

## //SOBRE UN TEMA FILIAL: ANTECESSORS I DESCENDENTS EN EL MITE MODERN DE LA CREACIÓ//

---

OCTAVI ROFES

EINA. ESCOLA DE DISSENY I ART (UAB) i UNIVERSITAT POMPEU FABRA

*Il en est qui ont un vaste feuillage et peu de racines.  
Mais c'est l'harmonie ou l'équilibre de ces deux systèmes de  
recherche des sources de vie qui est à demander aux dieux.*

Paul Valery

### I

*Ein Musicalisches Opfer* (BMW 1079) és una de les últimes i més controvertides obres de Johan Sebastian Bach. El títol aplega un cicle de tretze peces (dos *ricercari*, una sonata a trio de quatre moviments, una fuga canònica i cinc canons) basades en un mateix tema, l'anomenat *thema regium*. La recerca filològica de l'obra de Bach s'ha esmerçat a resoldre els nombrosos interrogants que planteja el format de la primera edició impresa, l'ordre original de les peces, els instruments requerits per a la interpretació o, fins i tot, la consideració del seu caràcter unitari (Wolff, 1971). Tot i això, la gènesi externa de l'obra és ben coneguda i està prou documentada (2003: 209-214). El 7 de maig de 1747, Frederic II de Prússia rep en audiència a J. S. Bach, que havia viatjat a Potsdam, acompanyat pel seu primogènit Wilhelm Friedemann, per visitar al seu segon fill Carl Philipp Emmanuel, clavecinista al servei del rei, de qui encara no coneixia l'esposa i la filla. Tan bon punt el rei s'assabenta de la trobada familiar dels Bach, convoca al patriarca a participar al concert privat que cada vespre organitza al Palau Municipal. El rei mostra la seva col·lecció de *fortepiani* Silbermann, un nou instrument que, de fet, Bach havia contribuït a desenvolupar, i li proposa improvisar una fuga a tres veus a partir d'un tema que ell mateix interpreta al teclat. Bach supera la prova i recull mostres de reconeixement i admiració dels músics presents. El rei proposa, llavors, improvisar una segona fuga, sempre a partir del mateix tema, ara, però, a sis veus. Bach

declina el repte adduint la necessitat de temps per resoldre les dificultats que comporta el tema ofert i, al seu lloc, interpreta una fuga a sis veus a partir d'un tema alternatiu propi. Dos mesos després, el monarca rep la partitura de l'*Ofrena Musical* ja editada i amb una llarga i elaborada dedicatòria en llatí, els dos *ricercari*, a tres i sis veus, que inclou seran la resposta diferida als requeriments reials.

La trifulga del monarca per posar a prova la destresa i la inventiva del seu convidat es va demostrar, per tant, d'una dificultat insalvable i, en conseqüència, va obligar a Bach a ajornar la rèplica i a quedar, així, en deute amb el rei. Un cop dins el cercle del do, cal un retorn que superi l'aposta inicial i, per tant, l'*Ofrena* de Bach, el contra-do al *thema regium*, només serà reconegut com a tal si aconseguix anar més enllà del desafiament original. En conseqüència, el deute contret obligava, per salvar l'honor compromès en la resposta fallida, a un retorn que ultrapassés la mera resolució d'uns endimoniats constrenyiments tècnics amb la diligència que s'espera d'un artesà virtuós. El desequilibri entre la trivialitat del joc cortesà i l'ambició de l'última obra mestra de Bach es pot entendre, doncs, des de la lògica financera del do, per la obligació a reciprocitar sempre en escriu<sup>1</sup>.

El viatge de Bach a Potsdam va acabar sent, doncs, alguna cosa més que un mer assumpte familiar, el divertiment del monarca va crear unes condicions excepcionals que van portar a Bach a transcendir la seva reconeguda inventiva donant lloc a un acte de creació artística d'intencionalitats complexes, que Wolff (2003: 213) ha definit com la realització d'un "autoretrat" on s'apleguen totes les seves virtuds musicals. O potser no. ¿I si la gènesi externa de l'*Ofrena Musical* s'hagués de situar al bell mig d'un afer familiar on el monarca no va ser més que el col·laborador necessari, el catalitzador de les tensions entre dues generacions dels Bach, tensions entre pares i fills que van quedar materialitzades, encapsulades, a l'*Ofrena Musical*? Aquesta serà la versió d'Arnold Schoenberg quan, a "Bach", un breu article de 1950<sup>2</sup>, reescriu en clau de *Familienroman* els fets de la vetllada de Potsdam. Per Schoenberg, només Carl Philipp Emmanuel, a qui el seu pare havia transmès els secrets del contrapunt, podia haver construït "un tema que es resistís a la versatilitat de Johan Sebastian". El deixeble, que considerava obsolet l'estil del vell Bach, hauria hagut de recórrer, per la concepció del tema, als misteris que aquest li havia llegat, aplicant-los, però, *en negatiu* a fi de fer-ne impossible la resolució. Que l'ardit fos ordenat pel rei o induït pel músic "probablement només pot ser provat psicològicament". Potser, sempre segons Schoenberg, ens trobem davant la venjança del fill i pupil pels rigors de l'aplicació d'una disciplina de *Schopfbentler, Kopfstückeln und Obrenreissen* en el dur aprenentatge del contrapunt? O, potser, el bel·licós monarca prussià desitjava veure com reaccionava davant la derrota algú avesat a triomfar en les comeses del preuat art de la improvisació<sup>3</sup>? Sigui com sigui, Johan Sebastian devia ser conscient de la malícia del parany quan va qualificar la seva rèplica d'*Opfer*, que, per

