

***Moses und Aron*, cim inacabat del dodecafonisme**

Josep Barcons Palau

Músic, llicenciat en humanitats i director de l'Escola de Música Casp

Fatalitats d'un inacabament

«ENDE DES II.AKTES. BARCELONA 10/III-1932». Aquesta és l'última anotació que Arnold Schönberg féu sobre la partitura de l'òpera *Moses und Aron*, avui conservada a la seu del magnífic Arnold Schönberg Center de Viena. Poc es pensava el compositor austríac, nascut a Viena el 13 de setembre de 1874, que aquest «Final del II acte» acabaria sent el final de l'òpera. Aproximadament un any després d'aquest acabament involuntari, el 26 de maig de 1933, escrivia en una carta al seu amic filòsof Jakob Klatzkin que comptava poder acabar la composició del tercer acte, que havia de ser relativament breu, «com a màxim en sis o vuit setmanes».

Però el cas és que en els prop de vint anys que el separaven de la mort, ocorreguda el 13 de juliol de 1951 a Los Angeles, Schönberg no pogué escriure ni una nota més d'aquesta partitura monumental. Un fet que no pot deixar de sorprendre'ns, sobretot si tenim en compte que la composició de les prop de dues hores de música de l'òpera tal com la coneixem avui, l'havia ocupat poc més d'un any. Una música a través de la qual Schönberg no sols plantejava un conflicte filosòfic i teològic de gran profunditat, sinó que ho feia amb uns mitjans tècnics i musicals d'unes dimensions mai vistes fins aquell moment. El que en l'aspecte argumental quedava per resoldre, segons el llibret del

tercer acte escrit pel mateix Schönberg, no era pas insignificant, però no semblava inabastable. I, musicalment, els esbossos que es conserven no deixen pas entreveure cap mena d'atzucac compositiu. Sigui com vulgui, el cert és que l'òpera quedà inacabada, si bé el catàleg de Schönberg s'anà ampliant progressivament amb altres composicions.

Schönberg tenia cinquanta-set anys quan posà el punt final de l'òpera, i transcorregueren dinou anys fins a la seva mort, quan en tenia setanta-sis. Dos números que d'entrada no semblen tenir cap mena d'importància, però que als ulls de Schönberg esdevindrien de tot menys insignificants. Òbviament, Schönberg no els portà mai a col·lació, amb el benentès que hom no sap pas d'avançada l'edat del seu decés, de tal manera que es pugui dedicar d'antuvi a fer càbales numèriques. Però en cas que hagués pogut ser així, és ben probable que Schönberg n'hauria fet esment, aficionat com era als entrellats numèrics. Valent-se del joc de paraules que permet la llengua alemanya, el compositor afirmava que la numerologia per a ell no era pas una qüestió d'*Aberglaube* (de superstició, que podríem traduir literalment com a *malgrat-la-creença*) sinó de *Glaube*: de simple creença.

Dèiem que Schönberg tenia cinquanta-set anys quan escriví l'última nota del *Moses und Aron*, i que en tenia setanta-sis en el moment de la seva mort. No deixa de ser curiós que 5+7 siguin dotze, com dotze són les notes del total cromàtic temperat sobre el qual Schönberg basà el dodecafonisme. En canvi, 7+6 són 13. Un tretze que —a ulls del mateix Schönberg— venia a constituir una espècie de límit existencial i creatiu, si tenim en compte que nasqué un 13 de setembre i morí un 13 de juliol i que, en canvi, les lletres del seu nom complet —un cop eliminades les repeticions: A R N O L D S C H B E G— són dotze. Schönberg mateix sembla que ho veia així, segons les paraules de la seva esposa, relatades en les pàgines finals de l'exhaustiva biografia que li dedicà H. H. Stuckenschmidt: «El 13 (tant ell com jo teníem molta por d'aquest dia) es va entestar que tinguéssim un acompanyant nocturn. Es tractava d'un metge alemany no autoritzat per a exercir aquí. Jo estava molt cansada, però vaig estar desperta tota l'estona, i vam deixar el llum encès. L'Arnold tenia un son inquiet, però dormia. A tres quarts de dotze vaig mirar el rellotge i em



