

AFINITATS ESTÈTIQUES: PINTORS I MÚSICS

JORDI MEMBRADO AMELA

Professor de Música i d'Història de l'Art

RESUM: Les diferents disciplines intel·lectuals, entre elles les arts, no són compartiments isolats que evolucionen independentment els uns dels altres. En el present article ens hem proposat analitzar les connexions entre la pintura i la música de deu artistes que han deixat una gran petjada en la història de la cultura. La relació de músics i pintors serà la següent: Beethoven, Goya; Chopin, Delacroix; Schubert, Friedrich; Schönberg, Kandinsky, i Stravinsky, Picasso. Determinades idees que plantejarem a propòsit d'alguna d'aquestes parelles recuperaran un cert protagonisme en contextos diferents. I això ens fa pensar que hi ha un lligam artístic entre tots aquests personatges. Un lligam que molt probablement podríem trobar entre altres pintors i músics al llarg de la història. És que el diàleg entre les arts, lluny de ser exclusiu d'una època o d'uns autors, és absolutament diacrònic.

PARAULES CLAU: pintura, música, afinitat estètica, context artístic

Aesthetics affinities: painters and musicians

ABSTRACT: The intellectual disciplines, including the arts, are not isolated compartments that evolve independently. In this article we intend to analyze the connections between painting and music by ten artists who have left a mark on the history of culture. The list of musicians and painters is: Beethoven, Goya; Chopin, Delacroix; Schubert, Friedrich; Schoenberg, Kandinsky and Stravinsky, Picasso. Certain ideas related with some of these couples are valid in other contexts. This suggests that there is a link between all these artistic characters. A bond that probably could find among painters and musicians throughout history. That is because the dialogue between the arts, far from being exclusive to a time or authors, is absolutely diachronic.

KEYWORDS: painting, music, aesthetic affinity, artistic context

Beethoven - Goya

El primer que crida l'atenció quan contemplem l'autoretrat de Goya datat entre 1795 i 1797 que es conserva al Metropolitan Museum of Art de Nova York i el retrat que Joseph Karl Stieler fa de Beethoven l'any 1820 és la sorprenent semblança física entre els dos artistes. Però més enllà d'aquest fet, que podríem considerar anecdòtic, veiem que en els dos retrats s'hi ha caracteritzat el tipus del geni: el rostre sever i concentrat, la mirada fixa i penetrant reveladora d'una intensa vida interior... fins i tot el caòtic manyoc de cabells ens estan parlant d'una força de la naturalesa capaç d'obrir



Autoretrat (F. Goya).



Retrat de Beethoven (J. K. Stieler).

nous camins en l'art i en la societat, fruit del compromís moral amb un missatge que roman en el si dels dos genis i que serà entregat a tota la humanitat present i futura.

De Saragossa a Madrid (Goya) i de Bonn a Viena (Beethoven), aquests ambiciosos artistes es desplacen a les capitals dels respectius països amb la voluntat de donar a conèixer el seu art i adquirir un estatus social digne del que ells consideren un artista i no un mer artesà. És a dir, un intel·lectual sotmès únicament a les normes del seu art i no a les d'un públic ignorant i condescendent. Més endavant, ni tan sols les normes del seu art contindran el torrent creatiu d'aquests dos genis. Però d'entrada, el Goya dels cartons per tapissos sucumbeix a aquesta condescendència i a les directrius del palau i ens ofereix unes escenes costumistes de la vida madrilenya gens compromeses amb la realitat social del moment, força més dura que la que veiem a "El quitasol", "La gallina ciega" o "El pelele". De la mateixa manera que en el Beethoven de la primera simfonia op. 21 hi veiem un alumne avançat, tot i que díscol, del mestre Haydn.

Aquests dos genis desenvolupen la seva obra quan fa temps que la Il·lustració, fonamentada en una racionalitat que qüestiona la legitimitat divina dels monarques, està corcant l'antic règim. Aquesta raó es reivindica com a element vertebrador d'una futura societat més justa on les persones han de poder gaudir de la seva llibertat. Aquests ideals es posaran en pràctica en un procés revolucionari que portarà la família reial francesa al cadafal. Ideals, d'altra banda, que

haurien pogut acabar en no res si una figura com Napoleó no els hagués salvat de la reacció contrarevolucionària de les restants monarquies absolutistes europees.

Goya i Beethoven simpatitzaven amb aquests plantejaments. Ho veiem en les relacions que ambdós mantenien amb la noblesa il·lustrada dels respectius països. Els retrats de Jovellanos, Sebastián Martínez o la mateixa duquessa d'Alba són testimoni d'aquestes simpaties. I el projecte inicial de Beethoven que consistia a dedicar la seva tercera simfonia op. 55 al Napoleó republicà és molt afí a aquesta sensibilitat.

El problema arriba quan Napoleó s'autoproclama emperador (1804), ja que tot imperi cova en el seu si ànsies d'expansió territorial i això implica guerres. Així veiem com, mogut per l'afany personal i l'ambició, Napoleó sotmet tota Europa a unes hostilitats bèl·liques que ben bé podríem considerar l'avantcambra de la Primera Guerra Mundial. Sota un vernís d'aparent filantropia (l'expansió d'uns ideals que havien de deslliurar el poble humil de l'esclavitud), l'emperador inicia un seguit de campanyes militars que causaren ferides molt profundes arreu d'Europa.