<sup>1</sup> En aquest sentit, Wolff (2003: 212) veu la sonata per flauta travessera, violí i continu com un "regal afegit" per al rei flautista.

<sup>2</sup> Leonard Stein inclourà aquest article a la segona edició del recull *Style and Idea: Selected writings of Arnold Schoenberg* (Schoenberg, 1971: 393-397).

<sup>3</sup> Les "motivacions psicològiques" del repte de Potsdam han donat peu a James Gaines (2005) a escriure una doble biografia de Bach i Frederic II que expandeix el mite introduint, en les tensions entre pares i fills, els efectes que, sobre el rei, podria haver tingut l'extrema crueltat del seu pare, Frederic Guillem I, qui va ordenar l'execució, davant del llavors príncep, de l'amic amb qui havia intentat fugir de la cort.

Schoenberg, s'ha de llegir més en l'accepció alemanya de “sacrifici” i “víctima” que no en la de simple “oferiment”.

L'especulació sobre la *Ofrena Musical* ocupa la segona de les quatre seccions numerades de les només cinc pàgines del “Bach” de Schoenberg. El text és un bon exemple del paral·lelisme que destaca Leonard Stein entre els estils literari i musical, que comparteixen la predilecció de l'autor per “la concisió, l'economia dels mitjans expressius, la juxtaposició d'idees oposades, la preferència per forts contrastos enlloc de transicions suaus”<sup>4</sup>. Així, sense passatges que facilitin la connexió d'una secció amb l'altre, la sorprenent atribució de l'autoria del *Thema Regium* a Carl Philipp Emmanuel va precedida per la no menys desconcertant proclamació de Johan Sebastian com a “first composer with twelve tones”. La tercera secció s'obre amb una valoració del contrapunt no com a tècnica sinó com a forma d'expressió que defineix l'estil, el “llenguatge nadiu” que parla cada mestre sense dificultat. Després d'exposar el cas d'un amic que, confiant en la inspiració, afegeix veus d'acompanyament sense tan sols mirar la melodia principal, la secció acaba amb la professió de fe en els grans mestres com a portaveus d'un poder que els fa produir prodigis fora de l'abast humà, l'*Art de la fuga* seria un d'aquests miracles on Bach hauria traduït “els dissenys d'aquest poder en els termes del contrapunt humà”. A la darrera secció, Schoenberg reprèn la seva coneguda distinció entre la producció de material musical per “desenvolupament en variacions” (*developing variation*), propi de l'estil homofònic-melòdic, i el procediment oposat de “descabdellament” (*unravelling*) característic del contrapunt. El *Clavecí ben temperat* seria un cas extrem de descabdellament, un “misteri que ni tan sols ha estat encara descobert” donat que moltes de les fugues on aparentment es dona entrada successiva a diferents temes serien en realitat el resultat d'una “combinació bàsica que és la font de totes les combinacions” i que ningú, ni el mateix Schoenberg, ha estat capaç de trobar.

El relat dels fets de Potsdam es troba, doncs, al bell mig d'una atropellada successió de temes que té en la figura de Bach un dèbil element de cohesió. Resulta difícil, com passa amb les fugues del *Clavecí ben temperat*, trobar la configuració bàsica que aplega les diferents veus, localitzar un punt de vista únic que situï en perspectiva l'entramat complex d'especulacions sobre tècnica compositiva, estètica, crítica i història de la música que es juxtaposen en la compendiosa bagatella de Schoenberg. Ara bé, potser el procediment adequat de lectura no sigui el del descabdellament del contrapunt sinó el del desenvolupament en variacions i, per tant, pot ser més clarificador localitzar les variants del material temàtic associat al relat dels fets de Potsdam en altres escrits de Schoenberg. Tot i que no hi ha cap altra referència explícita a l'*Ofrena Musical* en els seus escrits, la figura en negatiu de Carl Philipp Emmanuel Bach hi apareix en dues ocasions més. La primera, l'any 1929, en un comentari sobre les dificultats o la impossibilitat d'ensenyar composició, on la relació de Johan Sebastian Bach i el seu primogènit serveix d'exemple del fracàs en la transmissió de les idees artístiques: fins i tot el talentós deixeble del mestre que posseïa els “secrets essencials” de la combinació i coexistència dels sons va girar l'esquena a l'art “passat de moda” del pare per escriure en un “nou estil”, sense entendre que “les lleis de l'art antic són també les del nou art” (Schoenberg, 1971: 373-376). Aquest mateix argument es reprèn en un dels articles més llargs, elaborats i celebrats de Schoenberg, “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”

<sup>4</sup> Leonard Stein, “Editor's Preface” a Schoenberg (1971: 14).