L'home que en fer el pas cap a la atonalitat alliberà les dotze notes de la jerarquia tonal, que formulà el mètode dodecafònic (literalment: de dotze sons), moria qui sap si 13 minuts abans que s'acabés un dia 13 de juliol als 76 anys ($7+6=13$).

vaig dir: un quart d'hora més i haurà passat el pitjor. Però en aquell moment el metge em va avisar. Va ranejar un parell de vegades, el cor va palpitava un cop més amb violència, i tot es va haver acabat.»

L'home que en fer el pas cap a la atonalitat fou capaç d'alliberar les dotze notes de la jerarquia tonal, i que posteriorment formulà el mètode dodecafònic (literalment: de dotze sons), moria qui sap si quan faltaven 13 minuts perquè s'acabés un dia 13 de juliol (el setè mes de l'any, però el sisè des de la cua) a setanta-sis ($7+6=13$) anys d'edat. Més que una incomoditat o una obsessió, el 13 representava per a Schönberg una mena de frontera infranquejable. És probablement per això que, en molta ocasions, numerava els compassos de les seves obres bo i evitant-lo, seguint la fórmula 12a, 12b, 14. I devia ser amb aquesta mateixa intenció que al títol ortogràficament correcte de *Moses und Aron* li llevà una «a», per tal que no fossin 13 les seves lletres. Però el cas és que, per més jocs compositius que Schönberg construí a partir del número 12, bona part dels elements que escapaven al seu control queien del cantó del 13. I no sols en allò vital (les ja esmentades dates i edat de naixement i mort), sinó també en l'àmbit creatiu. Per no estendre'ns-hi, pararem atenció només a un aspecte de la seva gran partitura inacabada: si restem els 970 compassos que té el primer acte del *Moses und Aron* dels 1136 que té el segon, obtenim el diferencial de 166. Unes xifres que, un cop sumades, donen —inevitablement— el nombre 13.

Més enllà de coincidències numèriques que ens puguin fer pensar en fatalitats i mixtificacions, les circumstàncies biogràfiques tenen molt a dir-hi, en l'inacabament del *Moses*. I —tal com passa sovint en certs esdeveniments que canvien radicalment el curs de la història per insignificances tals com un telegrama extraviat, un vot suplementari o

un casament de conveniència— hom no pot estar-se de fantasiejar sobre què hauria passat si les peripècies de Schönberg des que abandonà Barcelona l'any 1932 fins a la seva mort a Los Angeles l'any 51, haguessin anat per altres viaransys.

De Barcelona als EUA

Schönberg havia arribat a Barcelona el 15 d'octubre de 1931, tot i que a principi de mes hauria hagut de reincorporar-se a les classes que impartia a l'Acadèmia Prussiana de les Arts de Berlín. Això no obstant, la prescripció mèdica davant l'empitjorament de la seva salut desaconsellava absolutament el clima centreeuropeu i recomanava l'estada en un lloc on es pogués recuperar de les insuficiències respiratòries que patia. Fou així com, després de les vacances estivals en un llogarret suís, Schönberg i la seva segona esposa Gertrud Kolisch (de la primera, Mathilde von Zemlinsky, n'havia enviudat uns anys abans), s'instal·laren al capdamunt del carrer de Verdi de Barcelona, a la baixada de Briz, rebatejada posteriorment en honor seu amb el nom que encara avui conserva: carrer d'Arnold Schönberg. Amb la seva arribada a Barcelona, Schönberg responia favorablement a la invitació del seu deixeble Robert Gerhard (probablement el compositor català de més envergadura del segle XX i tanmateix un dels més desconeguts), que s'havia desplaçat a Viena durant la dècada dels vint per estudiar amb ell.

