

Ortiz de Urbina, P. (Ed.) (2024). *Schönberg y Gerhard. Correspondencia. Edición Crítica*. Madrid: Akal, 224 pp. ISBN. 978-84-460-5447-4.

Las relaciones entre las artes han sido frecuentemente abordadas desde planteamientos teóricos altamente especulativos, con frecuencia sofocando bajo el análisis la fresca creadora que les dio alumbramiento. Es necesario poner los pies en la tierra –en este caso regresar a pie de escritorio, a las copias de carbón de las cartas mecanografiadas, a los largos tiempos de espera que ritmaba la antigua correspondencia– para comprender cómo la experiencia vital de escribir una carta –medir las palabras, saber disculparse por el retraso en responder, desconocer las circunstancias exactas de nuestro interlocutor, concebir proyectos cuya comunicación nunca es inmediata– conformaba las relaciones personales y delineaban unos marcos sociales distintos de los actuales. El género epistolar –escritura híbrida a medio camino entre la información indispensable y la expresión sutil de nuestras voluntades y representaciones– se despliega como un mapa temporal cartografiado por sus protagonistas pero que ha de ser interpretado por la audacia y sagacidad del geógrafo y navegante.

Y es así como este epistolario entre Arnold Schönberg y Roberto Gerhard se nos presenta bajo la sabiduría, prudencia y honestidad de una mirada muy especial: la de Paloma Ortiz de Urbina, Profesora Titular en la Universidad de Alcalá de Henares, recientemente acreditada a Catedrática, cuya labor docente se desarrolla en el ámbito de la Filología Alemana –si bien cuenta con el talento doble de ser Doctora en Musicología–, y cuya investigación científica es un referente inexcusable en los estudios de Recepción, al frente desde el año 2012 del Grupo de Investigación internacional e interuniversitario RECEPTION (<https://reception.web.uah.es>). Conocedora como nadie de la imagen de nuestro país en el ámbito germánico y, al mismo tiempo, de la recepción en España de la cultura alemana, la profesora Ortiz de Urbina no sólo reúne, en consecuencia, los mejores instrumentos para procurarnos la traducción y contextualización de un epistolario redactado mayoritariamente en alemán, sino que posee además dos virtudes que los tiempos de hoy no suelen reconocer: la discreción de una laboriosidad constante y tenaz, dedicada a recabar las fuentes dispersas en siete instituciones diferentes repartidas entre Berlín, Viena, Cambridge, Washington o Valls (Tarragona) desde el año 2013; y la claridad y discernimiento de presentarlas al lector no sólo con un cuidado y rigor metodológico y filológico inusual –baste consultar los criterios de edición (pp. 16-19)–, sino también con un afecto y cercanía a las vivencias de sus protagonistas que en su lectura uno llega a sentirse, paradójicamente, un observador familiar.



RESEÑAS DE LIBROS

Prologado por nuestra colega en el área la profesora Magda Polo Pujadas, de la Universitat de Barcelona, sus evocadoras palabras preliminares enmarcan el epistolario desde Gilles Deleuze como un “ejercicio paliativo de la ausencia y un simulacro de la presencia” (p. 7). Es precisamente esta experiencia vicaria del diálogo permanente la que mejor define y nos permitirá comprender las lagunas temporales de estas 81 cartas extendidas durante cuarenta años. En su introducción, Paloma Ortiz de Urbina nos refiere el arduo proceso de búsqueda, cotejo, datación y transcripción de estos documentos, y reflexiona sobre los perfiles e idiolectos de la lengua empleada –algo esencial para sentir el lenguaje como un hogar–, las peculiaridades caligráficas, el valor de las anotaciones manuscritas en los márgenes, y muy especialmente, sobre los cuatro vértices que articulan los movimientos de esta correspondencia –sorpresivamente, y ahora caigo, en una secuencia casi sinfónica.