(1971: 113-123), on Carl Philipp Emmanuel, junt amb Rameau, Couperin, Telemann o Keiser, són presentats com a pares dels “principis negatius” de la Nova Música. Uns principis estilístics que només van progressar i van donar lloc a noves idees musicals quan, anys més tard, els Classicistes Vienesos hi van incorporar “principis positius” com ara el desenvolupament en variacions, un procediment que, de fet, manlleven de Johan Sebastian que, tot i els atacs de la jove generació, havia seguit escrivint “melodies fluides i més ben equilibrades, de més bellesa, riquesa i expressivitat que la que es pot trobar a la música de tots aquells Keisers, Telemanns, i Philip Emmanuel Bachs que l’anomenaven passat de moda” (1971: 118)<sup>5</sup>.

Sense entrar a valorar la pertinença dels judicis crítics, la correcció històrica o, ni tan sols la plausibilitat de les especulacions de Schoenberg<sup>6</sup>, pot ser útil analitzar la caracterització de la relació entre pare i fill com una forma de relat mític a través del qual es pensa la creació artística. La funció d’aquest relat es fa explícita a “New Music, Outmoded...” on Schoenberg (1971: 119) admet que els seus atacs contra els propagandistes de la Nova Música de mitjans del segle XVIII van dirigits, en realitat, als epígons reapareguts a mitjans del segle XX: “Excepte per una diferència -jo no sóc Bach- hi ha una gran semblança entre les dues èpoques”. “Jo no sóc Bach”, repeteix poc després amb una insistència reveladora, però, com al mateix Bach, els portaveus de la Nova Música el consideren la baula final d’un període, el de l’evolució del cromatisme, que no ha arribat a atènyer l’inici d’una nova era. Schoenberg recrea, per tant, a través dels Bach la seva pròpia situació liminar debatent-se entre ser considerat com a *fill* (del Postromanticisme) o com a *pare* (de la Nova Música). En resum, el relat dels fets de Potsdam no és altra cosa que un exemple d’organització del present en funció d’un passat a la qual s’hi ha afegit, a la manera de la mitopoètica del *bricoleur*, la consideració de la creació artística expressada en termes d’oposició entre generacions. De la confluència entre els llenguatges de la història i del parentiu sorgeix un relat potent que condensa i intensifica moltes de les contradiccions inherents a les concepcions modernes d’individualitat, creació i novetat.

---

<sup>5</sup> Wolff (2003: 213) veu en el moviment central lent de la sonata una adaptació de Bach a les modes estilístiques de l’*Empfindsamkeit* (“gestualitat melòdicament complexa, rítmicament diferenciada, harmònicament sorprenent i dinàmicament matisada”) que arriba a superar als seus col·legues més joves.

<sup>6</sup> Humphrey F. Seasson (2003), per exemple, ha identificat de manera força convincent el possible origen del *thema regium* a la 5ª fuga de les *Six Fugues or Voluntaries* de G. F. Handel.

II

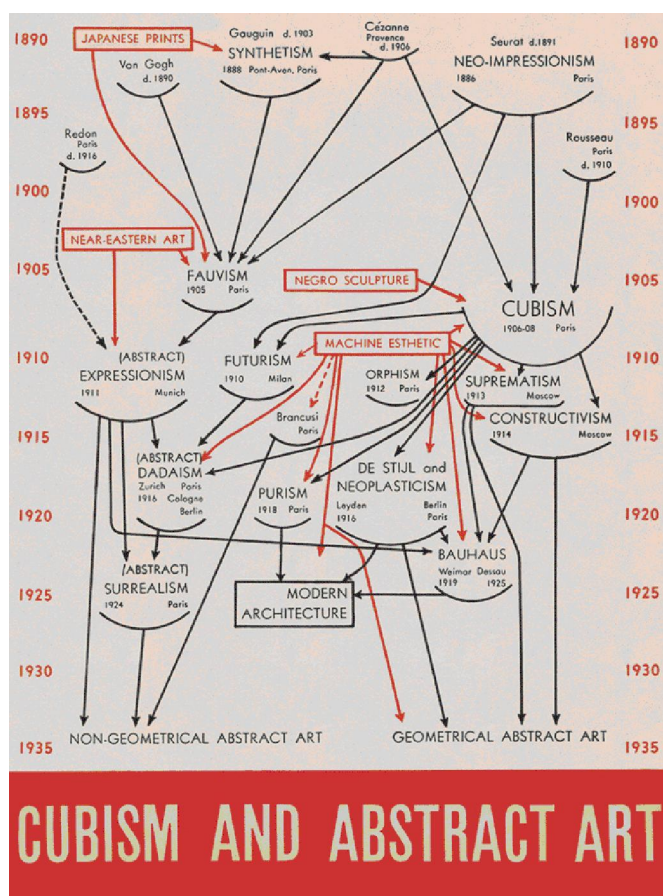


Fig 1. Diagrama de l'evolució de l'art abstracte, per Alfred H. Barr (1936)

