



**SCHÖNBERG,
ARNOLD Y
ROBERTO
GERHARD / ARNOLD
SCHÖNBERG UND
ROBERTO GERHARD:
BRIEFWECHSEL**

Editado por Paloma
Ortiz de Urbina.
Bern: Peter Lang,
2019. 238 pp.

**Componer pese
a la «resistencia
del mundo»:
el intercambio
epistolar entre
Arnold Schönberg y
Roberto Gerhard**
**Composing in spite
of the “resistance
of the world”:
the
epistolary exchange
between Arnold
Schönberg and
Roberto Gerhard**

La palabra «correspondencia» esconde en su polisemia el secreto de la importancia del intercambio epistolar. Por un lado, nos lleva a lo que nos ofrece inmediatamente: la recopilación de una serie de cartas. Pero, por otro, una «correspondencia» es una relación —más o menos subterránea— entre dos elementos, realidades o tesituras. Es un viaje al pasado desde una mirilla del presente, que actualiza y matiza lo oficialmente dicho. Las cartas, pensadas para ojos privados, desvelan la tranquilidad de la escritura dilatada. La publicación de este material privado, las cartas entre Arnold Schönberg y Roberto Gerhard, reunidas por primera vez en este volumen, nos exponen su intimidad sus procesos, sus dudas. Reconstruimos, así, a través de ellas, la dificultad —aún abierta— de acomodo de las

propuestas de ambos compositores en las realidades convulsas a las que ambos tuvieron que hacer frente.

La primera duda re-zuma ya en la primera carta que abre la correspondencia, fechada el 21 de octubre de 1923, en la que el jovencísimo Gerhard —siguiendo el consejo de Paul Stefan— escribe a Schönberg para que le admita como alumno «sin saber de dónde le sale el arrojo en su estado de depresión anímica». Gerhard describe su formación como fragmentaria y encerrada en su entorno, que tilda de diletante, por lo que su interés en mudarse a Viena responde tanto al deseo de ser alumno de Schönberg, como el de rodearse de iguales que ampliasen su horizonte cultural. Es curioso cómo podemos rastrear, ya en estas reflexiones, más vivenciales que académicamente contrastadas, lo que de hecho estaba sucediendo en la

emergente musicología española. Su objetivo, durante las primeras décadas del siglo xx, era el de articular un relato que reconociera la relevancia de la exhaustiva exploración de archivos —sobre todo catedralicios— y que, mediante la publicación y análisis de sus hallazgos, situara el patrimonio español en un lugar representativo para el discurso musical europeo, que lo denostaba o desconocía en el mejor de los casos. De ahí que Gerhard considere a Pedrell, del que fue su último alumno, de «genio» y «diletante»¹. No obstante, las cartas nos permiten constatar cómo Gerhard, desde su propio lenguaje,

¹ Pedrell concluye su introducción a la *Antología de organistas clásicos españoles* diciendo que «España merece que Europa nos otorgue el puesto de primerísimos entre los primeros cultivadores del arte instrumental». Felipe Pedrell, *Antología de organistas clásicos españoles* (Madrid: Ildefonso Alier, 1908), VIII.

establece una relación significativa con la tradición catalana, con la que se siente unido y con la que se identifica plenamente. No es desdeñable que Pedrell le enseñase a valorar y apreciar el patrimonio propio, a veces tan denostado y maltratado.

Para justificar la fragmentariedad de su educación, Gerhard señala que, pese a sus numerosos profesores y contextos de formación, carece de «pensamiento armónico» y ha desarrollado nociones formales de manera «rapsódica», desde la improvisación. Schönberg, que le confiesa a Gerhard la profunda comprensión de su estado anímico, le invita a Viena, anticipándole interés por su trabajo y dejando claramente abierta la posibilidad de que se convierta en su alumno. Y así comienza una historia que une la admiración y la amistad mutua. Gerhard siempre ve a Schönberg como un

maestro, algo que queda patente en la carta del 16 de diciembre de 1950², en la que expone su comprensión de la práctica dodecafónica del compositor. En pocas palabras, considera que la serie dodecafónica no debe reducirse a un «fundamento último y absoluto», sino más bien a una aparición singular (*singuläre Erscheinung*) en cada caso, que haría saltar por los aires la preordenación temporal de los sonidos. Conviven así en la serie el doble juego entre la decisión que se toma, cada vez, sobre el orden de los sonidos y su carácter vinculante y estructural. De este modo, se podría constatar la «máxima adecuación» de cada serie a cada obra.

² Paloma Ortiz de Urbina, «The correspondence between Roberto Gerhard and Arnold Schönberg», *Journal of the Society of Musicology in Ireland* 9, (2013-14): 41-57.

