



ASSOCIACIÓ DE MÚSICA "DA CAMERA"

DE BARCELONA

LIV

ARNOLD SCHÖENBERG

SIMFONIA DE "CAMERA" OP. 9

PIERROT LUNAIRE OP. 21

Arnold Schönberg nasqué a Viena el 13 de setembre de l'any 1874. La mort del seu pare, quan Schönberg tenia encara molts pocs anys, deixa la família en una situació precària que pesa sobre tota la seva infantesa. Als dotze anys, encara al gimnasi, apren de tocar el violi; més tard apren tot sol el violoncel. Amb companys de classe es reuneixen per tocar trios i quartets, com és costum a Viena entre estudiants; per aquestes sessions escriu les seves primeres composicions, sense pensar encara seriosament en dedicar-se de plè a la música. Però la vocació desperta tot d'una, imperiosament, i Schönberg es retira uns quants anys a treballar tot sol, sense ajuda de ningú. Als 23 anys fa la coneixença d'Alexandre Zemlinsky que disfrutava d'un gran prestigi entre els joves músics de la seva generació. Zemlinsky descobreix desseguida el talent extraordinari que traeixen les primeres temptatives del jove músic i consent a donar-li lliçons de contrapunt. Aquestes lliçons de Zemlinsky són les úniques que ha rebut: en el fons Schönberg ha sigut essencialment autodidacte. Al 1898 s'executa a Viena amb un gran èxit espontani la primera obra seva: un quartet de corda compost durant l'època d'aprenentatge amb Zemlinsky. Un poema simfònic començat poc després resta fragment, en canvi s'inicia una gran producció de Lieder, una selecció dels quals forma més tard els opus 1 i 2. El sextet Nit transfigurada és escrit en tres setmanes, durant l'estiu de 1899. L'any següent empren Schönberg la composició dels Gurrelieder — l'obra de més vastes dimensions que ha escrit fins avui, — interrompuda varies vegades per causes externes, on

48

X 102

X i m



ASSÓCIACIO DE MÚSICA "DA CAMERA"

DE BARCELONA

LIV

ARNOLD SCHÖENBERG

SIMFONIA DE "CAMERA" OP. 9

PIERROT LUNAIRE OP. 21

Arnold Schönberg nasqué a Viena el 13 de setembre de l'any 1874. La mort del seu pare, quan Schönberg tenia encara molts pocs anys, deixa la família en una situació precària que pesa sobre tota la seva infantesa. Als dotze anys, encara al gimnasi, apren de tocar el violí; més tard apren tot sol el violoncel. Amb companys de classe es reuneixen per tocar trios i quartets, com és costum a Viena entre estudiants; per aquestes sessions escriu les seves primeres composicions, sense pensar encara seriosament en dedicar-se de plè a la música. Però la vocació desperta tot d'una, imperiosament, i Schönberg es retira uns quants anys a treballar tot sol, sense ajuda de ningú. Als 23 anys fa la coneixença d'Alexandre Zemlinsky que disfrutava d'un gran prestigi entre els joves músics de la seva generació. Zemlinsky descobreix desseguida el talent extraordinari que traeixen les primeres temptatives del jove músic i consent a donar-li lliçons de contrapunt. Aquestes lliçons de Zemlinsky són les úniques que ha rebut: en el fons Schönberg ha sigut essencialment autodidacte. Al 1898 s'executa a Viena amb un gran èxit espontani la primera obra seva: un quartet de corda compost durant l'època d'aprenentatge amb Zemlinsky. Un poema simfònic començat poc després resta fragment, en canvi s'inicia una gran producció de Lieder, una selecció dels quals forma més tard els opus 1 i 2. El sextet Nit transfigurada és escrit en tres setmanes, durant l'istiu de 1899. L'any següent empren Schönberg la composició dels Gurrelieder — l'obra de més vastes dimensions que ha escrit fins avui, — interrompuda varies vegades per causes externes,

Xrr

49

X no

s'acaba fins al mes d'abril del 1901. En aquests temps vivia Schœnberg a Berlin, passant per una de les èpoques més dures de la seva vida; la seva situació precària l'obliga a interrompre la instrumentació dels *Gedelieder* per dedicar-se a la instrumentació d'operetes d'autors del dia, de les quals omplena 6,000 planes de partitura. Fins al cap de deu anys no repren la instrumentació de l'obra pròpia que s'acaba a Berlin l'any 1911. Franz Schœcker la dirigeix per primera vegada a Viena al febrer del 1913, obtenint Schœnberg el primer gran èxit sorollós. Tota la força que aquest èxit hauria pogut donar-li deu anys abans queda anul·lada pel retràs amb que li arriba; en efecte, durant aquests deu anys Schœnberg ha fet un canvi prodigiós; es troba a incommensurable distància d'aquesta obra. *Pélleas i Melisande*, poema simfònic; els dos quartets, les 6 cançons amb orquestra, la simfonia de «camera», el *chor Triede auf Erden*, els 15 poemes de Stefan George, els dos quaderns de peces per piano, els drames *La nit feliç i Espera*, les 5 peces d'orquestra, l'op. 20 *Herzgewächse*, el *Pierrot Lunaire* i altres obres més, són el fruit d'aquests deu anys. La irritació que ja el primer quartet produïa en el concert de Rosé al 1907 i l'hostilitat amb què les obres següents són rebudes pel públic i per la crítica no ha fet més que intensificar-se. Schœnberg s'aparta més i més dels camins tradicionals, el segon quartet i els *Lieder* de Stefan George marquen el moment de transició a un estil totalment nou, que cristal·litzen per primera vegada en l'opus 11, les tres peces per piano. Ni la incomprensió que el volta arreu, ni els grans escàndols que desencadenen les seves obres als concerts, ni la sanya i l'inaudit menyspreu amb què la crítica el combat, l'han pogut fer vacil·lar un instant per la ruta difícil que el seu geni l'imposa. L'enteresa i la inflexible conseqüència amb què aquest home segueix la seva veu interior, a través de més de 15 anys de lluites, de dificultats materials, de fracassos públics, d'escarni i d'insults, han acabat per imposar respecte àdhuc als més decidits detractors del seu art. Avui, lluny encara de poguer-se afirmar que han caigut els obstacles que dificulten la comprensió de la seva obra, Schœnberg és considerat arreu com una de les personalitats decisives que donen el curs a tota una època. L'obra de Schœnberg, que descobreix nous horitzons musicals, està molt per damunt de la frivolitat d'una tendència o d'un isme que viu de la moda. Qui tingui consciència de la di-

1m

L2

1el

le

1e,

recció que porta l'evolució de l'art musical occidental de l'edat mitjana ençà, sentirà la íntima necessitat, el caràcter de conseqüència forçosa, inevitable que porta l'obra de Schœnberg, la única que en una època de crisis internacional, veritable dança dels «estils» i dels folklores, va creixent dreta, d'un sol tronc, amb una unitat acabada i amb una certesa imperturbable del camí de demà.

La guerra porta una llarga interrupció en la producció del nostre vienès. L'any 1915 comença la composició del gran oratori L'escala de Jacob que encara no està terminat. Posteriors a la guerra són les últimes quatre obres: les 5 peces per piano, la Serenada (per clarinet, clarinet baix, mandolina, guitarra, violi, viola, violoncel i una veu de baríton), una Suite per piano i el quintet per instruments de vent, executat recentment a Viena.

Mestre

R. G.

3

recció que porta l'evolució de l'art musical occidental de l'edat mitjana ençà, sentirà la intima necessitat, el caràcter de conseqüència forçosa, inevitable que porta l'obra de Schönberg, la única que en una època de crisis internacional, veritable dansa dels «estils» i dels folklores, va creixent dreta, d'un sol tronc, amb una unitat acabada i amb una certesa imperturbable del camí de demà.

La guerra porta una llarga interrupció en la producció del nostre vienès. L'any 1915 comença la composició del gran oratori L'escala de Jacob que encara no està terminat. Posteriors a la guerra són les últimes quatre obres: les 5 peces per piano, la Serenada (per clarinet, clarinet baix, mandolina, guitarra, violi, viola, violoncel i una veu de bariton), una Suite per piano i el quintet per instruments de vent, executat recentment a Viena.

R. G.

SIMFONIA DE «CAMERA», OP. 9 ⁽¹⁾

Aquesta simfonia, composta l'any 1906, deu el seu nom a l'estil essencialment de «Camera» en què són tractats els instruments solistes del conjunt. ⁽²⁾

1 e
Com totes les obres de camera i simfòniques anteriors de Schönberg — el sextet «Nit transfiguradora», Pélleas i Mélisande, el quartet en re — la simfonia de «camera» consta d'un sol temps. Però aquest temps únic presenta una articulació interna que per la forma i per l'ordre de successió dels components, respon a l'estructura corrent d'una simfonia de varis temps: primer temps — *scherzo* — temps lent (*adagio*) — *finale*. La única diferència important que l'estructura d'aquesta simfonia presenta comparada amb la de tipo normal consisteix en l'intercalació d'un gran desenrotllament (*Durchführung*) entre el *scherzo* i el moviment lent. Ademés, el final no té material temàtic propi i emplea, en una espècie de *reprise* i coda enllaçada, els elements temàtics dels temps anteriors. Però aquesta mateixa particularitat permet precisament de reduir la forma d'aquesta simfonia al tipo d'un vast primer temps de sonata, per bé que considerablement ampliat, si considerem el *scherzo* simplement com intercalat entre la primera part i el desenrotllament, i el moviment lent com intercalat entre el desenrotllament i la reexposició.