Aquestes ferides són les que veiem als "Desastres de la guerra", una galeria dels horrors on Goya fa de cronista d'uns fets que encara avui dia ens esgarripen. Paral·lelament, Beethoven ratlla la dedicatòria de la simfonia "Bonaparte" i d'ara endavant l'anomenarà "Heroica". A més escriu una marxa fúnebre per a un heroi (Napoleó?) que ha mort traint els seus propis ideals. És un exercici interessant escoltar aquest segon moviment de la simfonia mentre es van visualitzant els gravats de Goya.

Els quadres que Goya pinta sobre els esdeveniments del 2 i 3 de maig també tenen aquest rerefons polític, i la idea de marxa fúnebre per a un heroi la tornem a trobar en Beethoven al tercer moviment de la sonata per a piano op. 26. L'heroi beethovenià és una figura tràgica, enfrontada a un destí que l'acaba vençant. Coriolà, Egmont, Fidelio... són personatges que es rebel·len contra la tirania, conscients de la desigualtat de forces que els acabarà conduint a la mort.

En aquests esdeveniments hi veiem la clau de volta que comporta el desencís de la modernitat. La raó no ha estat capaç d'evitar aquestes tragèdies i la voluntat d'imposar-la com a element vertebrador de la societat ha acabat creant un monstre pitjor que el que pretenia combatre. És la dialèctica negativa de la Il·lustració, l'altra cara de la moneda d'una realitat que es pretenia portadora del progrés absolut. Burke i Sade començaran a introduir el concepte del sublim, la foscor que roman en el fons de l'home i que la Il·lustració havia igno-

rat perillosament. L'home se sent corprès per unes forces cegues i instintives que és absolutament incapaç de dominar.

I així veiem en “El coloso” una figura gegantina amb actitud malenconiosa i introspectiva, envoltada d’una naturalesa hostil i nocturna. El Beethoven de la introducció de la sonata “Patètica” op. 13 podria sentir-se identificat amb aquest colós. O amb les escenes d’aquellarres, el “Vol de bruixes”... tot això ens remet al món de la nit, del mal, d’allò que Sade treu a la llum en les seves novel·les per escàndol dels apòstols de la raó i el bon gust. O per exemple, la sèrie dels “Caprichos” on Goya plasma en imatges els vicis de la societat en què viu. Una crítica amarga que posa de manifest tot el que no es vol veure. Aquella societat costumista i condescendent amb si mateixa del “Baile a orillas del Manzanares” o de “La gallina ciega” es veu cruament reflectida en el mirall. I així estampes com “Sopla”, “Van calientes”, “Ensayos” o “Asta su abuelo” ridiculitzen la superstició, la prostitució, la mala educació... i ens diuen que, quan la raó dorm, apareixen monstres. O potser que els somnis són la porta d’entrada a la consciència dels monstres que tots portem dins. O potser, fins i tot, que la raó no és més que un somni que ens manté en la ignorància del que és la vertadera essència de l’ésser humà.

En aquest context, els dos genis van madurant i envellint. Amb la vellesa arriba la malaltia i la sordesa s’aguditza en ambdós. L’aïllament esdevé molt sever. Goya decora la seva quinta amb les figures més grotesques que la imaginació humana pugui concebre i hi conviu com si fossin els inquilins del seu món interior projectats en el món exterior, en una mena de “*capilla sixtina de la pintura moderna*”¹. Beethoven concep obres formalment laberíntiques: les fugues del darrer període (la de la sonata “Hammerklavier” op. 106 o la “Gran Fuga” op. 133) presenten unes dificultats de comprensió que encara avui dia ens deixen astorats. Del quart moviment de la sonata “Hammerklavier” s’ha dit que és “*l’image de la main qui tâtonne dans l’obscurité, cherchant une issue*”². I com en els “Disparates o Proverbios” el pintor aragonès deixa volar la seva fantasia i el seu subconscient, el músic alemany concep unes variacions, les “Diabelli” op. 120, enigmàtiques com poques, arribant a un nivell d’abstracció mai vist.

El “Saturn” que pinta Goya a la Quinta del Sordo sembla un bon company de viatge del primer moviment de la sonata per a piano op. 111. El sublim devora en ambdós casos la bellesa clàssica, l’har-

¹ BOZAL, Valeriano (2010). Goya. Madrid: Machado Libros (p. 109).

² BOUCOURECHLIEV, André (1969). Beethoven. París: Éditions du Seuil (p. 70).

monia, l'equilibri... A partir d'ara només podrem reviure aquella bellesa des de la nostàlgia del temps passat, des de la malenconia que els romàntics, hereus d'artistes com Goya i Beethoven, recrearan amb tanta freqüència.

Chopin - Delacroix

Romàntics com Chopin i Delacroix, que viuran en primera persona les tres grans onades revolucionàries del segle XIX (1820, 1830 i 1848). I és que les campanyes napoleòniques van marcar un abans i un després en la geografia política europea. El liberalisme i les idees republicanes es van estendre per tot el continent, no sense l'oposició directa dels conservadors reaccionaris.