El que havia de ser una estada provisional, però, acabà allargant-se força més del previst, i els Schönberg no tornaren a Berlín fins al cap d'exactament set mesos i mig d'haver arribat a Barcelona. A la prolongació de la seva estada hi contribuï tant la lleu millora de la salut del compositor (aquell fou un dels rars hiverns en què neva a Barcelona) com dos motius no menys importants. L'un, la progressiva ascensió del nacionalsocialisme a Alemanya; l'altre, l'avançat estat de gestació de Gertrud i el posterior naixement de la seva filla Nuria el 7 de maig (que anys a venir esdevindria la muller del compositor italià Luigi Nono). Finalment, però, a causa dels compromisos ineludibles a



Schönberg i la seva segona esposa Gertrud Kolisch s'instal·laren al capdamunt del carrer de Verdi de Barcelona, a la baixada de Briz, rebatejada posteriorment en honor seu amb el nom que encara avui conserva: carrer d'Arnold Schönberg.

Alemanya, la tornada s'acabà efectuant l'1 de juny de 1932, i Schönberg s'endugué sota el braç una partitura en gran part escrita a Barcelona a la qual ja no afegiria cap nota més.

Un cop arribats a Berlín, el creixent clima antisemític (Hitler, recordem-ho, arribava al poder el 30 de gener de 1933) acabà precipitant la rescissió del seu contracte com a professor de composició; i, després d'una estada de tres mesos a París (que serví a Schönberg per oficialitzar el seu retorn al judaisme trenta anys després del seu bateig protestant), la família s'embarcà rumb als Estats Units. Un cop allí, el fred de Nova York i Boston els acabà portant cap a les temperatures més benignes de Los Angeles, on Schönberg va continuar compaginant la docència amb la composició. Els nou anys que pogué exercir com a professor a la Universitat de Califòrnia (fins a la seva jubilació forçosa als setanta), li proporcionaren una exigua pensió de 38 dòlars mensuals, que havia de complementar amb nombroses classes particulars que —jubilat i tot— li deixaven ben poc temps per a escriure.

Capficat per aquesta situació, i tal com havia fet anteriorment en diverses ocasions, Schönberg intentà trobar un suport econòmic que li permetés prescindir de la docència com a font principal d'ingressos. Si ho feia, però, no era pas perquè la docència li fos enutjosa. Ben al contrari, Schönberg era un mestre excepcional i ja des de les seves classes al vell continent deixà un llegat difícilment igualable, no solament quant a producció teòrica (amb títols de referència encara avui dia), sinó havent format un bon munt de músics, d'entre els quals destaquen els noms propis d'Anton Webern i Alban Berg, que juntament amb ell formaren l'anomenada Segona Escola de Viena. Si Schönberg sol·licitava ajut per a poder prescindir de la docència, doncs, no era pas perquè la considerés una tasca menor, sinó perquè li resultava deni-

grant que —tal com ja confessava en una carta de 24 de maig de 1932— «des de faci almenys cent anys sigui segurament l'únic compositor del meu rang que encara no pot viure del producte de la seva creació, sense haver de guanyar-se el pa amb l'ensenyança».

Tintat d'un regust amarg, l'últim intent per a poder-se dedicar a compondre en cos i ànima fou la sol·licitud que el 22 de gener de 1945, acabat de jubilar, trameté al secretari general de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, per a la qual havia actuat, ell mateix, com a avalador de beques i ajuts per a altres compositors. Com un d'aquells fets inexplicables que canvien el curs de la història (en aquest cas, d'una obra), la resposta de la fundació fou negativa. I això que qui sol·licitava ajut era una figura mundialment reconeguda, considerada ja llavors indispensable en l'evolució musical del segle XX, que exposava el seu cas amb una franquesa tal que ranejava gairebé el patetisme:

Benvolgut Sr. Moe,

(...) He fet tant pels meus alumnes, he gastat tant les meves forces indiferent als meus propis interessos, que he descuidat el meu propi treball de creació.