El caràcter mític dels relats que han contribuït a la institucionalització de l'art modern ha estat subratllat per W. J. T. Mitchell (1994: 230 i ss.) en la seva anàlisi del catàleg de l'exposició *Cubism and Abstract Art* organitzada, l'any 1936, al MoMA pel seu fundador Alfred H. Barr. Per destacar l'eficàcia d'utilitzar, en lloc de la història, "un mite altament convincent que sintetitza perfectament les autorepresentacions científiques i religioses de l'art abstracte" (1994: 231), Mitchell cita extensament l'evocació de Robert Rosenblum, en el pròleg de l'edició de 1986 del catàleg de Barr, on el defineix com a "talismà" i "Bíblia de l'art modern", una consideració, diu Mitchell, que han compartit diverses generacions d'estudiants d'història de l'art. Tant Rosenblum com Mitchell consideren el diagrama de l'evolució de l'art abstracte reproduït a la coberta com un element essencial per entendre la influència del catàleg alhora de dotar d'una dimensió narrativa a la percepció de l'art modern. Tot i elogiar la "skeletal clarity and purity" del diagrama, Rosenblum necessita, per a fer-ne la descripció, entremesclar referents de diferents orígens: els quadres de pedigrí de les cases reials, els esquemes de parentiu i les

taules científiques de l'evolució de les espècies i dels elements químics<sup>7</sup>. La claredat de l'esquema és aparent i només un “divertit pastitx de metàfores”, com el de Rosenblum, pot capturar, diu Mitchell, els elements contradictoris d'aquesta imatge abstracta de l'art modern. Si, enlloc de buscar, com Rosenblum, amb el recurs de la politropia, una descripció global de les característiques del diagrama, tractem per separat els seus components contradictoris haurem de fer front a tres fonts de problemes:

1. Tot i que els marges laterals emmarquen els elements del diagrama sota una mateixa successió cronològica que va de 1890 a 1935 amb salts de cinc en cinc anys, en realitat els continguts es presenten ordenats sota tres criteris diferents. Així entre 1890 i 1900 els protagonistes de l'evolució de l'art són artistes individuals (Cezanne, Gauguin, Van Gogh...), entre 1900 i 1925 trobem consignada, en canvi, la denominació dels moviments (Cubisme, Fauvisme, Suprematisme...) sense els autors representatius de cadascun i, finalment, entre 1930 i 1935 tot conflueix en dues grans categories estilístiques l'abast de les quals va més enllà, fins i tot, dels corrents històrics (art abstracte no-geomètric i art abstracte geomètric). És gràcies a aquest canvi de criteri que s'aconsegueix un efecte de destil·lació, de reducció de la multiplicitat, de depuració, un efecte que atorgarà claredat a tota narrativa que s'elabori a partir del diagrama.
2. Malgrat que, a la seqüència de noms i relacions que donen forma a la “història”, o, millor, al mite, de l'art modern, no hi apareixen cap de les circumstàncies històriques que n'han determinat l'existència (ni tan sols la Primera Guerra Mundial o la Revolució Russa, sense les quals és difícil explicar, per exemple, moviments com el Dadaisme o el Constructivisme), el caràcter aïllacionista de la teoria de l'art cristal·litzada en el diagrama, on els canvis en l'art només semblen motivats per l'art mateix, accepta, però, cinc elements disruptius. Aquestes presències externes, que es diferencien enquadrades i en vermell, són: els gravats japonesos, l'escultura negra, l'art del Proper Orient, l'estètica maquinista i l'arquitectura moderna. Mitchell observa amb encert com les fletxes negres del diagrama tenen un significat diferent al de les fletxes vermelles: si les primeres impliquen *relacions de filiació*, les segones descriuen “la relació de domini imperial sobre el subjecte colonial”. De tota manera, si bé Mitchell veu en aquesta irrupció vermella un “tercer corrent” subjacent a la polaritat entre Abstracció geomètrica i Abstracció no geomètrica, sembla més elegant mantenir-se dins l'analogia amb els esquemes de parentiu per interpretar com a *relacions d'aliança* les que justifiquen la presència d'al·lògens dins el sistema (encara que això implicaria acceptar un sistema de poliàndria i poligínia generalitzades).

---

<sup>7</sup> “As for this diagram, I still recall vividly its heraldic power; for it proclaimed, with a schema more familiar to the sciences, an evolutionary pedigree for abstract art that seemed as immutable as a chart tracing the House of Windsor or the Bourbon Dynasty. Darwinian assumptions merged with the pursuit of genealogical blue blood in pronouncing, for instance, that a couple of van Gogh and Gauguin created Fauvism, just as sodium and chlorine would make salt; and that Cubism, that most fertile of monarchs, had an amazing variety of princely offspring, from Orphism to Purism.” (Mitchell, 1994: 232).