Els dos artistes es van arrencar al bàndol de la llibertat, d'aquesta llibertat que guia al poble i que inspirà Chopin a l'hora de compondre l'estudi "Revolucionari" op. 10 n. 12. Escrit el mateix any que "La llibertat guiant el poble" de Delacroix, és l'expressió de rebuig davant la invasió russa de Polònia de l'any 1831. Un anhel de llibertat que solidaritza aquest pintor i aquest músic amb els febles i els oprimits. Així ens ho mostra Delacroix amb "La massacre de Quíos",

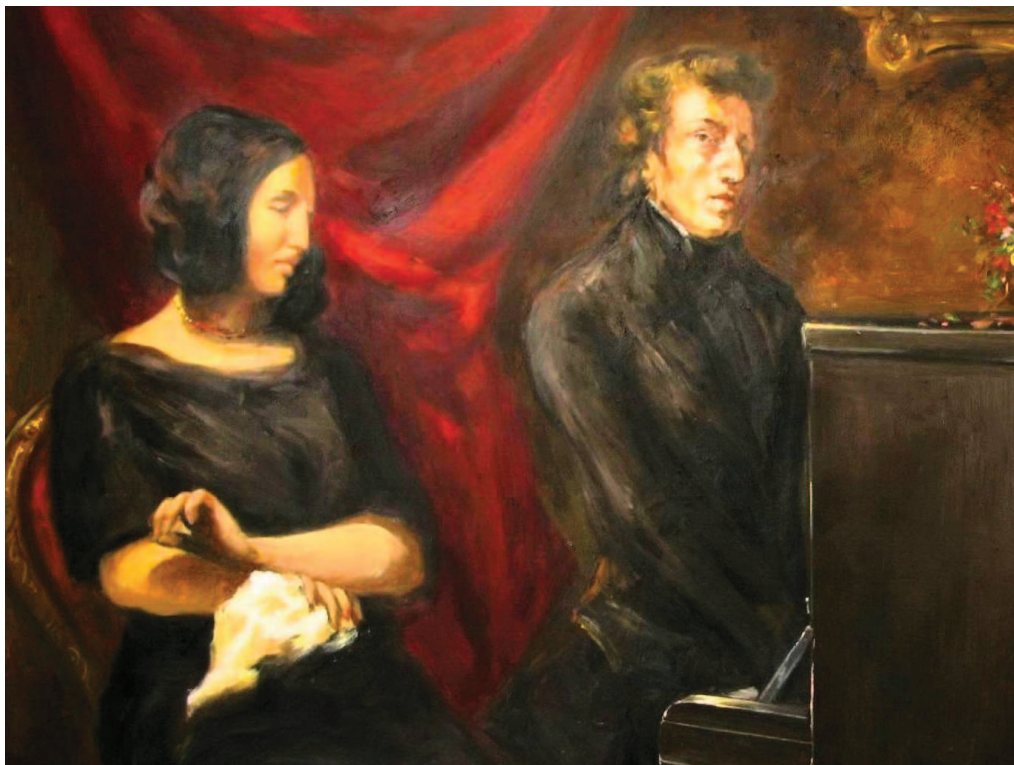


El 28 de juliol. La llibertat guiant el poble (E. Delacroix).

“Grècia expirant a les ruïnes de Mesolóngion” o l’“Entrada dels croats a Constantinoble”. Grecs oprimits per turcs, polonesos oprimits per russos i alemanys... es tracta de les mateixes ànsies de llibertat reprimides per un poder despòtic i opressor.

Tot això ens porta a parlar del nacionalisme, que en el cas de Chopin és molt present en les seves poloneses. També les masurques són danses pròpies de la seva terra, però allà on aquella és exaltada i èpica, aquesta és íntima, refinada, aristocràtica... Dit d’una altra manera, el Chopin més líric el trobarem en les masurques, mentre que l’esperit orgullós de la seva pàtria el trobarem a les poloneses. Comparem, per exemple, la polonesa “Heroica” op. 53 amb la masurca op. 17 n. 4.

Però la llibertat de la qual estem parlant no és present només en l’àmbit polític. La relació de Chopin amb George Sand, escandalosa per a la societat puritana de l’època (especialment per a l’Espanya del segle XIX), ja és una mostra de l’amplitud de mires i la mentalitat moderna dels artistes. Una relació que Delacroix va voler immortalitzar en un retrat doble de Chopin i Sand, però que desgraciadament només podem contemplar en forma de dos retrats individuals (en el de l’escriptora ens la presenta fumant!).

185

Reconstrucció del retrat de Chopin i Sand (E. Delacroix).

I és que Chopin i Delacroix van ser grans amics, sabem que s'apreciaven mútuament. Delacroix mostra aquest afecte en els seus Diaris, on escriu moltes de les idees sobre art que ballaven pel seu cap i que va compartir amb Chopin. Per exemple, la importància que tenia per al músic la racionalitat, la lògica i l'ordre en el discurs musical, importància que li devia ser transmesa per Elsner i Zywny, mestres seus i grans admiradors de Bach.

He [Chopin] made me understand the meaning of harmony and counterpoint; how in music, the fugue corresponds to pure logic, and that to be well versed in the fugue is to understand the elements of all reason and development in music.

DELACROIX, E. The journal of Eugène Delacroix

La confianza afectuosa de las relaciones entre los dos grandes artistas tenía que ser muy grande para que Chopin, de ordinario tan poco locuaz, se dejase llevar por aquella disertación sobre los principios de la lógica musical, cuya parte esencial anota Delacroix, entusiasmado, en su diario al regreso de un largo paseo.

CORTOT, A. Aspectos de Chopin

Un ordre, dèiem, que contrasta amb l'instint primitiu i visceral. Dues cares de la mateixa moneda que podem personificar amb l'Orfeu i l'Àtila que Delacroix va pintar a la cúpula de l'hemicicle sud de la biblioteca del palau Bourbon. Allà on Orfeu porta la civilització i l'art de la pau, Àtila arriba com una força cega de la naturalesa que envesteix tot el que troba davant, fins i tot l'art. Es tracta d'un personatge dramàtic que ressona en escenes de caràcter similar, com el "Sant Jordi", el "Combat de Giaour i Hassan", la "Batalla de Taillebourg" o la "Caça del lleó". Escenes que podríem il·lustrar amb el darrer estudi de la sèrie de l'op. 25 de Chopin, l'anomenat "Oceà", que amb els seus vertiginosos arpegis ascendents i descendents sembla descriure les ones del "Crist al mar de Galilea".