Sento que, mentre visqui, he d'esforçar-me a acabar almenys algunes de les obres que des de fa anys esperen ser concloses. Sento que la tasca de la meua vida estaria acomplerta només parcialment si no pogués completar almenys les meves dues obres musicals més extenses i dues, o potser tres, de les meves obres teòriques.

Les dues obres musicals són:

a) *Moisès i Aaron*, òpera en tres actes, el segon dels quals vaig acabar-lo (en partitura d'orquestra) el març de 1932... fa gairebé 13 anys. (Duració de l'execució, al voltant de 2 hores i 20 minuts).

b) *Die Jakobsleiter*, un oratori per a solistes, gran cor i gran orquestra (duració de l'execució, al voltant d'1 hora i 45 minuts), del qual ja hi ha compost a la meitat i una gran part ideada i esbossada.

L'acabament de l'òpera m'ocuparia aproximadament 6-9 mesos [vegeu la diferència amb la carta de 26 de maig de 1933 a Jakob Klatzkin ressenyada *supra*]; però l'oratori reclamaria d'un any i mig a dos.

(...) M'agradaria sol·licitar una Beca Guggenheim que em permetés dedicar tot el meu temps, o almenys la majoria, a l'acabament de les



L'escala de Jacob i Moisès i Aaron no eren només les seves dues obres musicals més extenses. Totes dues tenien una temàtica bíblica comuna i feien ús de solistes, cor i gran orquestra.

meves obres, per tal que pugui renunciar tant com sigui possible a qualsevol percepció per la docència o per qualsevol altra activitat que me'n distregui.

(...) Esperant la seva amable resposta amb gran inquietud, resto a la seva disposició.

Schönberg, en un gest d'urgència evident, trameté la carta tant per correu ordinari com per correu aeri. Però ni el to ni la pressa no commogueren els membres de la fundació, que justificaren la seva negativa al·legant que el seu deure era «assistir investigadors i artistes més joves de prometedora excel·lència». Això no obstant, li feien saber que es reservaven la seva petició per si mai podien ajudar-lo; i, si bé aquesta possibilitat no s'arribà a concretar mai, no dubtaren pas a continuar-li demanant consell sobre l'aptitud d'aspirants (més joves, això sí) a la beca que ell mateix havia sol·licitat. Tot i no comptar amb l'ajuda, Schönberg no defallí en els seus propòsits; però si bé les obres teòriques pogueren ser concloses gairebé en la seva totalitat, en bona mesura gràcies al suport i l'afany dels seus ajudants, l'òpera *Moses und Aron* i l'oratori *Die Jakobsleiter* quedaren sense finalitzar. Schönberg, doncs, acomplia només parcialment l'obra de la seva vida, i les seves dues grans composicions quedaven condemnades a la categoria de fragments.

L'escala de Jacob i Moisès i Aaron no eren només —com deia Schönberg en la sol·licitud— les seves dues obres musicals més extenses. Totes dues tenien una temàtica bíblica comuna i feien ús d'una plantilla nombrosa formada per tots els efectius musicals disponibles: solistes, cor i gran orquestra. Però, més enllà d'això, el que era realment nuclear és que primerament el *Moses und Aron* i després *Die Jakobsleiter* constituïen el cim musical, intel·lectual i espiritual de la seva obra. Una obra que no sols incloïa la música, sinó que també comprenia la dimensió literària (tant assagística com teatral) i sobretot la pictòrica,

que arribà a exposar sota l'empara de *Die blaue Reiter* al costat de noms tan il·lustres com els de V. Kandinsky, F. Marc o H. Rousseau.