3. Mitchell descriu la forma del diagrama com “una imatge orgànica, un arbre invertit que és al mateix temps una construcció artificial i racional, una piràmide de deduccions a partir de premisses inicials” (1994: 232). Sembla evident que Mitchell veu més del que el diagrama mostra. L’arbre invertit tindria un tronc del mateix gruix que la capçada que estaria, a més, dividida en dos pinacles de la mateixa alçada, i el mateix podem dir d’una piràmide que se’ns presenta més propera a un cub que reposa sobre dos podis trapezoïdals. Només donant continuïtat, projectant-lo cap al futur, i fent convergir els dos pols del diagrama podríem obtenir una certa proximitat icònica amb l’arbre o la piràmide.

Aquestes tres contradiccions no van en detriment de l’eficàcia del diagrama, i de fet ajuden a pensar, oferint un model plausible, les complexitats inherents a la idea moderna de creació. L’encert de Barr ha estat recórrer a les diferents tradicions gràfiques de les representacions genealògiques per recombinar-les donant lloc a un híbrid que, com observava Rosenblum, és a la vegada heràldic, familiar i científic, i abordar, així, un problema nou amb un “llenguatge visual” preexistent.

Tot i que la realització d’esquemes descriptius dels sistemes de parentiu és un requisit indispensable de tot treball etnogràfic, l’estudi de la història i de les implicacions inherents a l’eina de representació utilitzada ha estat emprès només en època molt recent. Mary Bouquet (1996), en un article pioner, va traçar la transmissió de la imatge de l’arbre i els diferents canvis de context pels quals passen les representacions bíbliques, seculars, filogenètiques i filològiques, fins a la seva assimilació en les rutines metodològiques de l’etnografia. Tim Ingold (2007: 104) ha qüestionat aquesta continuïtat argüint que les línies dels esquemes etnogràfics de parentiu són connectors entre punts immòbils, mentre que les dels diagrames de pedigrí i els arbres de família són traces de desplaçaments. Aquests desplaçaments poden ser el resultat de dues accions: fluir i créixer. Per Ingold, en la distinció entre la vida com a fluid i la vida com a creixement trobem l’origen de dues funcions de les representacions gràfiques associades a metàfores diferents: les metàfores hidràuliques i les arborícoles. Els ancestres són fonts o són arrels? A l’antiga Roma haguéssim obtingut una resposta lligada a una metàfora hidràulica, donat que la filiació era concebuda com un corrent de bens i valors que es transmetia entre generacions. És per això que, en els interiors domèstics, es disposaven els retrats dels avantpassats ordenats de d’alt a baix i units per una cinta (*stemmata*). A l’Alta Edat Mitja, a fi de definir els graus de parentiu i les prohibicions matrimonials, els clergues incorporen, al costat de la línia vertical romana, parents col·laterals així com descendents per sota d’*ego*. Aquests afegits donen lloc a una forma característica, un triangle sobre un pilar, que, a partir del segle IXè s’anomenarà *arbores juris*. Els il·lustradors no explotaran les possibilitats icòniques de la denominació, segons Ingold, per la paradoxa que suposa un creixement cap per avall. Tot i semblar arbres, els *arbores juris* no poden ser-ho.

La metàfora de l’arbre no adquirirà sentit fins que, per representar la família de Crist, no s’interpreti literalment la profecia d’Isaïes: “Sortirà un tany de la soca de Jesè, brotarà un plançó de les seves arrels” (Is. 11:1). El creixement de l’arbre orientat cap al cel incorpora un ideal de perfecció moral i espiritual però obliga a concebre cada generació, no només com a receptora de substàncies provinents dels ancestres sinó també com a agent de noves ambicions. Mentre els esquemes de pedigrí tenen la funció

d'assegurar la continuïtat regulant el fluid de les substàncies ancestrals, l'arbre de Jesè, en canvi, amb la Modernitat, deixarà de ser només l'emblema dels orígens davídics de Crist, per simbolitzar els ideals seculars de progrés entre generacions. Així, per exemple, Charles Darwin utilitzarà la metàfora de l'arbre de la vida en l'única il·lustració de *L'origen de les espècies*, tot i introduir-hi un seguit d'importants transformacions. A fi d'evitar lectures "lamarckianes" que fessin de la continuïtat de la fusta l'evidència de la transmissió d'uns caràcters adquirits durant la vida dels individus, Darwin disposa el creixement cap amunt de l'arbre sobre franges horitzontals que separen un centenar de generacions i fragmenta la successió dels individus rellevants amb una línia de punts. Per Ingold aquests canvis en les convencions gràfiques són suficients perquè l'arbre deixi de ser un arbre de la vida: no representa ja "a *real* continuity of becoming but a *reconstituted* continuity of discrete individuals in genealogical sequence" (2007: 114). Aquest serà el model (resseguir les connexions entre punts estàtics en lloc de traçar els desplaçaments) que adoptarà l'etnografia.