En aquests Diaris, Delacroix també tracta amb freqüència la qüestió del tema en la pintura i arriba a plantejar uns punts de vista que seran la base des de la qual la pintura moderna anirà adquirint més autonomia enfront la realitat exterior. La idea que tot és potencialment tema, l'exhortació a mirar dins d'un mateix més que no pas al voltant, arribarà a la seva màxima expressió amb l'art abstracte. La pintura ja no tindrà una funció merament mimètica de la realitat,

ni tampoc es posarà al servei d'uns ideals polítics i cívics (Jacques-Louis David) o acadèmics (Ingres), sinó que serà la veu íntima de l'artista.

D'aquí ve que les obres de Delacroix mostrin una expressió molt subjectiva del que és la pintura. Expressió que criticaven els que no acceptaven l'estil esbossat i "inacabat" de les seves obres. Una manera de fer que molts argumentaven amb la suposada incapacitat del pintor per dibuixar. Podem establir una analogia entre aquest estil i el pianisme de Chopin, madurat en els matisos més que en el virtuosisme gratuït, en l'expressió íntima més que en l'exhibició emocional davant el públic. Són moltes les obres de Chopin que es mouen en una ambigüitat tonal que també podem connectar amb aquest estil esbossat de Delacroix. Per exemple, la masurca op. 68 n. 4 (marcada pels cromatismes i l'acord de Tristany "*avant la lettre*") o el preludi n. 2.

Hi ha també un tema que detectem clarament en el Delacroix de "La mort de Sardanàpal", el d'Eros – Tànatos, un concepte provinent de la psicoanàlisi segons el qual la psique humana bascula entre dos pols, el de la vida i el de la mort. Sardanàpal, un monarca persa que es deixa endur pel seu irrefrenable impuls d'Eros (lascívia, luxúria, llibertinatge...) acaba amb l'autodestrucció (Tànatos). Una polaritat que trobem en les sonates de Chopin, on els dos temes que estructuren la forma sonata presenten un contrast molt accentuat. Per exemple, en el primer moviment de la tercera sonata, el tema A sembla descriure aquest caràcter dramàtic que connecta amb Tànatos; mentre que el tema B, molt més líric i íntim, ens recorda l'element sensual i delicat de la psicologia humana (Eros). Un contrast que també trobem a l'estudi op. 25 n. 10. O al primer moviment de la segona sonata, on la llibertat del seu geni el va portar a ometre el tema B en la reexposició, cosa que no va trigar a ser criticada pels teòrics de la música.

Schubert - Friedrich

La qüestió d'Eros – Tànatos és evident també en dos dibuixos primerencs de Friedrich: "Dona amb corb al precipici" i "Dona amb teranyina entre arbres despallats", ambdós de 1803. Unes il·lustracions que connecten amb el lied "Der Tod und das Mädchen" D. 531 de Schubert. A partir d'un text de Matthias Claudius, el músic aconsegueix transmetre l'ansietat de la jove noia que veu com se li apropa la mort, sempre freda, implacable i hieràtica. L'acompanyament del piano és agitat quan la noia canta en un registre agut



Dona amb corb al precipici
(C. D. Friedrich).

i estàtic quan és la mort qui respon en un registre greu i fosc. Schubert escriuria el segon moviment del seu quartet de cordes n. 14 D. 810 basant-se en aquest lied.

El corb és un animal força freqüent en els quadres de Friedrich, i la seva al·lusió al tema de la mort és òbvia. El trobem a “El caçador al bosc”, “L’arbre dels corbs”, “Turó i camp a Dresde” i amb una variant a “Paisatge amb tomba i òliba”. Un animal amb aquestes connotacions no podia faltar al cicle de lieder que Schubert va escriure a partir de poemes de Wilhelm Müller, el “Winterreise” D. 911, cicle on predomina un clima d’introspecció psicològica. Al lied “Die Krahe”, Schubert descriu magistralment el vol del corb amb l’acompanyament del piano.

Però aquests no són els únics exemples d’afinitats entre els quadres de Friedrich i els lieder del “Winterreise”. El lied que inicia el cicle, “Gute Nacht”, sembla transmetre la mateixa desolació del personatge que veiem a “Paisatge d’hivern”, un personatge que segueix el seu camí malgrat el fred i la soledat que l’envolta: “el meu camí està cobert de neu / he de trobar la meua senda en l’obscuritat”³, diu el poeta.

³ Traducció del poema: <http://www.kareol.es/>

És un estat d'ànim molt proper al de "Roure a la neu" (on les arrels que veiem a primer terme suggereixen una figura humana glaçada als peus del roure) i al de "L'arbre solitari". Al "Winterreise" hi ha un lied dedicat a un til·ler, "Der Tindelbaum", on el poeta expressa la companyia i el descans que ofereix l'arbre al viatger en un context d'obscuritat i fred. Descans que torna a ser el tema d'un altre dels lieder, "Rast". "Només ara sento com n'estic de cansat. / Ara que me'n vaig a dormir. / Caminar em fa sentir alegre per la senda tenebrosa"⁴, diu el text de la cançó. Un text que recorda l'actitud dels personatges de "Caminant al costat d'una pedra miliar" o "Noi dormint sobre una tomba". En aquest darrer dibuix s'estableix inequívocament la relació entre el somni i la mort.