L 9
Sigui la que es vulgui d'aquestes dues interpretacions, la més adequada, el cert és que la unitat de la forma, feta com d'un sol bloc, internament articulada, però formant un tot inseparable, s'assoleix tan pel retorn el material temàtic fundamental que presenta el *finale*, el gran desenrotllament en el centre de l'obra, i tots els demés episodis de desenrotllament, com per l'enllaçament de les diverses parts, que s'opera sempre d'una manera absolutament convincent, i no cal dir que, en últim terme, també per les proporcions harmòniques amb què pugnen entre si els components d'aquest vast temps únic.

(1) Hem pensat fer cosa grata al nostre públic, presentant aquí una traducció del magistral estudi d'un dels més antics deixebles del mestre vienès, Alban Berg, publicat per la Edició Universal de Viena que ens ha autoritzat a traduir-lo.

(2) La partitura original està escrita per flauta (*piccolo*), oboè, corn anglès, dos clarinetes, clarinet baix, fagot, contrafagot, dues trompes, i quintet de corda. L'adaptació al conjunt especial del *Pierrot Lunaire*, que és com avui s'executa, està feta per Anton von Webern, un dels primers deixebles de Schönberg.

24

SIMFONIA DE «CAMERA», OP. 9⁽¹⁾

Aquesta simfonia, composta l'any 1906, deu el seu nom a l'estil essencialment de «Camera» en què són tractats els instruments solistes del conjunt.⁽²⁾

La Com totes les obres de camera i simfòniques anteriors de Schönberg — el sextet «Nit transfigurada», Pélleas i Mélisande, el quartet en re — la simfonia de «camera» consta d'un sol temps. Però aquest temps únic presenta una articulació interna que per la forma i per l'ordre de successió dels components, respon a l'estructura corrent d'una simfonia de varis temps: primer temps — *scherzo* — temps lent (*adagio*) — *finale*. La única diferència important que l'estructura d'aquesta simfonia presenta comparada amb la de tipo normal consisteix en l'intercalació d'un gran desenrotllament (*Durchführung*) entre el *scherzo* i el moviment lent. Ademés, el final no té material temàtic propi i emplea, en una espècie de *reprise* i coda enllaçada, els elements temàtics dels temps anteriors. Però aquesta mateixa particularitat permet precisament de reduir la forma d'aquesta simfonia al tipo d'un vast primer temps de sonata, per bé que considerablement ampliat, si considerem el *scherzo* simplement com intercalat entre la primera part i el desenrotllament, i el moviment lent com intercalat entre el desenrotllament i la reexposició.

Sigui la que es vulgui, d'aquestes dues interpretacions, la més adequada, el cert és que la unitat de la forma, feta com d'un sol bloc, internament articulada, però formant un tot inseparable, s'assoleix tan pel retorn al material temàtic fundamental que presenta el *finale*, el gran desenrotllament en el centre de l'obra, i tots els demés episodis de desenrotllament, com per l'enllaçament de les diverses parts, que s'opera sempre d'una manera absolutament convincent, i no cal dir que, en últim terme, també per les proporcions harmòniques amb què pugnen entre si els components d'aquest vast temps únic.

(1) Hem pensat fer cosa grata al nostre públic, presentant aquí una traducció del magistral estudi d'un dels més antics deixebles del mestre vienès, Alban Berg, publicat per la Edició Universal de Viena que ens ha autoritzat a traduir-lo.

(2) La partitura original està escrita per flauta (*píccolo*), oboè, corn anglès, dos clarinetes, clarinet baix, fagot, contrafagot, dues trompes, i quintet de corda. L'adaptació al conjunt especiat del *Pierrot Lunaire*, que és com avui s'executa, està feta per Anton von Webern, un dels primers deixebles de Schönberg.

I.ª PART DE LA SIMFONIA

Exposició

19
79u

Amb els quatre primers exemples que citem a continuació tenim els elements que actuen en quasi tots els moments decisius de la construcció. En primer lloc l'acord de quartes;



que reapareix al final del gran desenrotllament i al final del moviment lent, però resolent cada vegada de manera diferent (exemples 20 i 22). En segon lloc, el tema quart és ascendent de (descendent en la inversió),

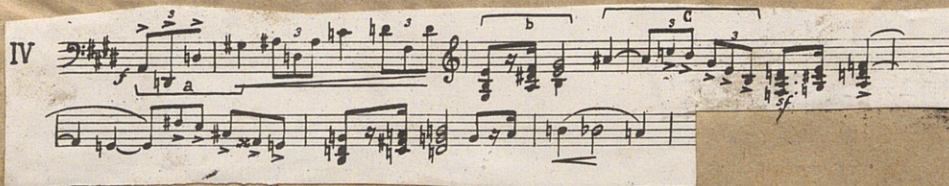


25
19

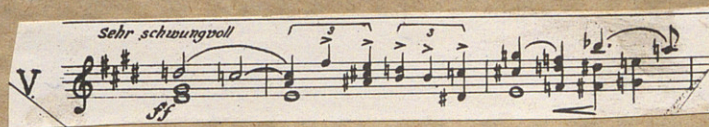
el qual reapareix en els mateixos llocs, además al final del scherzo i del desenrotllament i per últim, immediatament abans d'entrar a la coda final de l'obra i dintre d'aquesta mateixa. En tercer lloc, el «tema de cadència»:



que es presenta sempre que es tracta de disposar una forta cadència, sobretot la de *mi major*, tonalitat fundamental de la simfonia, com succeeix en la seva primera aparició, on amb l'entrada del *mi major* s'escolta per fi el «tema principal» de la exposició:



reposant sobre harmonies derivades de l'escala hexafònica, tan característiques per la simfonia com les harmonies de quartes. El tema principal troba un primer complement en el següent:



I.ª PART DE LA SIMFONIA

Exposició

Ambs els quatre primers exemples que citem a continuació tenim els elements que actúen en casi tots els moments decisius de la construcció. En primer lloc l'acord de quartes ;

1

que reapareix al final del gran desenrotllament i al final del moviment lent, però resolent cada vegada de manera diferent (exemples 20 i 22). En segon lloc, el tema ~~quart~~ és ascendent ~~de~~ (descendent en la inversió),

quartes

V V de
L X

2

el qual reapareix en els mateixos llocs, además al final del scherzo i del desenrotllament i per últim, immediatament abans d'entrar a la coda final de l'obra i dintre d'aquesta mateixa. En tercer lloc, el «tema de cadència» :

X

3

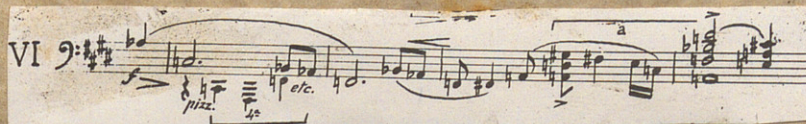
que es presenta sempre que es tracta de disposar una forta cadència, sobretot la de *mi major*, tonalitat fundamental de la simfonia, com succeeix en la seva primera aparició, on amb l'entrada del *mi major* s'escolta per fi el «tema principal» de la exposició :

4

reposant sobre harmonies derivades de l'escala hexafònica, tan característiques per la simfonia com les harmonies de quartes. El tema principal troba un primer complement en el següent :

5

i poc més endavant, després d'un *crescendo* format per entrades imitatives i per la inversió de l'exemple 5, un segon complement en l'exemple



acompanyat el baix pel motiu 4a en augmentació.

El desenvolupament del tema 6 — en el qual actua principalment l'element 6a —



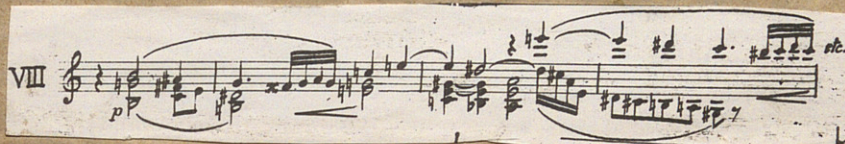
l'exemple 7, l'últim tema de la frase principal amb el tema de cadència 3 que torna a

servir com abans a introductor del tema principal 4.

VII

La Transició

s'opera en primer lloc per mitjà del tema



al qual s'afegeixen immediatament unes figuracions enèrgiques :

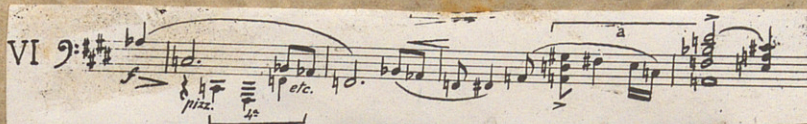


i en un petit *rallentando* una melodia molt suau del clarinet :



arribant-se per fi — cooperant sempre les figuracions 9 — a un *ff* que s'esquinça bruscament sobre un acord en *si bemol menor*.

i poc més endavant, després d'un *crescendo* format per entrades imitatives i per la inversió de l'exemple 5, un segon complement en l'exemple



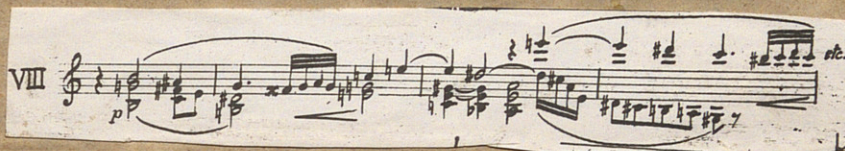
acompanyat el baix pel motiu 4a en augmentació.