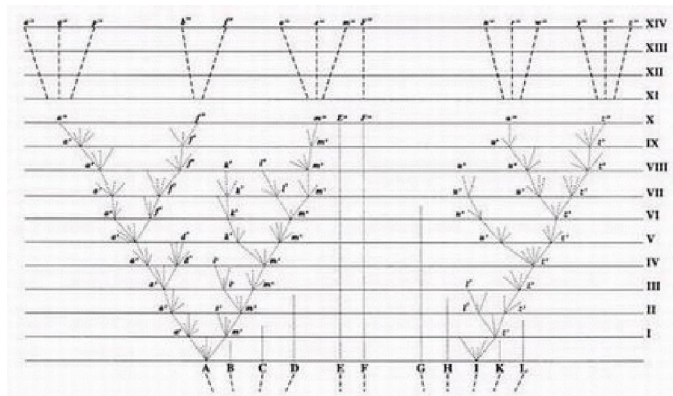


Fig 2. Diagrama de Charles Darwin inclòs a *L'origen de les espècies* (1859).

Podem ara apreciar amb més detall les complexes operacions que han estat necessàries per a la construcció del diagrama de Barr. El punt de partida és, ateses les similituds formals, l'arbre de la vida de Darwin. Les particions horitzontals, tot i la dràstica reducció de l'abast dels intervals temporals, que passen de les cent generacions de l'original a tan sols cinc anys, retenen la funció reconstitutiva que evita la percepció del temps com mera a acumulació quantitativa d'individus i privilegia la selecció qualitativa dels moviments i estils rellevants. La principal diferència de l'arbre de Darwin amb el diagrama de Barr està, però, en la direcció de la lectura. Barr inverteix l'arbre i, amb aquest gir, substitueix el progressisme de l'evolucionisme pel conservadurisme elitista de les cadenes de pedigrí. Ara bé, el tercer, i més eficaç, dels ardits gràfics de Barr, i que no es troba en cap de les tradicions de representacions genealògiques descrites, consisteix en deixar en blanc l'espai on s'emplaçaria l'*ego*. La referència es situa fora del diagrama, la forma queda incompleta i l'estructura oberta, l'esquema adquireix dinamisme i una tensió messiànica que, com l'arbre de Jesè, ens posa a l'espera de qui (Pollock? Rothko?) acompleixi en el futur la síntesi entre abstracció geomètrica i no



geomètrica, entre dibuix i color, raó i sentiment. Si al cim de les genealogies es situa l'antecessor, ja sigui històric o mític, i a la base dels arbres filogenètics hi trobem l'organisme primordial, l'element de referència del diagrama de la creació moderna és, en canvi, el *successor mític*: el fill que donarà naixença als pares.

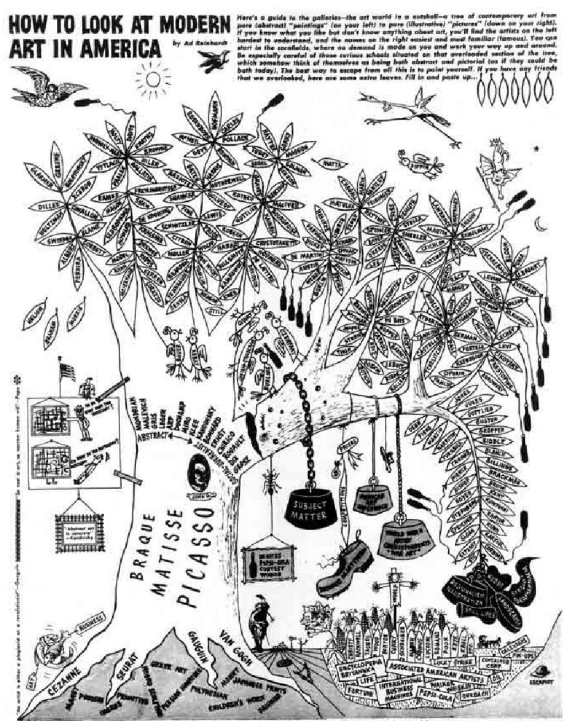


Fig 3. How to Look at Modern Art in America, per Ad Reinhardt (1946).