La soledat introspectiva en què l'individu va a la recerca del seu propi "jo" en un viatge interior sense brúixola ni mapes i que sembla reflectir Friedrich a "Monjo davant el mar" i "El viatger contemplant un mar de núvols", és la que Schubert transmet a "Einsamkeit" basant-se en un poema on el viatger se sent més desolat quan tot al seu voltant sembla radiant i feliç. Aquest sentir-se estrany en un món on aparentment tot és bonic i senzill és propi de l'artista romàntic.

La introducció del piano a "Der stürmische Morgen" és agitada i convulsa, en un intent de descriure la tempesta que assota el paisatge, un paisatge que bé podria ser el que Friedrich ens ofereix a "Boira matinal a la muntanya". Però aquesta tempesta és una exteriorització de la tempesta interior que tortura l'ànima del poeta: "Aquest és un matí semblant al meu cor! / Al cel veu el meu cor dibuixada la seva pròpia imatge / No hi ha res més que hivern"⁵.

Aquesta exteriorització de la vida interior en els elements naturals, la identificació del propi "jo" en la natura és un tema nuclear en Friedrich i en altres romàntics com Schubert. Ho veiem en una obra central del pintor com "L'oceà glacial".

[...] en este cuadro hay un eco de la espantosa vivencia juvenil de Friedrich: la muerte de su hermano más pequeño, debida en parte a él, pues se ahogó cuando quiso salvar a Caspar David que se había hundido en el hielo.

WOLF, N. Friedrich

⁴ Id. nota 3.

⁵ Id. nota 3.



L'oceà glacial (C. D. Friedrich).

La natura que representa en aquest quadre és despietada i cruel, hi abunden les línies rectes i els angles accentuats, no hi ha lloc per al matís ni per a uns contorns més suaus. L'oceà glacial ha acabat sent la tomba d'un vaixell naufragat i qui sap si també de la seva tripulació. "Tràgica" és el títol amb què es coneix la quarta simfonia D. 417 de Schubert i tràgica és la imatge que ens ofereix Friedrich.

Però la natura també pot ser un temple espiritual en què l'ànima transcendeixi la seva realitat més immediata per albirar un món més elevat que tradicionalment ha estat competència de la religió. I així veiem que tots els quadres de Friedrich que contenen alguna al·lusió a la religió cristiana (esglésies, crucifixos, monestirs...) emmarquen les escenes en un context natural impressionant: "Creu a la muntanya", "Retaule de Tetschen", "Abadia a la roureda", "Monestir amb cementiri a la neu", "Matí al Riesengebirge"... són alguns exemples. I en Schubert podem rastrejar aquesta espiritualitat en les set misses que va arribar a compondre. I és que autors com Wackenroder, Novalis, Hölderlin i Hegel amb la seva definició de l'art romàntic-cristià ja van posar de manifest aquesta connexió entre art (poesia i música), natura i religió.

Malgrat la petjada del cristianisme en l'obra de Friedrich, és interessant observar com no renega del passat pagà de la seva Suècia natal. Així ens ho mostra a "Monument megalític a la neu" o a "Monument megalític a la tardor". Però el quadre més curiós en aquest aspecte és "Visió de l'església cristiana" on representa dos druides profetitzant la vinguda de la nova religió monoteista, representada amb una església fantasmagòrica, irreal, que encara no s'ha materialitzat. Totes aquestes mostres de paganisme podríem connectar-les amb l'interès romàntic pel passat remot. Potser un interès afí al que va portar Schubert a escriure una siciliana (dansa típica del barroc) amb "Schäfers Klagelied" D. 121.

Però tornem al "Winterreise", concretament a la serena resignació de "Das Wirthaus". Aquí el viatger arriba a un cementiri on ningú el rep i on tampoc trobarà repòs: "Taverna sense pietat, em tanques les teves portes? / Així doncs endavant, bastó fidel!"⁶. "La porta del cementiri", "L'entrada del cementiri", "La tomba de Gerhard von Kugelgen" o "Cementiri a la neu" són alguns quadres on Friedrich tracta aquest tema.

[...] podemos considerar la increíblemente melancólica intensidad de la serie de lieder ["Winterreise"] como la consecuencia de una actividad creadora llevada a una sensibilidad suma debido a las depresiones corporales y anímicas. Al igual que Beethoven con sus obras tardías siguió un camino de soledad artística [...]

191

PAUMGARTNER, B. Franz Schubert

Quan escoltem "Frühlingstraum", sembla que aquest paisatge d'hivern hagi transmutat en una escena primaveral idíl·lica, com la que Friedrich representa a "L'estiu", on hi ha lloc per al feliç festeig de dos enamorats. "I quan van cantar els galls es van obrir els meus ulls" (diu el poeta) "Feia fred, estava obscur i els corbs grallaven des de la terrassa"⁷. El viatger havia somniat amb una formosa donzella i quan desperta només hi veu desolació. Una desolació que, sospitem, devia ser la que Friedrich volia transmetre amb "L'hivern", el quadre que havia de fer parella amb "L'estiu" i que es va perdre en l'incendi del Palau de Vidre de Munic (1931).

⁶ Id. nota 3.

⁷ Id. nota 3.