El desenrotllament del tema 6 — en el qual actúa principalment l'element 6a — condueix, seguint un curs de cadència, a l'exemple 7, l'últim tema de la frase principal, el qual al final d'un *crescendo* enllaça amb el tema de cadència 3 que torna a servir com abans d'introducció del tema principal 4.

VII

La Transició

s'opera en primer lloc per mitjà del tema



al qual s'afegeixen immediatament unes figuracions enèrgiques :



i en un petit *rallentando* una melodia molt suau del clarinet :



arribant-se per fi — cooperant sempre les figuracions 9 — a un *ff* que s'esquinça bruscament sobre un acord en *si bemol menor*.

6.

i poc més endavant, després d'un *crescendo* format per entrades imitatives i per la inversió de l'exemple 5, un segon complement en l'exemple

6

La a
acompanyat el baix pel motiu 4a en augmentació.

El desenrotllament del tema 6 — en el qual actúa principalment l'element 6a — condueix, seguint un curs de cadència, a l'exemple 7, l'últim tema de la frase principal, el qual al final d'un *crescendo* enllaça amb el tema de cadència 3 que torna a servir com abans d'introduïdor del tema principal 4.

La Transició

s'opera en primer lloc per mitjà del tema

8

al qual s'afegeixen immediatament unes figuracions enèrgiques :

9

i en un petit *rallentando* una melodia molt suau del clarinet :

10

arribant-se per fi — cooperant sempre les figuracions 9 — a un *ff* que s'esquinça bruscament sobre un acord en *si bemol menor*.

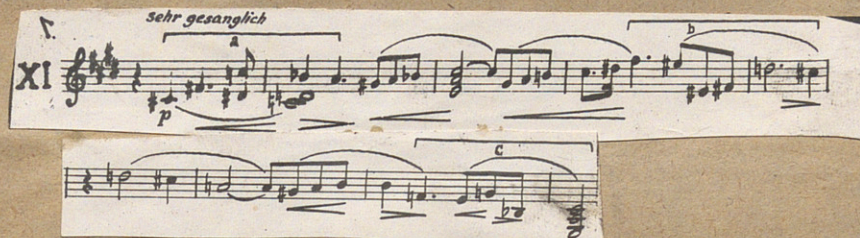
Aquest acord juga aquí el paper d'un acord de cadència en *la major*, tonalitat de

La segona frase

de l'exposició. La seva relació amb aquesta tonalitat es, aproximadament, la d'un acord de sexta napolitana.

Fem aquesta indicació per fer veure com més endavant, en el lloc corresponent de la *reprise*, s'evita la repetició mecànica: l'acord corresponent dins la tonalitat de *mi* seria un acord de *fa menor*; doncs bé, la transició es conduïda en aquell moment de tal manera que el *ff* s'esquinça un acord de *mi bemol menor*.

En la evolució de la segona frase, el rol més important escau a l'últim element temàtic (11 c):

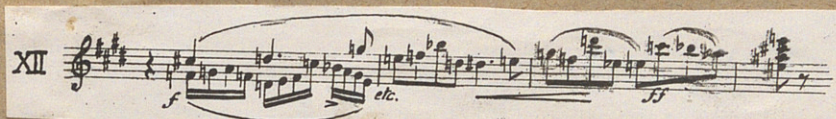


coopera ademés un contrapunt (derivat de l'element 6a) sobre les entrades imitatives del tema lateral 11, culminant en una augmentació de 11 b + c que s'apuntava sobre una *stretta* del motiu 4a.

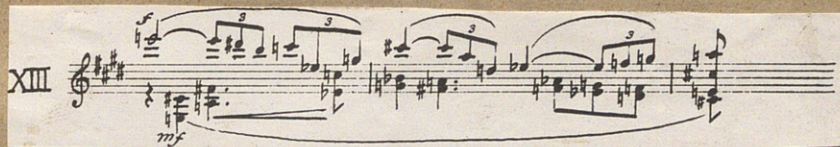
La tonalitat assolida durant el curs d'aquest desenrotllament (*la*, en subdominant de *mi*) és mantinguda també durant la

Coda

com es pot veure pels tres exemples següents en els quals s'observa bé la participació dels temes anteriors, a guisa de *Durchführung*, en la formació dels models de coda, que van abreviant-se cenyint-se progressivament; el model 12 (= 11a + 9 + un contrapunt pizzicato):



escrit al contrapunt triple, presentat tres vegades en distints *étagements*; el model 13 (= 13 + 11a) de dos compassos:



escrit al contrapunt doble i invertit a continuació, i finalment el model



7

Aquest acord juga aquí el paper d'un acord de cadència en *la major*, tonalitat de

La segona frase

de l'exposició. La seva relació amb aquesta tonalitat es, aproximadament, la d'un acord de sexta napolitana.

V sobre Fem aquesta indicació per fer veure com més endavant, en el lloc corresponent de la *reprise*, s'evita la repetició mecànica: l'acord corresponent dins la tonalitat de *mi* seria un acord de *fa menor*; doncs bé, la transició es conduïda en aquell moment de tal manera que el *ff* s'esquinça a un acord de *mi bemol menor*.

En la evolució de la segona frase, el rol més important escau a l'últim element temàtic (11 c):

11

coopera ademés un contrapunt (derivat de l'element 6a) sobre les entrades imitatives del tema lateral 11, culminant en una augmentació de 11 b + c que s'apuntava sobre una *stretta* del motiu 4a.

La tonalitat assolida durant el curs d'aquest desenrotllament (*la*, ~~el~~ subdominant de *mi*) és mantinguda també durant la

l
+ X

Coda

V i com es pot veure pels tres exemples següents en els quals s'observa bé la participació dels temes anteriors, a guisa de *Durchführung*, en la formació dels models de coda, que van abreviant-se cunyint-se progressivament; el model 12 (= 11a + 9 + un contrapunt pizzicato):

12

escrit al contrapunt triple, presentat tres vegades en distints *étagements*; el model 13 (= 13 + 11a) de dos compassos:

13

escrit al contrapunt doble i invertit a continuació, i finalment el model 14:

14

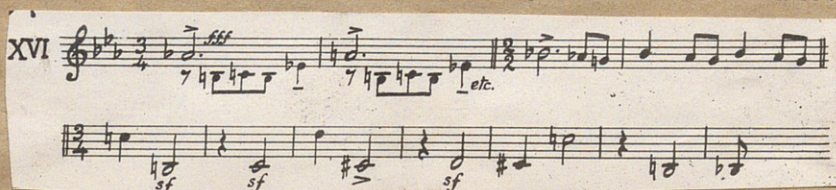
amb els seus motius de cadència, de compàs i de mig compàs. L'últim exemple deixa entreveure el retorn del tema principal 4 que serà introduït, com sempre, pel tema de cadència 3, iniciant així aparentment la clàssica *reprise* de l'exposició. Una variació del final d'aquest tema condueix, no obstant, al model de transició :



el qual, en un temps sempre més viu, i acompanyat d'uns salts melòdics cada vegada més grans (característics per la continuació immediata) desemboca en la

II PART (SCHERZO)

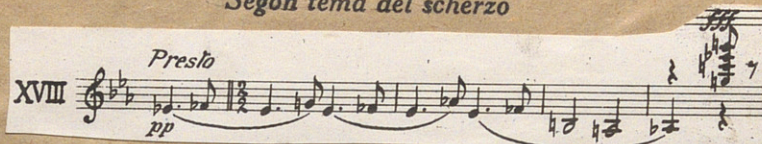
La figura que acompanya les primeres notes del primer tema del scherzo :



derivada del baix del model 15, és tan important pel desenrotllament temàtic del scherzo com els salts de novena dels baixos.

Després d'un episodi *accelerando*, format d'entrades imitatives de l'element 16b, de la seva inversió, i dels salts de novena en el registre agut, s'arriba per damunt d'uns passatges de quarta ascendents i descendents a l'entrada *pp.* del

Segon tema del scherzo



El curs d'aquest segon tema s'interromp diverses vegades per l'aparició d'elements del primer, els quals finalment, amb l'ajuda d'una figura estrident al clarinet :



porten un *crescendo* impetuós i obren les portes a la repetició vehement del principi del scherzo. El model d'aquesta *reprise* combina simultàniament el primer i el segon tema amb la figura 16a. Es repeteix en inversió contrapuntística i s'enllaça amb una espècie de *fugato* (*stretta* del motiu de novena amb la seva inversió i amb el motiu 18a) arribant a una culminació que porta fragments del motiu 16b i resol en un acord de quartes, d'on es despren novament el tema de quartes en la inversió, inaugurant la

III PART (DESENROTLLAMENT)

La tonalitat de *fa menor* que s'ateny amb l'última nota del tema de quartes junt amb el motiu inicial, *molto espress.*, del tema 6, és retardada durant un compàs pels instruments de vent que repeteixen encara una vegada les tres primeres notes del primer tema del scherzo (16d) resultant així que cauen junts l'acord de *fa menor* i el de *mi bemol menor*, afirmant-se el to de *fa* únicament a continuació per obra del tema de cadència 3.