El Capítulo I, “Un grito de socorro de un joven compositor español a un consagrado maestro austriaco (1923-1924)” se inicia con la primera carta que un 21 de octubre de 1923 Gerhard, en una fase vital de desesperación formativa, técnica, estética y filosófica, dirige al maestro austriaco para buscar en él la tierra firme de un naufragio artístico y casi vital. Esta primera misiva –que Schönberg siempre conservó y llevó consigo en todas sus mudanzas por el aprecio que sin duda tuvo a su sinceridad– refiere los caminos de su formación, su insatisfacción con el impresionismo, o el afecto que profesaba hacia Pedrell: “A pesar de lo dicho, a él le debo casi todo: él me descubrió el tesoro olvidado de nuestra maravillosa y auténtica música popular, aunque no pudiera enseñarme técnica ni disciplina, pues fue, a pesar de su genio, un aficionado, un gran aficionado” (p. 42). La lectura de esta primera parte –donde asistimos a las dificultades del primer encuentro, con citas fallidas y algún que otro plantón del maestro– nos hace empatizar con cierta vulnerabilidad de Gerhard, y de la que todos cuantos hemos realizado estancias de investigación fuera de nuestros hogares en algún momento hemos sin duda participado.

En el Capítulo II “Barcelona para los Schönberg: de un hogar gratificante a un refugio en tiempos de guerra (1930-1933)” veremos cómo ambas esposas –Leopoldine Feichtegger (“Poldi”) y Gertrud Kolisch (de casada Schönberg)– adquieren un valor especial en virtud de su mutua amistad y transforman la relación discente en una más cálida relación familiar. Esto se percibe en la carta de septiembre de 1931 en la que Schönberg solicita detalladamente conocer los detalles –precio, características de la estancia, transporte, ubicación, humedad– de la vivienda que ha de habitar en su estancia en principio por motivos de salud en Barcelona (p. 57) y los cuidados que la familia Gerhard se toma, así como en momentos singulares como el nacimiento feliz de Nuria Schönberg. En el ámbito profesional se transcribe la carta de bienvenida al compositor encabezada por Pau Casals y firmada por Higiní Anglés, Concepció Badia, Josep Barberà, Francesc Costa, el propio Gerhard, Joan y Ricard Lamote de Grignon, Joan Llongueres, Lluís Millet, Jaume Pahissa, Joaquim Pena, Miriam Perelló, Francesc Pujol, Josep Sabater, Baltasar Samper y Eduard Toldrà (pp. 66-67). Emergen así proyectos que no se consolidarían –las traducciones que Gerhard creía en exclusiva con la Editorial Labor de la obra de Schönberg (p. 83) o el malogrado proyecto con Casals –del que más adelante hablaremos– sobre el

RESEÑAS DE LIBROS

Concierto para violonchelo y orquesta según el Concierto para clavicémbalo de G. M. Monn en una libre reestructuración de Arnold Schönberg (p. 96 y ss.)

Esta parte está llena de detalles domésticos y afectivos encantadores: el especial afecto que Schönberg sintió por la hija de Conchita Badia; el humor siempre peculiar de Gertrud Schönberg –“Nuestro bebé está muy bien, la niña está gordita, es muy rica y no causa mucho trabajo. Espero poder presentársela pronto. Todavía no ha sido bautizada. ¡Ya sabía yo que, si usted no lo hacía, iba a ocurrir esto!” (p. 93)–; o la atención de los Schönberg a la actualidad catalana –el estatuto de autonomía o el incendio de los almacenes *El Siglo* (p. 93)– tras su partida de Barcelona.

Desde una perspectiva profesional asistimos a detalles que nos informan de la intrahistoria musical no escrita de los años 30: a las discrepancias frente a la administración entre Gerhard (defensor de la programación operística) y Casals –fuerte detractor, cuya orquesta atraviesa a partir de 1933 profundas dificultades (p. 101-106)–; las reticencias y envidias domésticas hacia Gerhard por ser sus composiciones elegidas en certámenes internacionales –“Esta vez, otros tres jóvenes compositores de nuestra sección también presentaron obras y, como ninguna de ellas fue aceptada, la atmósfera en nuestra sección se ha vuelto un poco hostil hacia mí; sospechan que estoy aprovechando mis «enchufes», como me lo echaron en cara por Webern” (p. 105); o la admiración declarada y manifiesta que Higinio Anglès sintió por Schönberg –“Todos estábamos conmovidos por el poder emocional de esta música, la belleza inigualable de sus ideas y su formación. Anglès lo expresó muy adecuadamente, en mi opinión, cuando dijo que su música era un ¡auténtico «Bach» moderno! [...] Creo que este simple sacerdote entendió el espíritu de esta música de una manera mucho más profunda que el Sr. Paul Bekker [crítico musical alemán]” (p. 106).