Si ens fixem en un altre cicle de lieder, l'“Schwanengesang” D. 957, veurem de seguida com la fantasmagoria que Heine descriu al poema “Die Stadt” i que Schubert reflecteix magistralment amb els arpegis de sèptima disminuïda que fa el piano, la podem veure traduïda a llenguatge pictòric a “Greifswald al clar de lluna” o “Neubrandenburg”. O com l'escena que Heine descriu a “Am Meer” sembla evocar alguna de les dues versions (si no les dues) que Friedrich va fer de “Sortida de la lluna a la vora del mar”. Diferents versions d'un mateix tema, com les que fa a “Dos homes observant la lluna”, “Home i dona contemplant la lluna” i “Paisatge al capvespre amb dos homes”, quadres que fan referència a la nit, com el lied “Ständchen”.

Schönberg - Kandinsky

Haviem vist com en els seus Diaris, Delacroix es qüestiona la necessitat d'un referent extern com a tema de la pintura. La idea segons la qual *“painting does not always need a subject”*⁸ sembla ressonar en les següents paraules escrites per Kandinsky, curiosament un gran colorista com Delacroix, a propòsit del quadre “Munt de palla” de Monet: *“inconscientemente se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable”*⁹.

192

De mans de Kandinsky la pintura moderna assoleix una de les seves màximes conquestes, l'emancipació de la realitat exterior. No menor és l'autonomia que la Nova Música adquireix, en part, gràcies a Schönberg i la podem sintetitzar en paraules del mateix músic a propòsit del seu segon quartet de cordes op. 10: *“No parece adecuado forzar el movimiento [armónico] hacia el lecho de Procusto de una tonalidad”*¹⁰. En el cas de la música, la seva és l'emancipació d'un constructe artificial que havia estructurat l'obra dels compositors des del segle XVII fins al segle XX, la tonalitat.

Tant la funció mimètica de la pintura figurativa com l'harmonia clàssica de la música tonal s'integraven en un paradigma artístic que entra en crisi a principis del segle XX gràcies a artistes com Schönberg i Kandinsky. I amb aquest paradigma, és tota una cosmovisió la que s'ensorra en un segle que patirà dues guerres mundials en només trenta anys. Un segle que parlarà, almenys en una part significativa,

⁸ DELACROIX, Eugène (1995). The journal of Eugène Delacroix. 3a edició. London: Phaidon Press (pàg. 360-361).

⁹ DÜCHTING, Hajo (2007). Kandinsky. Köln: Taschen (pàg. 10).

¹⁰ ROSEN, Charles (1983). Schoenberg. Barcelona: Antoni Bosch, editor (pàg. 45).



Munt de palla (C. Monet).

en les obres d'aquest músic i d'aquest pintor contraris a tota connivència amb l'art oficial d'uns feixismes que pretenen ser l'encarnació de la Veritat absoluta. Una dialèctica que, d'altra banda, ja havíem assenyalat en les figures de Goya i Beethoven a propòsit de la Il·lustració.

Però els inicis de tots dos artistes són deutors de tradicions que, si bé intueixen els canvis posteriors, encara mantenen un cert lligam amb tot allò que serà superat en els propers anys. I així, la petjada de l'impressionisme i el puntillisme és evident en obres com "Parella a cavall", "Diumenge (Rússia antiga)", "La vida multicolor", "Ciutat antiga" ... pel que fa a Schönberg veiem com els "Gurrelieder", "Pélleas et Mélisande" op. 5, "Verklärte Nacht" op. 4 o el primer quartet de corda op. 7 encara tenen molt de Wagner i Mahler. Un fet, però, que no els estalviarà el rebuig del públic.

No serà ben bé fins a la segona dècada del segle XX, tot just després de conèixer-se en un concert de música de Schönberg el 2 de gener de 1911, que els dos artistes començaran a aprofundir en aquestes qüestions que hem apuntat unes línies més amunt. I així veurem com Kandinsky se centra en l'estudi dels elements constitutius de la pintura: color i forma. Fruit d'aquest estudi i de les ressonàncies anímiques que provoca cada element neix "De lo espiritual en el arte", un text que ens guia pel pensament estètic del pintor rus. Un



Impressió III - Concert (V. Kandinsky).

pensament que el porta a ordenar les seves obres en impressions, improvisacions i composicions en funció de la seva connexió o no amb un referent extern i de la seva elaboració més o menys complexa.

Schönberg, per la seva part, en obres com “Erwartung” op. 17, “Pierrot lunaire” o les “Sechs kleine Klavierstücke” op. 19 planteja un nou llenguatge musical indiferent als principis que fins aquell moment havien fet intel·ligible la música. I així, per exemple, supprimeix la jerarquia de funcions harmòniques i les relacions que se’n deriven (cadències, moviments de les veus...) donant pas a un discurs generat a través de la unitat més elemental: l’interval. Situa la dissonància (la tensió de la qual havia estat tradicionalment subordinada a la distensió que ofería la consonància) en el mateix nivell que aquesta. El que es coneix amb l’expressió “emancipació de la dissonància”. L’absència d’una cadència final concloent implica una incertesa constant associada a una angoixa existencial perfectament comprensible si pensem en el context històric del moment. De la mateixa manera, l’absència d’un tema generador de discurs desorienta l’oïda de l’espectador que no pot aferrar-se a res del que coneix.

Però els anys vint són una dècada en què sembla que la societat prengui consciència del que acaba de succeir a Europa. Ningú vol

una altra guerra mundial i fins i tot els artistes més revolucionaris revisen el passat, qui sap si buscant la pau perduda després de tanta disbauxa. És el que tradicionalment s'ha anomenat "*rétour a l'ordre*". El Kandinsky de la Bauhaus ja no és el de la "Primera aquarel·la abstracta", "Improvisació trencada", "Improvisació (diluvi)", "Paisatge romàntic", "Quadre amb marge blanc", "Moscou I", "Petites alegries"... quadres tots aquests on els colors semblen descriure una orgia desenfrenada, magmàtica i amorfa, en una mena de representació gràfica del que podria ser la Voluntat schopenhaueriana. Aquest Kandinsky, dèiem, dóna pas a una pintura més analítica, sintètica, ordenada, farcida de formes geomètriques en quadres com "Capritxós", "Pisos", "Gran torre de Kíev", "Alguns cercles", "Composició VIII", "Petit somni en vermell"...