8

amb els seus motius de cadència, de compàs i de mig compàs. L'últim exemple deix entreveure el retorn del tema principal 4 que serà introduït, com sempre, pel tema de cadència 3, iniciant així aparentment la clàssica *reprise* de l'exposició. Una variació del final d'aquest tema condueix, no obstant, al model de transició :

15

el qual, en un temps sempre més viu, i acompanyat d'uns salts melòdics cada vegada més grans (característics per la continuació immediata) desemboca en la

II PART (SCHERZO)

La figura que acompanya les primeres notes del primer tema del scherzo :

16

derivada del baix del model 15, és tan important pel desenrotllament temàtic del scherzo com els salts de novena dels baixos.

Després d'un episodi *accelerando*, format d'entrades imitatives de l'element 16b, de la seva inversió, i dels salts de novena en el registre agut, s'arriba per damunt d'uns passatges de quarta ascendents i descendents a l'entrada pp. del

Segon tema del scherzo

18

El curs d'aquest segon tema s'interromp varies vegades per l'aparició d'elements del primer, els quals finalment, amb l'ajuda d'una figura estrident al clarinet :

19

porten un *crescendo* impetuós i obren les portes a la repetició vehement del principi del scherzo. El model d'aquesta reprise combina simultàniament el primer i el segon tema amb la figura 16a. Es repeteix en inversió contrapuntística i s'enllaça amb una espècie de *fugato* (*stretta* del motiu de novena amb la seva inversió i amb el motiu 18a) arribant a una culminació que porta fragments del motiu 16b i resol en un acord de quartes, d'on es despren novament el tema de quartes en la inversió, inaugurant la

III PART (DESENROTLLAMENT)

La tonalitat de *fa menor* que s'ateny amb l'última nota del tema de quartes junt amb el motiu inicial, *molto espress.*, del tema 6, és retardada durant un compàs pels instruments de vent que repeteixen encara una vegada les tres primeres notes del primer tema del scherzo (16d) resultant així que cauen junts l'acord de *fa menor* i el de *mi bemol menor*, afirmant-se el to de *fa* únicament a continuació per obra del tema de cadència 3.

El primer model de desenrotllament

es forma d'entrades imitatives del «segón tema» (11) i de la seva inversió. El seu curs és interromput per un breu episodi que treballa aquella figura enèrgica de la transició (9) i el motiu 4a, connectant-se de nou amb una repetició variada del model anterior mitjançant una introducció semblant a la que precedeix el primer model, però ja molt més cenyida.

Segueix una curta combinació del tema de cadència 3 amb la figura enèrgica 9 i el tema de quartes 2, disposada en un ràpid crescendo que es desploma en arribar al cim, iniciant-se el

Segón model

el qual utilitza principalment el tema 8 de la transició que és estat textualment en començar, però que aviat engendra una sèrie de curts cànons al contrapunt triple, cloent-se també en un *ff*.

El tercer model

treballa sobretot el tema principal 4 i la seva fundamentació harmònica (escala de 6 sons) en un *crescendo* vastament disposat. El tema entra *pp*. al violoncel, agregant-se-li una figura derivada del *scherzo* (16b) que juga amb ell en contrapunt doble. A continuació, dominant sempre el tema principal, es presenten una infinitat d'imitacions dels temes 8 i 3, i al final del *crescendo* apareixen repetidament el tema de quartes (2) i la seva inversió, esborrant així més i més l'harmonia hexafònica del principi per superar-la del tot en la culminació *fff* on triomfen els acords de quartes.

És interessant observar que l'ordre dels temes més actius dintre de les tres fases del desenrotllament és inversament simètric a l'ordre en què es presenten a l'exposició; després d'un atur sobre un acord de quartes i uns compassos de transició que van despellant harmonies de la mateixa estructura, es presenta en efecte també com últim l'acord inicial de la simfonia, resolent una primera vegada en *fa* i la segona en *sol*



tonalitat de la IV Part (*adagio*).

El primer model de desenrotllament

es forma d'entrades imitatives del «segón tema» (11) i de la seva inversió. El seu curs és interromput per un breu episodi que treballa aquella figura enèrgica de la transició (9) i el motiu 4a, connectant-se de nou amb una repetició variada del model anterior mitjançant una introducció semblant a la que precedeix el primer model, però ja molt més cenyida.

Segueix una curta combinació del tema de cadència 3 amb la figura enèrgica 9 i el tema de quartes 2, disposada en un ràpid crescendo que es desploma en arribar al cim, iniciant-se el

Segón model

el qual utilitza principalment el tema 8 de la transició que és ~~estat~~ textualment en començar, però que aviat engendra una sèrie de curts cànons al contrapunt triple, cloent-se també en un *ff*.

1 ci

El tercer model

treballa sobretot el tema principal 4 i la seva fundamentació harmònica (escala de 6 sons) en un *crescendo* vastament disposat. El tema entra pp. al violoncel, agregant-se-li una figura derivada del *scherzo* (16b) que juga amb ell en contrapunt doble. A continuació, dominant sempre el tema principal, es presenten una infinitat d'imitacions dels temes 8 i 3, i al final del *crescendo* apareixen repetidament el tema de quartes (2) i la seva inversió, esborrant així més i més l'harmonia hexafònica del principi per superar-la del tot en la culminació *fff* on triomfen els acords de quartes.

Es interessant observar que l'ordre dels temes més actius dintre de les tres fases del desenrotllament és inversament simètric a l'ordre en què es presenten a l'exposició; després d'un atur sobre un acord de quartes i uns compassos de transició que van despullant harmonies de la mateixa estructura, es presenta en efecte també com últim l'acord inicial de la simfonia, resolent una primera vegada en *fa* i la segona en *sol*

1 f + ,

1 ,

20

tonalitat de la

IV PART (ADAGIO)

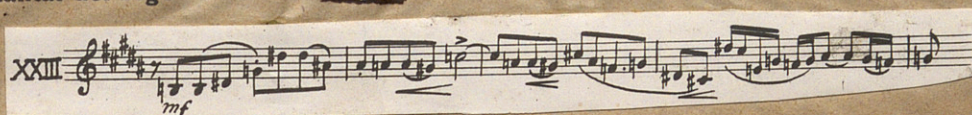
El violí exposa *molto espress.* el tema principal de l'adagio :



del qual la continuació treballa el motiu c. Passa després al violoncel i un ràpid *crescendo* d'imitacions d'aquest motiu porta a un *tutti* que repeteix *ff.* el tema. Un segon *crescendo* més breu retorna a l'acord de quartes inicial, que resol primer en *fa* com sempre, i una segona vegada en *si*



tonalitat del segon tema de l'adagio :



Aquest tema, tant pel seu *tempo* com per la seva estructura i tonalitat, té ja més aviat un caràcter de transició a l'última part de la simfonia, cosa que el seu descabellament acaba de confirmar: entrades imitatives del tema, curts models contrapuntístics, etc., de manera que aquesta segona part de l'adagio diferenciant-se així de la primera, temàtica i harmònicament, condueix quasi insensiblement a la

V PART (FINALE)

L'estructura de la primera part del *finale* és la d'una lliure *reprise* dels materials temàtics de l'exposició, essencialment variats, quasi sempre, instrumentats diversament, i presentats en un ordre nou. La segona — després que la tonalitat principal, *mi*, s'ha tornat a afirmar — té el caràcter d'una vasta *coda* que treballa principalment els temes que no figuraven en la *reprise* o que només hi eren indicats sumàriament. La sèrie d'episodis finals que es van succeint ràpidament, arriben a culminar sobre un gran acord de quartes, del qual es torna a despendre el tema de quartes en la invasió, iniciant la *coda* pròpiament dita. Models rítmics, quasi sempre de dos compassos, formats d'elements del tema principal 4 i del tema de quartes, porten en un temps molt viu als últims acords de la simfonia. Els grans acords de les cordes i la inversió del motiu 4a que els instruments de vent donen al *ff.*, són dominats encara per l'entrada del tema de cadència 3, que ve a executar aquesta vegada la cadència definitiva.