El llenguatge de Schönberg

Però tornem a Barcelona. Quan arribà a la capital catalana, amb el manuscrit del *Moses* a mig escriure, Schönberg era un compositor que, als seus cinquanta-sis anys, estava en plena maduresa creativa. De manera anàloga a allò que havia fet el seu compatriota Ludwig Wittgenstein en el terreny filosòfic, Schönberg havia estat capaç de dur a terme no sols una, sinó dues revolucions copernicanes tant en el terreny de la tècnica compositiva com en el del llenguatge musical. La primera, el decisiu pas cap a la atonalitat, que suposava deixar enrere la praxi comuna del sistema tonal, que havia estat la sintaxi musical imperant a Europa des de l'època de Bach. La segona, la creació del «mètode de composició amb dotze sons exclusivament relacionats entre si», conegut popularment com a dodecafonisme.

Lluny encara d'aquestes troballes, les primeres obres acceptades per Schönberg al seu catàleg (escrites al tombant de segle) s'aixoplugaven en l'estètica del temps: un postromanticisme exacerbant, hereu tant del melodisme i motivisme wagnerians com del pensament cambrístic i la tècnica brahmsiana de la variació desenvolupant. Gestada en plenes disputes entre els partidaris de Brahms i Wagner, la manera de fer música de Schönberg no s'adcrivia en cap de les dues tendències imperants, sinó que venia a superar (a mode de síntesi hegeliana) les diatribes estètiques aparegudes al voltant d'aquests dos compositors. A aquesta capacitat sintètica de Schönberg probablement hi contribuï la seva formació autodidacta, que l'allunyà dels biaixos estètics i de les preses de partit dels professors i les acadèmies del moment. Un autodidactisme al qual Schönberg es veié empès per la mort prematura del seu pare, quan ell tenia quinze anys, la qual cosa l'obligà a abandonar els estudis i a entrar a treballar d'assistent en un banc per tal de fer-se càrrec de l'economia familiar. Malgrat la feina, però, Schönberg no deixà d'alimentar la seva set artística i, finalment, des-



De manera anàloga a allò que havia fet el seu compatriota Ludwig Wittgenstein en el terreny filosòfic, Schönberg havia estat capaç de dur a terme dues revolucions copernicanes: el pas cap a la atonalitat i la creació del dodecafonisme.

prés que el banc fes fallida (un altre d'aquells atzars històrics), Schönberg es dedicà de ple a la música, assumint la direcció de corals obres i exercint de transcriptor i d'arranjador.

El llenguatge en el qual escrivien tant Schönberg com els seus companys de generació havia arribat al límit de les seves capacitats formals, ja que el poder sintàctic de la tonalitat (que havia estat el fonament de la coherència compositiva de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms) no bastava per a sustentar les necessitats expressives de l'època. De fet, el poder configurador de la tonalitat havia anat esmicolant-se progressivament des de mitjan segle XIX, i bona part de les obres que s'escrivien llavors basaven la seva progressió discursiva bé en un text cantat (com en el cas de l'òpera o els *lieder*), bé en un text subjacent que servia per a estructurar el discurs musical, en allò que es coneix com a música programàtica (l'exemple paradigmàtic de la qual són els poemes simfònics). El fonament de les composicions ja no requeria, doncs, en elements intrínsecament musicals, sinó que necessitava un suport extern. Schönberg tampoc no escapà pas d'aquesta realitat, i bastí les seves primeres obres sobre un suport textual. És el cas del bellíssim sextet de corda *La nit transfigurada*, del poema simfònic *Pelléas i Melisande*, dels monumentals *Gurrelieder* o de qualsevol dels cicles de cançons de l'opus 1, 2, 3, 6 o 8, obres que són totes elles una bona porta d'entrada (per a qui no el conegui) a l'univers musical schönberguà.