Ante los inminentes hechos que se desencadenarían en la primavera de 1933, Schönberg escribe a Gerhard una carta el 15 de abril no solo para preparar su regreso a Barcelona, sino para ofrecerle un detallado programa de conciertos (p. 117-119). Ahí le advierte del asedio que sufre por su condición judía, donde percibimos un temor justificado: “Tal vez en los últimos tiempos haya recibido solicitudes de personas que se refieren a mí para obtener información. Pero hasta ahora yo no he recomendado a nadie en concreto para que se ponga en contacto con usted. Tengo que decir esto explícitamente, porque nunca le recomendaría a un comunista. Tal vez esto sea despiadado por mi parte y no quiero obligarlo a ser igualmente despiadado, pero estas personas ¡han causado ya mucha desgracia con su falta de reflexión!” (p. 119). El 27 de mayo, desde París, le comunica a Gerhard su “licencia de la actividad académica” en Berlín (pp. 126-127) y a partir de ese momento asistimos con desgarró a la urgencia por buscar un apoyo –que Gerhard se esfuerza por materializar a través de las orquestas de Madrid, Bilbao o Valencia (p. 133), pero que resultará infructuoso– tanto para sí como para su hijo, al solicitar para él un empleo de copista sin resultado alguno –Anglès, de hecho, “tampoco necesita muchos trabajos de copista: lo que podría necesitar es alguien que pudiera hacer transcripciones de manuscritos antiguos a la notación moderna, lo cual, obviamente, tendría que ser un musicólogo” (p. 132). A todo ello hay que añadir la enojosa demora de Casals en montar el *Concierto de Monn* para el que busca una seguridad y perfección inoportuna en un momento crucial para el autor de *La noche transfigurada* (p. 133). La partida a Boston del compositor en

noviembre de 1933 –sin duda su salvación– es contemplada por Gerhard no sin dolor: “Cada uno de nosotros, todos los que de alguna manera tuvieron la posibilidad de evitar esto, debemos ahora sentirnos culpables. Las posibilidades de nuestro país eran muy limitadas, quizá no tanto por las difíciles circunstancias y la mentalidad dominante, sino más bien por nuestra propia falta de valentía y perseverancia” (p. 134).

El Capítulo III “Schönberg en Los Ángeles, Gerhard en Cambridge: amistad desde el exilio (1934-1951)” recoge los momentos finales de una amistad que, si bien pudo verse amenazada por la falta de resolución española en el momento del ascenso del partido nazi en Alemania, resta sólida entre maestro y discípulo. A pesar de la voluntad de Gerhard de volver a traer a Schönberg a Barcelona, su nueva historia ya se cimentará en Los Ángeles – felizmente acogido por la sociedad estadounidense– y se percibe por parte del compositor un alejamiento de la esfera española: será finalmente Emmanuel Feuermann quien estrene el *Concierto de violonchelo* el 7 de noviembre de 1935 y no Casals, para su consiguiente irritación (p. 154-155).