Schönberg no és aliè a aquesta voluntat d'ordre. Però era molt conscient que la atonalitat plantejada en les obres de la dècada dels anys deu obria les portes al caos més absolut. I també pels volts dels anys vint estructura un sistema, el serialisme, que "[...] *como confió privadamente a un amigo en 1921 [...] aseguraría la supremacía de la música alemana durante los siglos venideros*"¹¹. De fet, instaura un nou classicisme, un constructe que permet ordenar i donar forma racional i intel·ligible a la música posterior a l'era tonal. El serialisme li permet mantenir l'absència de jerarquia de sons, entenent que totes i cadascuna de les dotze notes que integren l'escala cromàtica formen part d'una idea que les engloba a totes per igual, la sèrie. Una sèrie que esdevindrà el "nomos" de l'obra, la seva llei. Així neixen el seu concert per a piano op. 42, el trio per a cordes op. 45 o la que potser és la seva obra mestra, "Moses und Aron".

 195

Stravinsky - Picasso

Una evolució semblant a la de Kandinsky i Schönberg és la que descriuen Picasso i Stravinsky, tot i que per influència de pensadors com Adorno tradicionalment s'han considerat antitètiques les propostes d'aquestes dues parelles artístiques. Si observem els inicis en el món de l'art de Picasso i Stravinsky veurem que, com en la parella anterior, tots dos manifesten un arrelament molt clar en la tradició més consolidada dels seus corresponents llenguatges artístics. Els retrats del pintor adolescent i les obres de joventut del rus, com la sonata per a piano en fa # menor o la primera simfonia op. 1, no fan

¹¹ ROSEN, Charles (1983). Schoenberg. Barcelona: Antoni Bosch, editor (pàg. 88).



Les demoiselles d'Avignon (P. Picasso).

pensar en l'escàndol que causarà l'art d'aquests dos personatges pocs anys més tard.

Com en el cas de Kandinsky i Schönberg, no serà ben bé fins a la primera dècada del segle XX que Picasso i Stravinsky començaran a capgirar el món de l'art amb obres realment innovadores. "Les demoiselles d'Avignon" irromp en l'escena pictòrica amb la força d'un terratrèmol que sacseja la consciència de la societat: "*Stupefaction, shock, consternation; no word is strong enough to convey the reaction of his friends*"¹². No menor serà la sacsejada que les convulsions de la

¹² BERNADAC, Marie-Laure i DU BOUCHET, Paule (2009). Picasso. Master of the new. London: Thames & Hudson (pàg. 46).

verge escollida pel sacrifici ritual de “Le sacre du printemps” provocaran en la societat burgesa i conservadora. El quadre del malagueny data de 1907, mentre que el ballet del rus s’estrena el 1913. “Sense títol (primera aquarel·la abstracta)” és de 1910, l’“Erwartung”, de 1909.

Malgrat tot, si bé Kandinsky és un gran colorista, reconeixerà en Picasso el gran mestre de la forma. I així s’anirà consolidant el malagueny, ja que les seves principals aportacions en el llenguatge cubista estaran centrades en la creació d’una nova sintaxi visual on hi haurà més d’un punt de fuga, diferents perspectives simultànies i una síntesi geomètrica de la realitat (deutora en part de Cézanne). Kandinsky acaba amb la subordinació de la pintura a l’objecte extern mentre que Picasso fa saltar pels aires tot un sistema de representació pictòrica de la realitat vigent des del segle XV.

I mentre Schönberg desintegra el constructe de la tonalitat amb el cromatisme, Stravinsky el recrea mitjançant la politonalitat, és a dir, la simultaneïtat de diferents tonalitats (el tema que identifica el personatge de Petrushka en el ballet homònim és un arpegi de do major i de fa # major sonant alhora). No obviem la importància creixent que tindrà el ritme en aquest procés. L’element més tel·lúric de la música presentarà asimetries constants que recordaran els espasmes convulsius d’una víctima.

Tant “Les demoiselles” com “Le sacre” tenen en comú un cert primitivisme que per força havia d’escandalitzar la societat ben pensant de l’època. Però aquest primitivisme (recordem que Picasso es va inspirar en una exposició de màscares de tribus africanes a l’hora de crear la seva obra) anunciava a aquesta societat hipòcrita i condescendent la regressió brutal que experimentaria poc després en forma de guerra.

Haviem vist com l’època d’entreguerres es caracteritza per un cert “*retour a l’ordre*”. Cap als anys 20, Schönberg sistematitza el serialisme dodecafònic i Kandinsky deriva cap a un llenguatge més analític i ordenat. Picasso i Stravinsky no seran aliens a aquesta necessitat d’ordre després de la gran disbauxa de la primera dècada del segle. Però, a diferència dels dos artistes anteriors, no seguiran aprofundint en el llenguatge creat en les seves obres més innovadores sinó que es dedicaran a recrear el passat.