IV PART (ADAGIO)

El violi exposa *molto espess.* el tema principal de l'*adagio* :

21

del qual la continuació treballa el motiu c. Passa després al violoncel i un ràpid *crescendo* d'imitacions d'aquest motiu porta a un *tutti* que repeteix *ff.* el tema. Un segon *crescendo* més breu retorna a l'acord de quartes inicial, que resol primer en *fa* com sempre, i una segona vegada en *si*

22

tonalitat del segon tema de l'*adagio* :

23

Aquest tema, tant pel seu *tempo* com per la seva estructura i tonalitat, té ja més aviat un caràcter de transició a l'última part de la simfonia, cosa que el seu descabellament acaba de confirmar: entrades imitatives del tema, curts models contrapuntístics, etc., de manera que aquesta segona part de l'*adagio* diferenciant-se així de la primera, temàtica i harmònicament, condueix quasi insensiblement a la

V PART (FINALE)

L'estructura de la primera part del *finale* és la d'una lliure *reprise* dels materials temàtics de l'exposició, essencialment variats, quasi sempre, instrumentats diversament, i presentats en un ordre nou. La segona — després que la tonalitat principal, *mi*, s'ha tornat a afirmar — té el caràcter d'una vasta *coda* que treballa principalment els temes que no figuraven en la *reprise* o que només hi eren indicats sumàriament. La sèrie d'episodis finals que es van succeint ràpidament, arriben a culminar sobre un gran acord de quartes, del qual es torna a despendre el tema de quartes en la *invasió*, iniciant la *coda* pròpiament dita. Models rítmics, quasi sempre de dos compassos, formats d'elements del tema principal 4 i del tema de quartes, porten en un temps molt viu als últims acords de la simfonia. Els grans acords de les cordes i la inversió del motiu 4a que els instruments de vent donen al *ff.*, són dominats encara per l'entrada del tema de cadència 3, que ve a executar aquesta vegada la cadència definitiva.

Alban Berg.

El *Pierrot Lunaire*, compost l'any 1912, pot considerar-se com l'obra representativa d'aquella fase de l'evolució del mestre vienès, en la qual va cristal·litzant en una sèrie d'obres vocals, instrumentals i dramàtiques, un estil totalment nou. Aquesta fase que no se sap bé com, ha rebut l'etiqueta tan impròpia com incomprensiva de *atonal*, llanda amb la que pot anomenar-se ja primera època i s'exten en part fins a algunes de les obres recents. Una de les característiques principals de la nova manera, o, en tot cas, la que més contrasta amb les habituds auditives de l'aficionat, és, no pas la *atonalitat*, paraula tan inintel·ligible per un músic com ho seria, posem per cas, per un pintor, qualsevol terme equivalent que no ens volem inventar, sinó un nou ordre de relacions entre els dotze sons de la gama completa del nostre sistema temperat. En les obres d'aquesta etapa Schoenberg traspassa, en efecte, les fronteres de la *tonalitat* que, del renaixement ençà, constitueix l'arca pas a pas conquerida per l'evolució musical occidental. I en aquest avenç no és possible deixar-hi de veure la conseqüència lògica del procés d'unificació que caracteritza la dita evolució i que porta del sistema plurimodal de l'edat-mitja a la bimodalitat clàssica, amb les seves escales de 7 i 9 sons, per arribar avui a l'escala dodecafònica completa.

Temps a venir la filologia arribarà, sens dubte, a formular les lleis d'aquesta gama, que actuen en les obres de Schoenberg amb la màxima puresa i sense promiscuitat amb els preceptes de la tonalitat abandonada.

Això significa, es clar, que la nova tonalitat es regeix únicament pels seus propis principis renunciant a tots els elements formals que eren exigències exclusives de la tonalitat antiga. Així desapareixen per exemple les fórmules harmòniques tradicionals per fer lloc a una polifonia on tota la justificació del *con-sonar* radica en l'impuls melòdic de les línies simultànies. Així desapareix també la simetria i el perioditzar en el desenrotllament temàtic, donant naixença a un nou estil de variació. Aquest, pel seu caràcter específic, fa gairebé impossible l'anàlisi temàtic d'un peça musical en el sentit corrent, ja que per ésser complet exigiria una infinitat d'exemples musicals, per lo qual ens haurem de limitar d'indicar en les presents notes els moments on el contingut cristal·litza en les formes més característiques emergint amb un encuny particularment fort del fluir constant de la variació temàtica.

Schoenberg titula els poemes del *Pierrot Lunaire*: melodrames. El text d'aquests 21 poemes és una versió alemanya de l'obra del poeta belga Albert Giraud. La veu femenina, a la qual està confiada la dicció dels poemes, te plantejat aquí un problema únic en el seu gènere. Heus-aquí els termes en què s'expressa el propi Schoenberg en el prefaci de la partitura respecte de la realització de la part vocal.

«La melodia de la veu parlant indicada per les notes no està destinada a ésser cantada (fetes algunes excepcions que s'indiquen expressament). Es confia a l'executant la missió de transformar-la en una melodia parlada, tenint exactament en compte les altituds de so presents. Això s'assolirà, en primer lloc, atenint-se escrupolosament al ritme, es a dir, sense més llibertat de la que es permetria en una melodia cantada. En segon lloc, fent-se exactament càrrec de la diferència entre el so parlat: el so cantat manté l'altitud de la nota immutablement fixa, mentre que el so parlat, tot i donant-la amb exactitud, l'abandona deseguida, pujant o baixant. L'executant s'ha de guardar bé de caure en una *dicció cantant*. No és pas això el que es persegueix. No es cerca tampoc una dicció natural-realista. Al contrari, cal que la diferència entre la dicció corrent i una dicció que col·labora en una forma musical esdevingui patent. Però tampoc ha de fer recordar mai al cant.»

Guthard:

La definición de Stein,
comenzada a la 5^a línea
la faria amar en negretes,
o mayúsculas o curvas,
con ~~no~~ simili-mullos

El jove *Kapellmeister* Erwin Stein, deixeble de Schönberg i profund coneixedor de l'obra del mestre, que ha dirigit en diverses ocasions, afegeix les següents paraules en un estudi sobre el *Pierrot Lunaire* que ens ha servit de font d'informació per les notes que segueixen, ultra les que hem tingut l'honor de recollir de boca del propi autor: «La melodia parlada no vol imitar la tonalitat natural de les paraules, sinó donar-ne directament l'expressió i participar ademés el caràcter psicològic i sonor de la música, com els altres instruments». Aquestes paraules ens semblen definir exactament el vol que escau a la veu recitant i donar, ademés, la clau del tractament insòlit a que està sotmesa en aquesta obra.

Els altres instruments del conjunt són: un violí (que toca també alternativament la viola), un violoncel, una flauta (que alterna amb el *piccolo*), un clarinet (alterna amb el clarinet baix) i el piano. La instrumentació varia a cada poema. Dels 21 de que consta l'obra, n'hi ha sis en els quals col·labora tot el conjunt; els restants són duos, trios, quartets, etc., de combinació sempre diversa, assolint-se així la riquesa i varietat de timbre i sonoritat adequades al color divers del quadres successius.

L'obra forma en conjunt un tríptic, amb set poemes a cada part, separades per pauses relativament llargues, mentre que dintre de cada una d'elles els poemes es van seguint amb pauses més o menys breus, o encadenant-se sens interrupció.

(I) N.º 1. MONDESTRUNKEN

Flauta, violí, piano (al final, violoncel)

Sobre un *pizzicato* assordinat del violí, el piano desgrana una pàl·lida figura *pp.* que dona tot l'ambient del poema i que es va repetint multiformement variada a través de l'obra. La veu parlant entra acompanyada d'uns arabescs de la flauta que va dominant en passar a la segona estrofa. Una expressiva melodia del violí:



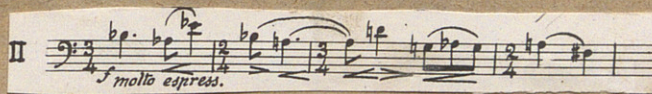
prelúdia als versos:

Frisances dolces i amargants...

amb que s'inicia l'estrofa central. Al primer vers de l'últim

Poeta, de fervor empès...

fa la seva aparició el violoncel amb aquesta melodia *molto espressivo*:



que condueix a una represa de la figura inicial al registre greu del piano, terminant amb la mateixa figura a la flauta, acompanyada d'uns *pizzicatos* del violoncel i del violí. Segueix amb una pausa ampla el

○

molto gran

curiosa

curiosa

N.º 2. COLOMBINA

Piano, violí (més tard, flauta i clarinet)

El violí, amb sordina, diu aquesta melodia de vals:



que es va variant a continuació. Uns vivissims arabescs dominen la última estrofa en una quasi cadència del violí. En arribar al vers

... tot tendre,
damunt les brunes trenes...

el violí condueix amb la següent melodia:

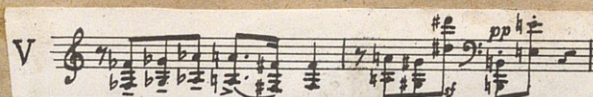


acompanyat d'uns pianíssims acords *staccato* del piano, de la flauta i del clarinet, que fan llur aparició en aquest moment i col·laboren en els compassos d'epíleg amb un teixit d'arabescs que resol en tres acords *staccato* i *pp*. Segueix amb una ampla pausa el

N.º 3. EL DANDY

Piano, piccolo i clarinet

inicia amb unes figures incisives al clarinet i al *piccolo* i uns motius irònics al piano. Pierrot, amb rostre de cera,...



per fi ha decidit empolvar-se amb un raig de lluna. Un efecte fantàstic de flageolets al piano i uns rapidíssims trets ascendents als instruments de vent clouen en el més extrem pianíssim. Pausa brevíssima.