Entre enero de 1937 y septiembre de 1944 encontramos una gran laguna en la correspondencia que concierne a nuestra Guerra Civil y a la eclosión de la II Guerra Mundial. La larga carta de Gerhard del 8 de diciembre de 1944 constituye una puesta al día de sus vidas (pp. 151-167). Poco después, el 20 de julio de 1949, Gerhard, al tiempo que pide permiso al maestro para impartir conferencia en Cambridge sobre la técnica dodecafónica, refiere al maestro de este modo su regreso puntual a España tras la guerra fratricida:

El verano pasado estuvimos en España, por primera vez, después de la Guerra Civil. Encontramos las condiciones allí aterradoras. La corrupción que prevalece en el país es indescriptible. La situación económica está marcada por completo por el mercado negro, que es alimentado y controlado por los altos oficiales del ejército y los funcionarios civiles más importantes. La prensa está, por supuesto “dirigida” o más bien dictada, pero en privado la población se permite una sorprendente libertad de expresión aparentemente sin preocuparse por la policía secreta. El régimen se ve como una enfermedad que se debe soportar porque la “curación” es algo que se teme aún más. Hay una terrible apatía y un enorme cinismo, el “*quieta non movere*” parece ser el lema general. Curiosamente, como turista casi no tiene uno la impresión de estar en un país fascista. Hay pocos indicios de propaganda ideológica, ni siquiera la Falange parece tener tiempo para eso, todo se centra simplemente en “hacer negocios” (p. 172).

La relación entre ambos compositores oscilará entre la cercanía amical –cuando Schönberg le refiere como recuerdo “Una vez en el ejército me preguntaron si yo realmente era el compositor AS [Arnold Schönberg]: «Alguien tenía que serlo», dije, «y como nadie quería serlo, me presté yo mismo para ello»” (p. 176)– y la confianza y preocupación técnico-compositiva, tal y como sucede en la larga carta que Gerhard escribe el 16 de diciembre de 1950 indicando los nuevos caminos que ve en los hexacordos de la serie y

RESEÑAS DE LIBROS

cómo entroncan con el *Concierto de piano* schönbergiano (pp. 177-181), correo que el maestro no pudo ya contestar por una salud ya muy deteriorada.

El último Capítulo IV. “Tras la muerte de Schönberg. La relevancia de Gertrud Schönberg y Poldi Gerhard (1954-1965)” recoge los recuerdos de ambas familias tras la muerte del compositor en 1951, la añoranza de los tiempos en Barcelona y el carácter fuerte y audaz de Gertrud Schönberg, el cual asoma cuando critica los nuevos usos de la BBC sobre el pago de derechos en virtud del tiempo de duración de una obra, y no de su calidad, en una clara denuncia de los usos que habitualmente conocemos: “Esta es una nueva tendencia en la BBC, ahora se lleva negociar con la oficina de cargo, que, por supuesto, evalúa la tarifa según el tiempo que lleva interpretar la obra, lo cual es absurdo. ¿Pagaría lo mismo por un diamante que por un pedazo de vidrio si tuviera el mismo tamaño?” (p. 205).

Estamos, en consecuencia, ante una magistral edición que nos alumbra no solo sobre la relación entre dos compositores excepcionales –maestro y discípulo de la vanguardia musical, de indudable interés musicológico por la minuciosidad de detalles recogidos–, sino también sobre el contexto personal, afectivo, social y profesional de dos familias –sostenidas por Poldi y Gertrud– que, a pesar de la distancia, vivieron sin duda muy unidas por un mutuo reconocimiento y cariño. Cariño, precisamente, con el que su editora ha cuidado igualmente la disposición de numerosas imágenes que contextualizan e iluminan los tiempos referidos por dos figuras que, si bien pueden ser consideradas –especialmente en el caso de Schönberg– desde el compromiso de renovación radical del lenguaje musical, ambas demuestran una sensibilidad fuera de lo común tanto en sus proyectos artísticos como personales con la palabra: *Moses und Aron*, la ópera inconclusa de Schönberg escrita durante su estancia en Barcelona, o el ballet *Don Quijote* de Roberto Gerhard. Esta palabra se rinde ahora en un epistolario en el que, gracias a la cuidada labor y extrema mayordomía de Paloma Ortiz de Urbina –entendida en su sentido etimológico como *maior domus* al servicio de sus protagonistas–, podemos sentirnos amablemente invitados, pues ha conseguido algo extremadamente difícil: transformar en hogar una académica edición.

Juan José Pastor Comín

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8165-1232>