El fet que la possibilitat de fer música no se sustentés en els mateixos mitjans musicals era un contrasentit que no podia aguantar-se més. I això encaminà Schönberg a fer amb la música allò que ja havia succeït en altres disciplines, que reformularen la seva poètica no pas trencant amb la tradició, sinó reconvertint-la cap a l'únic horitzó imaginable si no es volia quedar limitat per la impossibilitat d'expansió del

vell llenguatge. Si es volia ser coherent amb el llegat de la gran tradició musical germànica calia fer un pas endavant. Un pas absolutament lògic en termes compositius, però que suposà —i encara suposa, cent anys més tard— un salt de fe insalvable a les orelles de molts oïents. Tot fent-lo, Schönberg deixava enrere un estil en el qual tenia un absolut mestratge i que li havia reportat èxits més que notables. La renúncia, però, era inevitable si no es volien ignorar els signes dels temps, i Schönberg acabà assumint un rol històric no exempt d'un cert caràcter messiànic, tal com queda palès en la resposta que es diu que donà a un oficial de la Primera Guerra Mundial quan aquest va preguntar-li si era el compositor que generava tanta controvèrsia: «Em temo que he de dir-li que sí. Però permeti'm que m'expliqui: algú ho havia de fer. I com que ningú no volia, vaig haver d'encarregar-me'n jo». Sense l'anècdota pel mig, anys més tard, Schönberg continuava veient el seu gest com quelcom inevitable i necessari, tal com posa de manifest un article de 1937 titulat «Heart and Brain in Music»: «Sabia que havia d'acomplir una tasca: havia d'expressar allò que calia que fos expressat i sabia que tenia el deure de desenvolupar les meves idees en benefici del progrés en música, m'agradés o no».

Però, per on passava aquest progrés? Progressar volia dir almenys dues coses. La primera, ser capaç de denunciar que el sistema tonal havia arribat a un estadi de tal lassitud que ja no tenia poder prescriptiu ni configurador. La segona, assumir que preservar-lo en aquest estat no tenia cap mena de sentit, ja que suposava continuar mantenint en aparença quelcom que realment ja no era operatiu. A l'hora de fer el pas, Schönberg no estava pas sol, sinó que seguia l'estela de dos referents indiscutibles del seu context vienès que ja havien afrontat una situació semblant a la seva. D'una banda tenia l'exemple de l'incisssiu esperit crític de Karl Kraus, que a través de les pàgines de la revista *Die Fackel* (l'espurna) calava foc a la realitat de cartró pedra sota la qual es parapetava un imperi austrohongarès en evident declivi. La fastuositat dels banquets i dels valsos de l'alta societat vienesa amagaven una realitat en franca decadència que Kraus s'encarregava de fer sortir a la llum a través de la seva fina ironia. L'altre referent per a Schönberg era el seu amic arquitecte Adolf Loos, que, semblantment



És curiós que la peça que inaugura el dodecafonisme (el mètode que restablia la coherència entre morfologia i sintaxi) fos un vals: la dansa de la classe alta vienesa, que amagava rere la trivialitat del ball el declivi de tota una societat i tot un imperi.

al que feia Kraus en l'àmbit lingüístic, optava per una arquitectura neta i transparent, que prescindia de tot allò superflu seguint la màxima que «l'ornament és delictes». Així naixia una línia de disseny contemporani que abominava de les cariàtides que feien de columnes i de les cornises que amagaven el sentit de les finestres, advocant —al contrari— perquè les coses revelessin amb honestedat la seva funció.

I honestedat (o congruència) era precisament el que faltava a les composicions de l'època, en el sentit que continuaven utilitzant sonoritats de la música tonal (la seva morfologia) un cop la seva força constructiva (la sintaxi) havia deixat de ser operativa. És a dir: la relació entre el fons i la forma no era ni adequada ni transparent, i Schönberg procurà canviar aquesta situació alliberant la construcció musical d'un fonament tonal inservible que actuava —segons les seves paraules— com un «llit de Procust». Així, emancipà els dotze sons de la jerarquia que els imposava el sistema tonal, possibilitant que s'utilitzessin de manera totalment lliure, en allò que es coneix com a música atonal.

