*. 18. *Der Monfleck*. cc. 1-2.

Sehr rasche ♩ (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B.

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Sehr rasche ♩ (ca 144)

Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche ♩ (ca 144)

Klavier.

ppf *pp*

Fig.8 *Drei Klavierstücke n.1*
cc.1-5

Mäßige ♩

p

motiu W

motiu X

motiu Y

motiu Z

Fig.9 *Sechs Klavierstücke n.1*
2 cc. 1-2

Langsam (♩)

äußerst kurz *pp*

obstinat

mf

Fig.10 *Sechs Klavierstücke n.4*
n. 4 cc. 1-3



Fig.11 *Sechs Klavierstücke*
 núm. 6 cc. 1-3

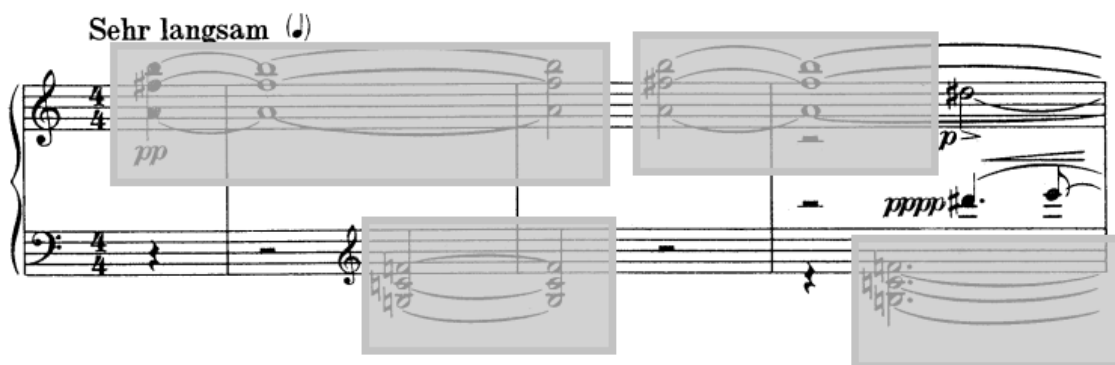


Fig.12 *Suite* núm. 1 cc. 1-4



Fig.13 Suite núm. 2. cc. 1-2

Sehr rasch (♩)

heftig
pp

2 ♩ = ♩

pp

9
16

Fig.14 Suite núm. 3. cc. 1-3

Langsam (♩ = ca 54)

p

dolce

3

p

Fig.15 Suite núm. 3. cc. 109-113

noch langsamer

109 110 111 112 113

dim.