Las cartas, además, sirven para reconstruir el componente multifacético al que obliga —aún hoy— la profesión de compositor, en la que componer es solo una de las ocupaciones: defender unos honorarios mínimos, unos pagos puntuales y buscar músicos o alojamiento. En el caso de Gerhard, además, llevaba a cabo estas tareas mientras bregaba con cierta estrechez económica —al menos hasta sus años en Cambridge— pese a ser premiado en varias ocasiones.

La compleja situación política hace de sus cartas un testimonio de la experiencia del exilio: se envían desde Estados Unidos, en el caso de Schönberg, y desde Cambridge, en el de Gerhard. Entre las referencias personales y las musicales se cuela la lectura de cada uno de ellos de su tiempo, como por ejemplo en la detallada descripción de Gerhard a Schönberg del parlamento

catalán en diciembre de 1932 o de la España de la dictadura en 1949. Es desalentador ver cómo, según avanzan los años —los cuales, nosotros, como lectores del futuro, conocemos bien lo que implican—, los planes se van trastocando.

El esfuerzo y complejidad de la recopilación de estas cartas es muy significativo. A diferencia de otros compositores, para los que ya se ha llevado a cabo un ejercicio de sistematización de legado donde se incluye también la catalogación de cartas, en el caso que nos ocupa ha supuesto un rastreo y organización impecable por parte de Paloma Ortiz de Urbina en diferentes archivos españoles y europeos: el Arnold Schönberg Center, el Instituto d'Estudis Vallencs, que guarda el fondo Roberto Gerhard, el Archivo Roberto Gerhard de La Cambridge University Library, la Biblioteca nacional de Viena, la Staatsbibliothek Preu-

ßischer Kulturbesitz y la Akademie der Künste de Berlín.

Sistematizar y organizar la documentación resulta clave para poder reconstruir el relato, ya no solo biográfico, sino también de la propia historia de la música y sus protagonistas, así como las exclusiones y sus motivos. Un pequeño prólogo de Hartmut Krones, así como una detallada introducción redactada por Ortiz de Urbina, dan cuenta del arduo trabajo de catalogación, contextualizan las cartas (que se organizan en cuatro apartados temporales y temáticos) y arrojan luz sobre su carácter a veces fragmentario y críptico. Se incluyen, además, otros documentos que amplían el diálogo entre ambos compositores. Ejemplo de ello es una carta de Schönberg a Pau Casals, en la que le ofrece interpretar el arreglo del concierto para clave de G. M. Monn, titulado *Concierto para cello en sol menor*, así

como la carta del hijo de Arnold Schönberg, Georg, que le pide ayuda a Gerhard para llegar a España y fotografías y cartas personales de las parejas respectivas de ambos compositores. Poldi Gerhard y Gertrud Schönberg jugaron un papel fundamental de apoyo y aliento a sus parejas. Gerhard, en una carta a Schönberg de diciembre de 1944 reconoce que, de alguna forma, todo lo que escribió fue para poder darle estabilidad a Poldi. Por eso se decantó en ocasiones por obras que, si son exitosas, encumbran a cualquier compositor: «Un cuarteto de cuerda, una sinfonía y un concierto de violín». En este caso, atenerse a ciertos géneros y formas musicales es una declaración de amor velada.

Quizá una pregunta que se hace Schönberg en una carta del 16 de septiembre de 1949 resume, de alguna forma, todo el contenido de esta corresponden-

cia: «¿es normal que, a pesar de la resistencia del mundo, uno no se dé por vencido, sino que continúe escribiendo lo que produce?». Schönberg no solo conocía bien las reacciones a sus propuestas, sino que además pudo constatar la paulatina *tendencia parricida* de las nuevas generaciones. Apenas un par de años más tarde, el irreverente Boulez escribiría la proclama «¡Schönberg está muerto!» en *The Score*³, en la que se abanderaba como fundador de modelos de composición aún más radical. Lo que no parece reconocer es que, probablemente, sin Schönberg —o al menos lo que él

³ *Cuidémonos de considerar a Schönberg como una especie de Moisés que muere frente a la Tierra Prometida, luego de haber aportado las Tablas de la Ley de un Sinaí que algunos quisieran obstinadamente confundir con el Walhalla.*

Pierre Boulez, «Schönberg ha muerto», en *Hacia una Estética Musical* (Caracas: Monte Ávila, 1992), 255-261.

movilizó— no hubiesen existido ni Boulez ni muchos otros: tampoco Gerhard. En cualquier caso, de la pregunta abierta de Schönberg sobre si seguía componiendo porque aún tenía cosas que decir —o, en otras palabras, sobre las implicaciones (estéticas y políticas, si no son ambas lo mismo) del silencio—, algo central para la composición contemporánea, son testigos las cartas de este volumen y las nuevas investigaciones que ellas propiciarán. ■

MARINA HERVÁS
(Universidad de
Granada)