Ara bé: si en el sistema tonal (abans que quedés inservible pels excessos de final del segle XIX) les composicions s'aguantaven estructuralment per la referència constant a un marc de base, en la música atonal la coherència es basava exclusivament en les relacions motiviques que es desplegaven a dins de cada composició. Això aviat esdevingué insuficient per a Schönberg, ja que no permetia la construcció de grans obres, a menys que hi hagués —tal com ja havia passat en la seva producció anterior— un suport textual de base. Així, el catàleg atonal de Schönberg acabà aplegant exclusivament obres amb presència vocal (com el conegut *Pierrot lunaire*) i peces instrumentals de curta durada (com les meravelloses *Sis petites peces per a piano*). Tot i que la atonalitat fou una descoberta fonamental en el procés evolutiu de

la història de la música i que generà una poètica profundament expressionista, Schönberg aviat es veié empès a buscar una nova codificació: el dodecafonisme.

Del silenci creatiu al silenci de Moisès

Si el pas cap a la atonalitat fou fet per Schönberg en un moment de gran efervescència creativa (no sols musical sinó també pictòrica), la troballa del dodecafonisme es produí ben bé en les condicions contràries. La seva invenció vingué precedida d'uns anys de silenci creatiu, fomentat no sols pel reclutament durant la Primera Guerra Mundial, sinó basat en raons més profundes. La principal era que calia trobar quelcom que servís de suport a l'hora de compondre i que garantís una coherència musical suficient per a escriure obres d'envergadura sense necessitar crosses textuais. Si la atonalitat permetia la utilització lliure dels dotze sons en igualtat de condicions, el dodecafonisme es proposava establir no pas una nova jerarquia entre els sons (seguint el model d'allò que passava en el sistema tonal), sinó unes pautes generals a l'hora de fer-los servir.

El silenci creatiu de Schönberg no fou pas un silenci de braços plegats, sinó que coincidí amb l'època que el compositor estava treballant en la partitura de *Die Jakobsleiter*, de 1917 a 1922: justament l'oratori que volia acabar —juntament amb el *Moses und Aron*— per no deixar a mitges la tasca de la seva vida. En els primers compassos d'aquesta composició, Schönberg utilitza els dotze sons d'una manera que anticipa la tècnica dodecafònica. Però no tan sols les primeres notes semblen suggerir-la, sinó que el text amb què l'arcangel Gabriel enceta l'obra ve a ser una definició gairebé perfecta del mètode dodecafònic: «Cap a la dreta o cap a l'esquerra; cap endavant o cap enrere; amunt o avall... cal avançar, sense preguntar-se què hi ha al davant o al darrere. Això ha d'amagar-se: podeu i heu d'oblidar-ho per tal d'acomplir la tasca». Les paraules de Gabriel, que són sobretot un manament èticoexistencial, són també premonitòries d'allò que cinc anys més tard acabaria formulant Schönberg amb el dodecafonisme.

Schönberg determinà que s'havia d'establir una sèrie bàsica (una ordenació de les dotze notes) per a cada composició. Aquesta sèrie bàsica podia presentar-se de quatre maneres, ben similars a les paraules de Gabriel: a) llegint-la *cap a la dreta*; b) *cap a l'esquerra* (és a dir, retrogradada); c) invertida; i d) retrogradada i invertida. A més, aquestes sèries es podien transportar *cap amunt* i *cap avall*, un total de dotze vegades. I el fonament serial no havia d'ésser reconeixedor en l'obra: és quelcom que només sap el compositor i que l'oient no *pot* ni *ha* de percebre.