Una pàl·lida rentadora

14

N.º 4. ~~EINE BLASSE WÄSCHERIN~~

Flauta, clarinet i violí

Els tres instruments tenen les veus principals. La veu recitant acompanya. Les línies melòdiques als instruments teixeixen acords entrecreuant-se continuament de manera que a cada nou acord cada instrument es troba en un pla distint :

Zd,



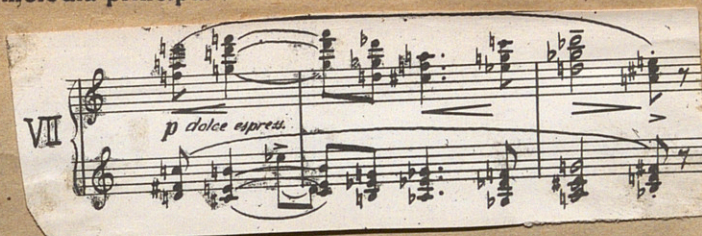
produint així una constant variació de timbre.

En tota la introducció i en la primera part les tres línies instrumentals són gairebé homorítmiques, l'estrofa central presenta ritmes més vius i distints a cada veu i la última varia la primera. Pausa breu.

N.º 5. VALS DE CHOPIN

Piano, clarinet, flauta

El clarinet i la flauta es van passant la melodia del vals; el piano durant la primera estrofa es limita gairebé a acompanyar, per passar a primer terme a la segona estrofa, on porta la melodia principal :



que la flauta i el clarinet comenten amb capricioses figuracions. A l'última estrofa la flauta reprèn la primera melodia amplament variada, passant-la al clarinet baix, fins que expira en el piano on encara dura un instant la pulsació rítmica del vals. Sense pausa es passa al

N.º 6. MADONNA

Flauta, clarinet baix i violí, més tard piano i violoncel

La flauta entona el tema principal



acompanyada del clarinet i d'unes escales *pizzicato* del violoncel, mentre la veu recitant va dient la fervent invocació. El final porta un potent *crescendo*, al cim del qual fan entrada el violí i el piano amb accents marcadíssims. El violoncel clou *fortissimo*. Pausa llarga.

7l 7l

N.º 7. DER KRANKE MOND

La flauta sola acompanya la veu recitant. La melodia que comença :



« és un exemple característic del meloditzar de Schoenberg — diu Erwin Stein —. La melodia no resulta de la repetició simètrica, sinó de la variació sempre renovada de motius, els quals a través de les successives mutacions presenten finalment formes bastant allunyades de la primitiva. » El primer vers de l'última estrofa

Al nuvi, qui embriagat...

s'acompanya d'aquesta variació de la figura inicial de l'obra :



La flauta sola clou el setè poema i amb ell la primera part.

N.º 8. NACHT

El primer poema de la segona part és una *passacaglia* per clarinet baix, violoncel i piano. Uns acords pregonos en el registre més greu dels instruments serveixen d'introducció, de la qual es va descapdellant el tema, exposat primer pel clarinet baix i reprès successivament pel violoncel i pel piano en un cànon a 4 veus :



la veu recitant clou el cànon amb el motiu inicial que aquí ha d'ésser cantat en regla, en una tessitura extraordinàriament baixa. La segona estrofa porta variacions del tema que es van desenrotllant al voltant del motiu inicial, sempre present en cada compàs, com una ombra obsessionant. A l'última estrofa i sobretot vers el final, apareix arreu, omplint l'espai, com un negre eixam. Termina, com al començar, en els registres greus. Pausa llarga.

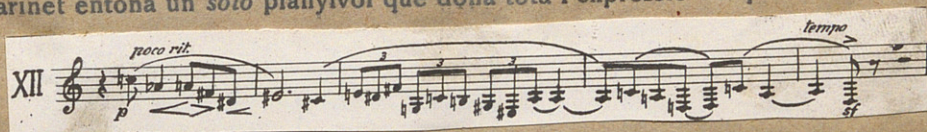
N.º 9. GEBET AN PIERROT

Piano i clarinet

És Colombina, tal vegada, qui fa una serenata a Pierrot; el piano i el clarinet acompanyen. Al tercer vers de la segona estrofa

Pierrot! El riure jo he perdut!

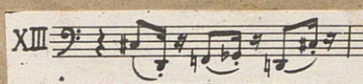
el clarinet entona un *solo* planyívol que dóna tota l'expressió del poema :



Segueix sense interrupció el

N.º 10. RAUB

Tots els instruments, excepte el piano que entra només al final en un compàs que fa d'enllaç amb el número següent. Una ràpida introducció crea tota l'atmòsfera fantàstica. Els instruments d'arc donen *col legno* els ritmes característics :



gran com
el
I

16

Sobre un llarg acord sostingut comença la veu recitant. La tercera estrofa porta un *accelerando* de pànic que culmina en un tret agudíssim del clarinet i resol *súbito* en uns accords ppp. El piano fa al punt el número següent que s'ataca sense pausa.

N.º 11. MISSA ROJA

La primera estrofa està formada de la repetició d'una trèmula figura pianística, subratllada d'uns breus acords dels demés instruments:



Un pianíssim tret ascendent del piccolo condueix a la segona estrofa, en la qual fa violenta irrupció un motiu de la figura inicial amb uns accents *martellato*. La tercera estrofa és portada per aquesta ampla cantilena del violoncel:

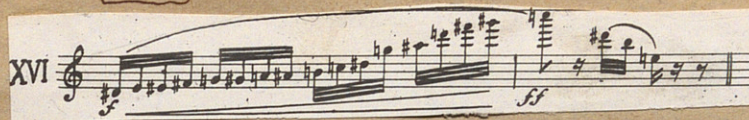


que es continua al clarinet i termina sobre uns acords flautats de la viola i el violoncel. Pausa molt breu.

N.º 12. GALGENLIED

Piccolo, viola i violoncel

Moviment rapidíssim. Acords breus i nervioses figures als instruments d'arc; els ritmes es van precipitant en un *accelerando* sense frè cap a la fi on s'eleva, dominant, un tret estrident del piccolo:

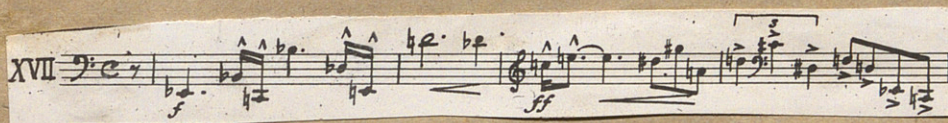


el punt final són el penjoll de les tres últimes notes al *piccolo*. Pausa llarga.

N.º 13. DECAPITACIÓ

Clarinet baix, viola, violoncel i piano

En una breu introducció el violoncel dona el ritme agut i amenaçant:



en començar la recitació els instruments s'aturen sobre uns acords greus i *piano*, interromputs de tant en tant per accents violents. A la segona estrofa els instruments es tornen a movilitzar amb unes figures vagants i uniformes sense destacar-se cap línia, sinó, de tant en tant, uns accents *sforzato*, fins que en arribar a l'última estrofa

comença un gran *accelerando* i un brusc creixent que es desploma tot d'una amb un *glissando* de tots els instruments acompanyat d'una escala martellada del piano. Segueix un interludi instrumental en el qual prenen part la flauta, el clarinet, la viola i violoncel. Condueix la flauta amb la melodia del setè poema, els demés instruments van donant, a fragments, la melodia que la veu recitant *parlava* en el mateix poema, l'últim motiu de la qual es destaca al final molt expressivament en el clarinet. Sense interrupció.

N.º 14. LES CREUS

Piano (més tard flauta, clarinet i violoncel)

El piano sol acompanya la veu restant amb accents apassionats. La flauta, el clarinet, el violí i el violoncel fan entrada un poc abans de començar la tercera estrofa creant una atmòsfera espectral. *Tranquilament i sense expressió* van devallant del registre agut, prolongant-se en aquesta figura del piano :



que ateny el registre greu i conduceix a un ample *crescendo* final que resol en unes vives figuracions de la flauta; fa cadència sobre uns acords fortíssims del piano.

III

N.º 15. NOSTÀLGIA

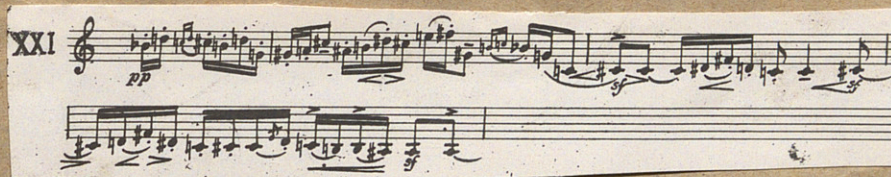
Clarinet, violí i piano (més tard, flauta i violoncel)

En uns compassos d'introducció el violí, acompanyat del piano i el clarinet, exposa el tema principal :



La veu recitant entra tot seguit amb molta delicadesa mentre que el violí i el clarinet van variant alternativament el tema inicial. La segona estrofa comença amb el mateix tema, que després d'un petit *crescendo* cedeix el pas en un *Tempo grazioso* a una nova melodia enjogassada :

dolça queixa... cristalli un sospir
d'italiana antiga pantomima.