Les implicacions del diagrama de Barr entès com a icona cultural es fan més evidents en la versió irònica que l'any 1946 va publicar el pintor Ad Reinhardt. Aquí el model principal no ha estat l'arbre de Darwin sinó el d'Isaïes: l'arbre és un arbre, creix en la direcció natural i presenta un ramatge diversificat i frondós. La multitud de successors-fula de la copa en comparació amb el reduït número d'antecessors-arrel remet a una visió acumulativa del pas del temps. Aquesta percepció va associada, com assenyala Joan Bestard (1998: 95), a un futur pensat com a diferenciació, heterogeneïtat i diversitat. En el mite modern de la creació, en canvi, l'acumulació és corregida per un procés de simplificació, uniformització i purificació que Barr fa visible amb el reemplaçament d'individus per moviments i estils. El naturalisme d'Ad Reinhardt recorre, en canvi, a la intrusió d'elements aliens que entorpeixen el creixement natural: grans pesos fan inclinar les branques i, en alguns casos, com quan han d'aguantar la feixuga carga del "Subject matter", arriben a trencar-les. En lloc del caràcter unidireccional i finalista del diagrama de Barr, l'arbre de Reinhardt mostra els camins divergents i les "involucions" en la història de l'art modern. Tot i que pot semblar que Reinhardt fa un ús no només més figuratiu sinó també més acurat i convincent de la metàfora de l'arbre, també el fa més vulnerable a la crítica. Així, per exemple, Judith

Zilczer (2001) fa notar com moltes de les opcions relegades per Reinhardt a les branques inclinades cap al terra, com els pintors Stuart Davis, Arthur Dove o Marsen Hartley, seran pocs anys més tard rehabilitades per les noves generacions d'artistes americans que reivindicaran afinitats temàtiques, formals i biogràfiques. El “model genealògic” i la icona cultural de l'arbre no recullen prou la “complexitat, diversitat i riquesa” i, diu Zilczer, haurien de ser substituïts pel “model de l'ecosistema” que permetés visions imaginatives amb connexions múltiples, equilibris dinàmics i processos reversibles<sup>8</sup>. Aquesta objecció desmitificadora, i per tant feta des de fora del sistema, a l'organització del present en funció d'un passat expressat genealògicament i dominat per la figura del successor mític ens porta a preguntar-nos pels mecanismes a disposició dels creadors moderns per donar una inflexió als conceptes culturals del passat. O, parafrasejant Borges: què ha de fer un autor per crear els seus precursors? Dit, encara, d'una altra manera: si en els sistemes de pensament que anomenem totèmics, la figura de l'antecessor mític es manifesta, en el present, a través del tabú que recau sobre els de la seva espècie, quins protocols amb el passat obliga a contreure la figura moderna del successor mític? Si reprenem la cèlebre relació que fa Lévi-Strauss (2008: 818) entre els xuriga dels Aranda, les pedres que posen en contacte amb l'avantpassat de qui s'és la reencarnació, amb els mobles de les cases de Goethe o Victor Hugo, o la signatura de Bach, pel fet de ser tots ells testimonis palpables d'un passat mític sense els quals ens veuríem privats del sabor diacrònic, podem considerar que l'obra d'art a la modernitat tenia la funció inversa: posar-nos en contacte amb el potencial transformador del futur pel poder dels objectes presents de dotar d'un nou sentit el passat.

### III

Tornem, de nou, a Schoenberg amb l'esperança d'haver trobat entre les fonts i els arbres alguns elements que permetin aclarir la seva història familiar sobre o, millor dit, *amb* els Bach. Aquesta relació s'expressa per mitjà d'una metàfora hidràulica a “New Music, Outmoded...” quan Schoenberg (1971: 117) evoca l'elogi de Beethoven a Johan Sebastian, “*Das ist nicht ein Bach, das ist ein Meer*”, per afegir, referint-se a Carl Philipp Emmanuel: “Qui és el torrent?”. L'imatge pot ser útil per establir la jerarquia entre els dos compositors, però resulta una metàfora incoherent si la llegim en termes de parentiu donat que, llavors, l'oceà alimentaria al torrent. Ara bé, aquesta incoherència pren sentit dins del mite modern de la creació si l'entenem com una inversió de les genealogies que tenen un antecessor mític a l'origen. Per Schoenberg no és incoherent parlar de Carl Philipp Emmanuel com a torrent perquè no el pensa ocupant la posició de fill sinó la de pare que hauria hagut de ser del seu pare, el seu fracàs com a creador està en no haver sabut trobar la relació entre herència i ruptura, tradició i novetat, l'harmonia entre les fulles i les arrels, que fes d'ell *ein Bach* capaç d'alimentar *ein Meer*.

L'article que Schoenberg va dedicar a Bach l'any 1950 començava fent de J. S. Bach el primer compositor amb dotze notes. L'afirmació es sustenta per la presència en el *Dux* de la Fuga 24 del primer volum del *Clavecí ben temperat* (1722) de les dotze notes

---

<sup>8</sup> La metàfora de l'ecosistema és equivalent, en la seva oposició a les estructures arborescents, a la del *rhizome* de Gilles Deleuze i Felix Guattari (1980: 9-37).