Així neix “Pulcinella”, un ballet fruit de la col·laboració entre Picasso i Stravinsky. Va ser un encàrrec de Diaghilev, empresari molt atent al gust del públic que després de la revolució russa es va veure obligat a cosmopolitzar la seva companyia de Ballets Russos per tal de fer diners a Europa. Si bé els primers ballets importants de Stra-



Disseny de Pulcinella
(P. Picasso).

vinsky ("L'oiseau de feu", "Petrushka" i "Le sacre du printemps") estaven fortament arrelats en la tradició russa, a partir d'aquest moment el nomadisme a què es va veure obligat per qüestions polítiques l'acompanyarà també en les seves anades i vingudes en la història de la música.

Es entonces cuando le vemos, deambulando por las galerías de un museo musical imaginario, escrutar una tras otra las grandes figuras del pasado, para intentar encontrar el secreto de su genio.

SIOHAN, R. Stravinsky

Pergolesi a "Pulcinella", Tchaikovsky a "Le baiser de la fée", Bach a "Dumbarton Oaks" i la segona sonata per a piano, el jazz a "Ebony Concerto" i "Piano-Rag-Music"... fins i tot, en els seus darrers anys no dubtarà a recrear Schönberg ("Requiem canticles", "Threni", "Agon").

També Picasso revisitarà els clàssics per fer-ne les seves pròpies versions: "L'esmorzar sobre l'herba", de Manet; "El rapte de les Sa-

bines", de David; "El 3 de mayo o los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío", de Goya; "Les dones d'Algèria", de Delacroix, o "Las meninas", de Velázquez, entre altres, seran objecte de diverses reconstruccions en mans del pintor malagueny.

Aquests "revivals" (no exclusius d'aquests dos artistes) s'han englobat tradicionalment sota l'etiqueta del neoclassicisme. Però, arribats en aquest punt, ens preguntem si el serialisme dodecafònic no és també una mena de neoclassicisme, almenys en la idea de Schönberg segons la qual aquest llenguatge havia de garantir la supremacia de la música germànica en els segles posteriors. Un model ordenat, intel·ligible que es pot transmetre a generacions futures... no és això un clàssic?

Conclusions

Al llarg d'aquest breu article hem anat assenyalant les afinitats estètiques entre cinc pintors i cinc músics. No ens consta que dues d'aquestes parelles (Goya – Beethoven i Schubert – Friedrich) es coneguessin en vida, la qual cosa ens fa pensar en el diàleg tàcit que s'estableix entre les diferents disciplines artístiques. Diem tàcit perquè de vegades el transvasament d'idees entre manifestacions culturals d'una època no és evident, però roman com una presència silent.

Cert que cada art es desenvolupa en un llenguatge plenament autònom que no necessita ser traduït, però no és menys cert que les coordenades històriques, polítiques, socials, econòmiques, culturals... conflueixen en l'obra d'art i d'alguna manera la condicionen. És absurd pretendre que l'artista, com a persona i ésser social que és, visqui fora d'aquestes coordenades per molt que la seva sigui una vida d'aïllament i incomunicació. I fins i tot en aquest cas, hauríem de veure si l'aïllament de la individualitat no és una marca epocal.

Tot això ens fa plantejar la idea de l'obra d'art com a consciència objectiva del temps. És com si d'alguna manera s'hi congelés un bocí d'història i cada cop que gaudíssim d'aquella música o d'aquella pintura, el temps que les va veure néixer revisqués en nosaltres a través de la consciència. Aquestes conjuntures són les que fan possible que dos personatges que no es coneixen entre si però que comparteixen coordenades temporals portin a la llum intuïcions espirituals afins amb llenguatges diferents.

Així doncs, la relació de l'artista amb el seu llenguatge passa a ser un mirall de la relació entre la humanitat d'un determinat moment històric amb la seva pròpia consciència. El paper del pintor o del

músic és, per tant, el de manifestar objectivament aquest pensar-se a si mateix de la història i crear així un discurs sincrònic de com s'experimenta la humanitat a ella mateixa.

En les cinc parelles d'artistes que hem analitzat hi veiem exemples d'universals concretats en particulars, com si tots aquests pintors i músics estiguessin immersos en un procés que els connecta a un passat i alhora els projecta a un futur. Un procés en el qual l'art del present també hi està lligat així com, suposem, ho estarà l'art del futur.

Bibliografia

- BERNADAC, MARIE-LAURE i DU BOUCHET, PAULE (2009). *Picasso. Master of the new*. 6a edició. London: Thames & Hudson.
- BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ (1969). *Beethoven*. París: Éditions du Seuil (Collections Microcosme, Solfèges; núm. 23).
- BOZAL, VALERIANO (2010). *Goya*. Madrid: Machado Libros.
- CORTOT, ALFRED (2003). *Aspectos de Chopin*. 3a edició. Madrid: Alianza Editorial (col·lecció Alianza Música).
- DELACROIX, EUGÈNE (1995). *The journal of Eugène Delacroix*. 3a edició. London: Phaidon Press.
- DÜCHTING, HAJO (2007). *Kandinsky*. Köln: Taschen.
- PAUMGARTNER, BERNHARD (1992). *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Editorial (col·lecció Alianza Música; núm. 60).
- ROSEN, CHARLES (1983). *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- SIOHAN, ROBERT (1983). *Stravinsky*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- WOLF, NORBERT (2003). *Friedrich*. Köln: Taschen.

Jordi Membrado Amela
 Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona i Màster en Interpretació Musical en l'especialitat de piano per la Universitat Ramon Llull
 Professor de piano a l'escola Músicactiva i al Centre d'Estudis Musicals da Capo.
 Professor d'Història de l'Art a l'escola d'humanitats Artkhé.
 jordimembrado83@gmail.com

[Article aprovat per a la seva publicació el febrer de 2017]