La tercera estrofa porta una variació de la primera, disposada en un gran *crescendo* que és tallat bruscament, deixant al descobert uns acords *flageolet* del piano. Després

d'un silenci general, uns passatges brillants del violoncel condueixen al número següent, que s'ataca sense interrupció.

N.º 16. GEMEINHEIT

Piccolo, clarinet, violí, violoncel i piano

El violoncel entona el tema principal d'un caràcter canallesc :



el tempo relenteix súbitament, sortint el piano a primer terme, cobrint al final la primera estrofa per una roblada : estrident irrupció dels demés instruments. La segona repren, variant-lo, el tema primer, acabant en crit agudíssim del piccolo. La tercera estrofa continua variant el mateix tema, però en companyia d'una nova melodia que apareix al violoncel :

curva



L'el

i domina fins a la fi, acompanyada sempre de l'irònic contrapunt del primer tema als altres instruments. Segueix després d'una pausa llarga el

N.º 17. PARODIE

La viola diu *grazioso* el tema principal :



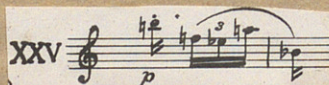
7e

el clarinet respon poc després amb la inversió exacta, desenrotllant-se entre els dos instruments un cànon en el que pren part també la veu recitant amb una imitació senzilla del tema de la viola. Abans d'acabar la segona estrofa intervé el *piccolo* formant un cànon senzill amb la veu mentre que la viola i el clarinet formen simultà-

niament un cànon a l'inversió amb un nou tema. Una petita coda porta a la tercera estrofa en la qual les combinacions contrapuntístiques es multipliquen, descabellant-se sempre rigorosament fins al final. Després d'un compàs de silenci un breu interludi del piano condueix sens interrupció al poema següent.

N.º 18. LA TACA DE LLUNA

El primer tema :

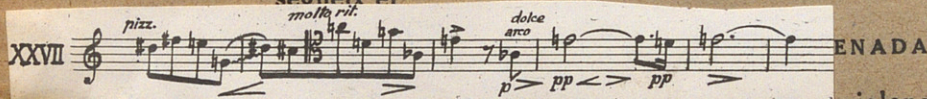


i el segon :



apareixen simultàniament. El clarinet i el piccolo s'emparen del primer per fer-se una fuga exacta, mentre que el violí i el violoncel descapdellen amb el segon cànon a l'uníssó. Aquestes dues formes que juguen contrapúnticament es desenrotllen paral·lelament a una tercera, que és una fuga del piano amb el primer tema en augmentació. Quan el piano es troba tot just a mig camí de la seva fuga, el clarinet i el piccolo, que porten un temps el doble més viu, terminen la llur, així com el violí i el violoncel: el cànon : en aquest moment Pierrot es gira buscant-se la taca de lluna que porta a l'esquerra; la primera fuga i el cànon executen la mateixa girada i, fent el cranc, retrocedeixen a l'inversa fins al principi, mentre la segona fuga al piano progressa normalment, de manera que el final d'aquesta i el principi de les dues altres formes cauen juntes en arribar a l'últim compàs. Gairebé sense pausa segueix el

curva



En un instant de vici mori lent, presenta el violoncel una fantasiosa cantilena que es desenrotlla superbament durant tota la primera estrofa, culminant en una brillant cadència. La irrupció de Cassandre furiós desconcerta una mica el virtuós però aviat recupera la calma per acabar la segona estrofa amb un ample *cantabile* en les regions més elevades :



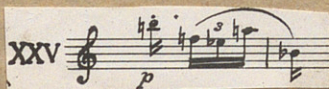
La tercera estrofa porta noves variacions brillants del tema acabant en una coda

27

niamment un cànon a l'inversió amb un nou tema. Una petita coda porta a la tercera estrofa en la qual les combinacions contrapuntístiques es multipliquen, descabdellant-se sempre rigorosament fins al final. Després d'un compàs de silenci un breu interludi del piano condueix sens interrupció al poema següent.

N.º 18. LA TACA DE LLUNA

El primer tema :



i el segon :



apareixen simultàniament. El clarinet i el piccolo s'emparen del primer per fer-se una fuga exacta, mentre que el violí i el violoncel descapdellen amb el segon cànon a l'unissó. Aquestes dues formes que juguen contrapúnticament es desenrotllen paral·lelament a una tercera, que és una fuga del piano amb el primer tema en augmentació. Quan el piano es troba tot just a mig camí de la seva fuga, el clarinet i el piccolo, que porten un temps el doble més viu, terminen la llur, així com el violí i el violoncel el cànon : en aquest moment Pierrot es gira buscant-se la taca de lluna que porta a l'esquerra; la primera fuga i el cànon executen la mateixa girada i, fent el cranc, retrocedeixen a l'inversa fins al principi, mentre la segona fuga al piano progressa normalment, de manera que el final d'aquesta i el principi de les dues altres formes cauen juntes en arribar a l'últim compàs. Gairebé sense pausa segueix el

curiosa

N.º 19. SERENADA

En un ritme de vals molt lent, presenta el violoncel una fantàsica cantilena que es desenrotlla superbament durant tota la primera estrofa, culminant en una brillant cadència. La irrupció de Cassandre furios desconcerta una mica el virtuós però aviat recupera la calma per acabar la segona estrofa amb un ample *cantabile* en les regions més elevades :



La tercera estrofa porta noves variacions brillants del tema acabant en una coda

27

en la qual prenen part també els demés instruments i enllaçant immediatament amb el

N.º 20. HEIMFAHRT (BARCAROLA)

Flauta, clarinet, violí, violoncel i piano

Sobre arpegis *pizzicati* dels instruments de corda el clarinet diu el tema de la *barcarola*:



unes exhuberants variacions de la flauta i del violoncel omplen la primera estrofa, a la segona, la flauta i el piano segueixen descabdellant la variació mentre els demés instruments murmuren escales suauíssimes. El violí condueix la variació de tota l'última estrofa, a la qual segueix una coda llarga que torna a reprendre en el clarinet el motiu inicial del tema. Sense pausa.

N.º 21. O ALTER DUST

El piano acompanya la veu amb una melodia d'un gran simplicitat:



els demés instruments acompanyen a segon terme. Ven al final porten també fragments melòdics, sobretot el piccolí que poc abans d'acabar entona una molt fina figuració i els instruments de coda que tornen a presentar una reminiscència de la primera melodia. Termina la veu sola.

R. G.

curiosa

10

125

Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
Wie der Storch auf einem Beine,
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander — wütend
Ob des nächtigen Virtuosen —
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst den Kahlkopf er am Kragen —
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot:
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
— Der Mondstrahl ist das Ruder.

O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glücklich Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet:
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich!

All meinen Unmut gab ich preis;
Aus meinen sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft — aus Märchenzeit!

Amb grotesc arquet enorme,
Pierrot grata sa viola.
Com cigonya, sobre un peu sols,
sona brut un pizzicato.

Ix de cop Cassandre i brama
contra aquell nocturn virtuós...
Amb grotesc arquet enorme
Pierrot grata sa viola.

Ara llença la viola;
finament, amb la mà esquerra
eix cap pelat agarrota...
bo i sonant damunt sa caula
amb grotesc arquet enorme.

De rem fa raig de lluna
nenúfre fa de bot,
on ja Pierrot navega
amb bon vent cap al sud.

El riu pregon zumzeja
breçant la barca lleu
De rem fa raig de lluna,
nenúfre fa de bot.

Vers Bergamo, sa pàtria,
torna Pierrot avui;
ja a sol-ixent llustreja
el verd país al lluny...
De rem fa raig de lluna.

Oh vell perfum del temps faulós,
tu embriagues altre cop mes venes!
Un foll esbart d'entremaliats
brunzent per l'aire va.

Sortós desig me fa content
de gaudis que abans menyspreava.
Oh vell perfum del temps faulós,
m'embriagues altre cop!

Tots mos amics envio lluny;
de ma finestra assoleiada
contemplo lliure el món amat
i enllà somnio espais gloriosos...
Oh vell perfum del temps faulós!

[u.

*Goethe's, Boletí domar
un cop d'ull atent
a aquest alemany*

1-2-9

1

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürst er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen,
Blühen in den Julinächten —
O bräch ich eine nurl!

2

Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten.
Die weissen Wunderrosen.

Gestillt wär all meid Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis — entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons.

Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

El vi, que amb els ulls hom beu,
de nits la lluna el vessa a onades
i la maror llur va inundant
la pau de l'horitzó.

Frisances, dolces i amargants,
travessen la corrent sens nombre!
El vi, que amb els ulls hom beu,
de nits la lluna el vessa a onades.

Poeta, de fervor empès,
s'embriaga amb el sacre beure;
al cel aixeca embadalit
el cap i, incert, a glops xarrupa
el vi, que amb els ulls hom beu.

Les flors del clar de lluna,
mirables roses blanques,
nits de juliol les obren...
Oh, si una jo'n collís!

Per endolcir ma pena,
jo cerco en plena fosca
les flors del clar de lluna,
mirables roses blanques.