de l'escala cromàtica. Ara bé, aquesta atribució només serà possible un cop el mètode de composició amb dotze notes hagi estat ja desenvolupat. Per tant, Bach és el primer compositor amb dotze notes *després* que Schoenberg n'hagi aplicat el mètode per primer cop en el Vals de les *Cinc peces per a piano* op. 23, publicat dos segles més tard. Bach rep per tant una herència retroactiva de Schoenberg, el seu pare del futur. Aquesta influència de Schoenberg sobre l'obra de Bach presenta semblances amb la forma de genealogia de la imaginació que Harold Bloom (1997: 139) anomena *apophrades* o retorn dels difunts. El retorn es dona quan l'obra del precursor ha estat tan ben assimilada per l'autor que aquest reconeix com a seus passatges del primer. El difunt torna parlant la veu del nou poeta que, si és prou fort per dominar-ne la presència, aconseguirà amb la nova obra que llegim el seu precursor d'una manera diferent. En el model ideal del successor mític modern, però, no hi ha retorn. El precursor és un subjecte passiu, no una influència contra la que s'ha de combatre amb força per evitar el seu domini devastador. Bach no torna en l'obra de Schoenberg, és Schoenberg qui crea les condicions per donar nova naixença a la Fuga 24 per, sense canviar-hi res, fer-ne una obra *diferent*, o, com diria Boris Groys (2008: 23-42), amb una diferència més enllà de la diferència.

#### IV

Encara queda un últim detall per intentar resoldre tots els fils de la trama: si, com hem vist, Schoenberg recreava el fet de Potsdam per referir-se al seu qüestionament com a pare de la Nova Música, i si ell *no* era Bach... qui *no* era Carl Philipp Emmanuel? Podem aplicar de nou el procediment de lectura basat en el “desenvolupament en variacions” i comprovar si els elements constitutius de “Bach” donen lloc a nous temes en escrits posteriors. De fet, Schoenberg només escriurà un article més, datat el 4 de maig de 1951 i dedicat a Anton Webern (Schoenberg, 1971: 458-459), que havia estat, abans de l'exili, junt amb Alban Berg, el seu deixeble més proper. Contra el que podria semblar, l'article és una atac duríssim originat per un comentari de Dorian Deutch que feia de Webern el primer en escriure una “melodia de colors” abans, fins i tot, que aquest concepte aparegués al *Tractat d'Harmonia* del seu mestre. Schoenberg acusa a Webern no només d'apropiar-se d'idees alienes sinó d'ocultar qualsevol novetat que estigués assajant en les seves composicions. Pel que fa a l'ús de “melodies de colors”, Webern n'hauria fet un ús naïf aplicant-les a formes tradicionals sense entendre que calia desenvolupar construccions diferents. Tot i que Schoenberg no en fa esment en el seu article, Webern havia orquestrat el Ricercare a 6 de *l'Ofrena Musical*. Sense canviar una sola nota de l'original, Webern assigna diferents instruments als motius de l'obra per “revelar-ne la coherència”. El resultat, però, gràcies a l'acurada orquestració que fragmenta la melodia i estableix relacions entre motius allunyats, està més a prop de la seva pròpia música que de la de Bach. Joseph N. Straus (1986) veu en l'obra no una voluntat de retre homentage al precursor sinó la d'acomplir la il·lusió dels nens “of having fathered their father”. De fet amb la seva orquestració, Webern esdevenia pare de dos pares: d'una banda donava un nou sentit “puntillista” a la densa trama de les veus del contrapunt de Bach, i de l'altre s'apropiava de la “melodia de colors” del seu mestre fins al punt d'acabar sent-ne considerat l'autor. Davant d'aquesta doble proesa, a Schoenberg, un cop *fathered* pel seu fill, només li quedava buscar refugi condemnant

altres possibles traïcions filials del passat. Però això “probablement només pot ser provat psicològicament”.

### ///BIBLIOGRAFIA///

- BESTARD, Joan. *Parentesco y modernidad*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nova York i Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BOUQUET, Mary. “Family Trees and their Affinities: The visual Imperative of the Genealogical Diagram”, a *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2, 1, març de 1996, pp. 43-66.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- GAINES, James. *Evening in the Palace of Reason*. Londres: Harper Perennial, 2005.
- GROYS, Borys. *Art Power*. Cambridge (Mas.): The MIT Press, 2008.
- INGOLD, Tim. *Lines*. Londres: Routledge, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. “La Pensée Sauvage”, a *Œuvres*. París: Gallimard, 2008.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Xicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- SEASSON, Humphrey F., “JS Bach’s Musical Offering and the Source of Its Theme: Royal Peculiar”, a *The Musical Times*, 144, 1885, hivern de 2003, pp. 38-39.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, L. Stein (ed.). Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1971.
- STEINER, George. *Grammars of Creation*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- STRAUS, Joseph N. “Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern”, a *The Musical Quarterly*, 72, 3, 1986, pp. 301-328.
- WOLFF, Christoff. “New Research on Bach’s Musical Offering”, a *The Musical Quarterly*, 57, 3, Juliol de 1971, pp. 379-408.
- . *Johann Sebastian Bach el músico sabio: (II) La madurez del genio*. Barcelona: Robinbook, 2003.
- ZILCZER, Judith. “Beyond Genealogy: American Modernism in Retrospect”, a *American Art*, 15, 1, primavera de 2001, pp. 4-9.