La composició de l'*Escala de Jacob* s'interrompé un cop Schönberg arribà a la formulació del mètode dodecafònic, entre 1921 i 1922. Però no fou fins l'any 1923 que Schönberg donà per finalitzades les *Cinc peces per a piano opus 23*, l'última de les quals, un vals, era la primera composició estrictament dodecafònica. No deixa de ser curiós que la peça que inaugura el dodecafonisme (el mètode que restablí la coherència entre morfologia i sintaxi) fos un vals: la dansa per excel·lència de la classe alta vienesa, que amagava rere la trivialitat del ball el declivi de tota una societat i tot un imperi, tal com explica Stefan Zweig a *El món d'ahir*. Amb aquest vals, Schönberg feia un nou pas en el camí de la seva evolució poètica i estètica. Un camí que havia començat l'última dècada del segle XIX amb composicions emmarcades en un sistema tonal que feia aigües, havia continuat de 1907 a 1922 amb obres atonals, i s'havia concretat l'any 23, amb l'*opus 23* —altre cop la numerologia!, fent coincidir l'any i el número d'*opus*: $[(2 \times 3 = 6) + (2 \times 3 = 6) = 12]$ — amb la troballa del dodecafonisme. En resum: Schönberg havia nascut en un sistema (el tonal), l'havia abolit (atonalitat) i havia proposat un mètode (el dodecafonisme) que instaurava una nova praxi. Potser per això, perquè el que proposà era un mètode i no pas un sistema, Schönberg no fou pas un integrista del seu invent, i no renuncià a escriure música tonal ni deixà d'admirar compositors que estèticament li eren tan llunyans —però èticament tan propers— com Puccini o Gershwin, la producció musical dels quals era coherent amb el sistema sobre el qual es basava.

Amb el mètode dodecafònic, cada composició tenia la seva pròpia sèrie bàsica, diferenciada de la de les altres composicions. I, contràriament al sistema tonal (que establia un marc regulador idèntic

per a totes les obres), en el mètode dodecafònic era el compositor qui prèviament determinava quina era la sèrie bàsica d'una peça. Aquesta sèrie —que no es podia ni s'havia de percebre, per dir-ho amb les paraules de Gabriel— governava la composició de dalt a baix i n'assegurava la coherència i la cohesió a través dels procediments de transformació que s'hi aplicaven. Tot això, lluny de ser un procediment intel·lectual o matemàtic, esdevingué una base que permeté a Schönberg (i, entre altres, als seus deixebles Berg i Webern) continuar bastint una poètica altament expressiva, amb obres que ocupen un lloc de preeminència en la història musical del segle xx.

La més extensa d'aquestes obres fou —precisament— el *Moses und Aron*, que Schönberg volia acabar tant per qüestions purament musicals, com sobretot per raons teològiques i filosòfiques. Els seus més de dos mil compassos no sols demostren l'operativitat i les possibilitats expressives del mètode dodecafònic, sinó que són el vehicle a través del qual el compositor vienès plasmà de forma més afinada tot el seu pensament. Tal com confessava per carta just un mes abans de morir al seu deixeble Josef Rufer, «tant el tema com el seu tractament són purament religiosofilosòfics». No sols la matèria (la temàtica) té doncs aquesta dimensió religiosa i filosòfica, com resulta evident pel títol bíblic, sinó que el seu tractament també tenia aquesta doble dimensió. Per a algú com Schönberg (preocupat perquè la forma fes honor al fons i la morfologia s'adigués amb la sintaxi) una obra en la qual temàtica i procediment fossin assimilables representava el zenit de la seva producció i era lògic que maldés per acabar-la, no ja pel que quedava per dir, sinó pel molt que ja hi havia dit. El final que Schönberg tenia previst per a l'obra, però, quedà amagat sota les darreres paraules de Moses, carregades tant de sentit religiós com de sentit filosòfic. Sentint-se incapaç de transmetre allò que sent que Déu li ha encarregat, Moisès exclama, abatut, al final del segon acte: «Oh paraula, tu paraula, que em faltes». Unes paraules que, escrites a Barcelona el 10 de març de 1932, tenen en alemany —s'ho imaginem?— 13 lletres diferents: «O Wort, du Wort das mir fehlt».