Mes ansies finirien,
si jo mai esfullava
tot misteriós, tot tendre,
damunt tes brunes trenes
les flors del clar de lluna.

7à

Amb una fantàstica llum
la lluna esclareix el flascó de cristall
sobre el fosc lavabo, santuari
del silenciós dandy de Bergamo.

En tassa de bronze sonora
riu clara fontana, metàl·lic so fent.
Amb una fantàstica llum
la lluna esclareix el flascó de cristall.

Pierrot, amb rostre de cera,
rumia: com fer per posar-se blanquet?
Se treu el carmi i el verd oriental
i es pinta la cara a l'alta faisó
amb un raig de lluna fantàstic.

4

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweisse Arme
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom,
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanste Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet aus die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobnen Linnen —
Eine blasse Wäscherin.

5

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssüchtger Reiz.

Wilder Lust Accorde stören
Der Verzweiflung eisen Traum —
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiss und jauchzend, süß und schmachkend,
Melancholisch düstrer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Hastest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meine Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezeihten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit —
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

Una bugadera humil
renta al vespre roba bruta;
nus i relluents els braços
ella en l'aigua submergeix.

Llisca el vent per la clariana,
lleu fent moure la corrent.
Una bugadera humil
renta al vespre roba bruta.

I del cel la tendra filla,
que les branques acaronen,
prompte sobre l'herba fosca
va estenent la roba clara...
Una bugadera humil.

Com la gota lleu de sang
d'un malalt colora els llavis,
així enclou eixa tonada
un demolidor encis.

Pler feresst d'acords qui torben,
somni fret del desesper...
Com la gota lleu de sang
d'un malalt colora els llavis.

Calt i alegre, dolç i lànguid,
vals ombriu i melancòlic,
mai dels meus sentits no'm fuges!
Fort te claves en ma pensà,
com la gota lleu de sang.

Vina, oh Mare de les penes,
a l'altar d'aquests mos versos!
Sang de dins tos pits tan magres
feu vessar l'espasa fera.

Tes ferides sempre obertes
semblen rojos ulls qui's baden.
Vina, oh Mare de les penes,
a l'altar d'aquests mos versos!

En tes mans adolorides
tens el cos del teu Fill únic,
per mostrar-lo a tots els homes...
prò l'esguard els homes aparten
de tu, oh Mare de les penes!

Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergross,
Bannt mich wie fremde Melodie.

An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel —
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond.

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont. — verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes
Zerfloss — Zerfloss!

Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,
Rossarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot — mein Lachen!

Tu, lluna, greu malalta apars
llà sobre'l bru coixí del cel;
el teu febrós i immens esguard
sobta'm, com rara melodia.

D'insadollable mal d'amor
tu mors, punyint-te greus dalers.
Tu, lluna, greu malalta apars
llà sobre'l bru coixí del cel.

Al nuvi, qui embriagat
va envers l'amada irreflexiu,
alegra dels teus raigs el joc,
ta pàl·lida i vexada sang...
Tu, lluna, greu malalta apars!

Fosca, negra, gran pantalla
per matar del sol l'esclat.
Com un màgic llibre clos,
calla l'horitzó... reposa.

D'entre'l baf d'avencs que's perden
ve un perfum... membrances mata!
Fosca, negra, gran pantalla
per matar del sol l'esclat.

I del cel la terra emeers
baixen amb feixugues ales
invisibles monstres hòrrids
sobre'ls cors dels pobres homes...
Fosca, negra, gran pantalla.

Pierrot! El riure
jo he perdut!
La imatge esplèndida
fugí... fugí!

Ja negre ensenya
tremola al pal.
Pierrot! El riure
jo he perdut!

Oh, fes que torni,
manescal d'ànimes,
ninot poeta,
pros de la lluna,
Pierrot... el riure!

Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab — zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.

Doch da — sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsterniss — wie Augen! —
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar — Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreisst die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Geberde
Zeigt er den bangen Seelen
Die triefend rote Hostie:
Sein Herz — in blutigen Fingern —
Zu grausem Abendmahle!

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.

In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halse.

Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen —
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen,
Die dürre Dirne!

Oh, els rogens robins de príncep,
sang a gotes d'altra glòria,
closos en el fosc sarcòfag
sots la volta de la tomba.

Lla, amb sos companys d'orgies,
va a la nit Pierrot... per prendre
els rogens robins de príncep,
sang a gotes d'altra glòria.

Mes lla... prest tots s'esborronen,
gros de por són ara extàtics:
en la fosca uns ulls — tal sembla! —
lluen de dins el sarcòfag.
Oh, els rogens robins de príncep!

Per fè un sopar terrífic,
en mig de l'or qui encega
i el tremolor dels ciris,
puja a l'altar Pierrot!

La mà, amb gest sacríleg,
esqueixa els sacres hàbits.
Per fè un sopar terrífic
en mig de l'or qui encega.

Amb gest de consagrar-la,
mostra als tímids homes
la hostia ensangonada;
son cor... sos dits sanguegen...
Per fè un sopar terrífic!

La seca mosca
de llarga gola
serà la seva
darrera amant.

En son cervell duu
com clau clavada
la seca mosca
de llarga gola.

Prim com un pi bort
i al coll la corda...
Cau ben contenta
del murri als braços
la seca mosca!

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch gross — dräut er hinab
Durch schmerzendsunkle Nacht.

13 Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzem Seidenkissen.

Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sünderhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme!

14 In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt — erstarrt die Locken —
Fern, verweht der Lärm des Pöbels,
Langsam sinkt die Sonne nieder,
Eine rote Königskrone. —
Heilge Kreuze sind die Verse!

Lieulich klagend — ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.

15 Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieulich klagend — ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergisst Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten — schweist die Sehnucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieulich klagend — ein kristallnes Seufzen!

La lluna, lluent com sabre turc
damunt de bruns coixins de seda,
espectre apar menaçador
en trista i fosca nit.

Pierrot va sens repòs errant
i esguarda endalt, de mort en l'ansia,
la lluna lluent com sabre turc
damunt de bruns coixins de seda.

Les cames fan-li tremolins,
perd l'esma i cau a terra en basca.
Cregué que per puni'seu crim
damunt son coll brunzint baixava
la lluna, lluent com sabre turc.

Creus sagrades són els versos
on llur sang poetes vessen,
sota's cops secs dels voltors qui
vers ells com fantasmes volen.

En llurs cossos rabejant-se,
xops els brans són d'escarlata.
Creus sagrades són els versos
on llur sang poetes vessen.

Cau el cap... els rulls s'atesen...
lluny s'escampa la gentussa.
Va a la posta el sol amb calma
com reial corona roja...
Creus sagrades són els versos!

Dolça queixa... cristallí un sospir
d'italiana antiga pantomima,
ça ressona: l'encarcarat Pierrot,
ja un modern sentimental es torna.

I ressona pel seu cor en vaga,
tot somort pels seus sentits ressona,
dolça queixa... cristallí un sospir
d'italiana antiga pantomima.

Ja ha oblidat Pierrot la trista ganga!
A la blanca resplendor de lluna,
al reflex de l'ona... l'enyorança
vola ardida amunt, envers la pàtria,
dolça's queixa... cristallí un sospir fa!

el

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Lust durchzertert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
Zärtlich — einen Schädelbohrer!

Darauf stopst er mit dem Daumen
Seinen echten türkschen Taback
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert!

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behäbig schmaucht und pafft er
Seinen echten türkschen Taback
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich — horch! — ein Wispern!
Ein Windhauch kichernd leile:
Der Mond, der böse Spötter,
Afft nacht mit seinen Strahlen —
Stricknadeln, blink und blank.

Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er beschaut sich rings und findet richtig —
Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Wartet! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch — bringt ihn nicht herunter!
Und so gehet, giftgeschwollen, weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen —
Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

El llis crani de Cassandre,
mentre'l vent sa clepsa bufa,
Juan Pierrot, amb gest hipòcrit,
burxa... d'un trepà servint-se!

Hi entafura a ran dels polzes
son tabac de turca marca...
al llis de crani de Cassandre,
mentre'l vent sa clepsa bufa!

Posa après canó de pipa
rera, en la pelada closca,
i placèvol pipa i fuma
son tabac de turca marca
del llis crani de Cassandre!

Fent mitja, ben polida,
amb sos cabells grisencs,
sèu la duenya i rondina;
duu el faldellí vermelt.

Espera en la glorieta
el seu Pierrot qu'estima,
fent mitja, ben polida,
amb sos cabells grisencs.

De sobte, ou un xiu-xiu!
Rialla lleu ressona:
la lluna, gran mofeta,
li fa amb sos raigs escarni...
fent mitja, ben polida.

Una clapa gran de lluna blanca
a l'esquena de sa negra jupa
duu Pierrot, al vespre passejant-se,
bo i cercant fortuna i aventures.

Torba'l, tot de cop, que'n el seu hàbit
ara un cercle ha vist, i just hi troba
una clapa gran de lluna blanca
a l'esquena de sa negra jupa.

Guaita! pensa: ço taca de guix és!
Frega fort, prò no l'arriba a treure.
I segueix així les mans inflant-se,
refregant fins a la matinada
una clapa gran de lluna blanca.