

VIENA Y ALREDEDORES

ATONALISMO LIBRE, DODECAFONISMO Y SERIALISMO INTEGRAL

Edgardo J. Rodríguez y Alejandro Martínez



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

VIENA Y ALREDEDORES

ATONALISMO LIBRE, DODECAFONISMO Y SERIALISMO INTEGRAL

Edgardo J. Rodríguez y Alejandro Martínez



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Rodríguez, Edgardo

Viena y alrededores: atonalismo libre, dodecafonismo y serialismo / Edgardo Rodríguez; Alejandro Martínez. – 1a ed. – La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2185-7

1. Música. I. Martínez, Alejandro. II. Título.

CDD 780.904

Edición y coordinación editorial: Elena Sedán

Corrección y revisión editorial: Pilar Marchiano

Diseño: Valeria Lagunas

Viena y alrededores. Atonalismo libre, dodecafonismo y serialismo integral es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución–No comercial–Compartir igual)



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dra. Andrea Varela

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario institucional

Lic. Francisco Viña

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretaria Académica

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

**Secretaria de Vinculación
con la Industria**

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Prof. Nicanor Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Contenido Audiovisual**

Prof. Martin Barrios

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. José Gallo Llorente

Tabla de contenidos

Introducción	5
Capítulo 1	
Schoenberg y la reflexión sobre la forma musical	9
Capítulo 2	
Atonalismo libre	47
Capítulo 3	
Dodecafonismo	79
Capítulo 4	
Serialismo integral	117
Referencias	137

Introducción

Como es bien sabido, a comienzos del siglo XX, un conjunto relativamente pequeño e históricamente muy influyente de compositores provocó la crisis del lenguaje musical heredado. El campo de la música académica se dividió en, al menos, dos vertientes: la primera, la corriente vanguardista que abandonó la tonalidad, el histórico principio organizador de las alturas, la armonía y la forma musical; y la segunda, conformada por el resto de los compositores que continuaron, de una u otra manera, dentro de esa tradición. Como resultado se produjo una fragmentación de la escena musical que persiste hoy en día: la música académica de vanguardia se transformó desde aquella época en una música de iniciados, desarrollada paralelamente a la omnipresencia avasallante de la tonalidad (en sus diversas manifestaciones, tanto históricas como contemporáneas) en el resto de las músicas de tradición académica y populares del mundo occidental.

En ese gran marco, este libro estudia en profundidad un recorte representativo de la modernidad musical de la primera mitad del siglo pasado.

La principal hipótesis de nuestro escrito es que, hasta mediados del siglo XX, buena parte de la escena musical internacional de vanguardia se podría ordenar en torno a dos concepciones bien diferenciadas del transcurrir temporal, de la concepción de la forma, del modo en cómo el material se amplía: por un lado, los herederos del organicismo del siglo XIX (anclado en el modelo de variación sonatístico beethoveniano) que desarrollaron una concepción formal dinámica, teleológica y cerrada (este grupo estuvo integrado básicamente por el círculo de compositores que rodeaba a Arnold Schoenberg, en especial dos de sus alumnos más famosos: Anton Webern y Alban Berg). Por el otro, un conjunto más heterogéneo de compositores que —de manera más o menos explícita— se opuso a aquel estableciendo un conjunto variado de estrategias de configuración

formal que, simplificando, denominamos *aditivismo*, caracterizado por una concepción formal estática, adireccional y, en comparación con la anterior, abierta (los compositores más conspicuos de esta tendencia fueron Claude Debussy, Igor Stravinsky, Charles Ives y Edgar Varèse). En términos generales, la diferenciación también se puede entender como la oposición entre una estrategia intensa de integración temática y textural para el logro del ideal de la continuidad orgánica, y otra basada en altos niveles de discontinuidad formal y textural.

Una vez inmersos en la escritura, la inmensidad de los contenidos que se pretendían abarcar nos persuadió de dividirlos en dos volúmenes, por un lado, el organicismo y, por el otro, las diferentes versiones del aditivismo formal.

Por ello, esta primera parte se concentra en la vertiente representada por la producción de Arnold Schoenberg y Anton Webern para luego extenderse al serialismo integral europeo, movimiento que consagra estas ideas en los años inmediatamente posteriores a la segunda gran guerra con ciertas obras paradigmáticas de Olivier Messiaen, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

Este texto constituye, en primer lugar, el punto de llegada de muchos años de estudio y docencia; supone un resumen de los innumerables análisis y discusiones producidos a lo largo de un extenso periodo de tiempo.

En segundo lugar, establece un ordenamiento de la bibliografía específica, de autores e ideas; una genealogía de saberes y citas. De esta sistematización surgió lo que estimamos son desarrollos propios.

En tercer lugar, es un texto de referencia escrito originalmente en castellano que intenta salvar los serios problemas de traducción de la literatura especializada (producida en inglés, francés o alemán, principalmente).

En cuarto lugar, reivindica la importancia del enfoque estructural para la comprensión profunda de los hechos musicales, para lo cual hemos procurado que las consideraciones estético-contextuales, abundantes por otro lado, se refieran siempre a los textos musicales abordados analíticamente.

Finalmente, es también una discusión del canon desde la periferia del canon. En ese sentido, inscribimos este texto en la pequeña tradición de escritos sobre teoría musical (o musicología simplemente, si se prefiere) del siglo XX y XXI que, realizados por autores argentinos en la Argentina,

presentan un nivel de reflexión y profundidad que exceden la crítica periodística y la mera biografía. En esa tradición se ubica la producción de nuestro colega y amigo Federico Monjeau con quien, directa o indirectamente, discutimos varias de las cuestiones que tratamos aquí. Las páginas que siguen están dedicadas a su memoria.

La estructura del libro es la siguiente:

Capítulo 1. Schoenberg y la reflexión sobre la forma musical: este capítulo inicial expone los fundamentos de la concepción formal schoenbergiana y su compromiso con la tradición organicista. Presentamos y desarrollamos algunos conceptos clave (lógica musical, idea musical, *Grundgestalt*, el periodo y la oración como tipos formales básicos, entre otros). Es una introducción teórica general a varias de las cuestiones abordadas en los capítulos siguientes que atraviesan las diferentes etapas de la producción musical y el pensamiento teórico de Schoenberg. Varios de los ejemplos musicales presentados aquí desde una perspectiva formal serán reconsiderados luego en los capítulos posteriores en contextos diferentes.

Capítulo 2. Atonalismo libre: aquí exponemos el camino que Schoenberg recorrió hasta alcanzar el atonalismo, para luego elaborar un conjunto de principios que describe las prácticas y tendencias más importantes. Finalmente, abordamos analíticamente obras seleccionadas.

Capítulo 3. Dodecafonismo: en este apartado desarrollamos con cierta amplitud conceptos teóricos, las etapas en la producción de Schoenberg y las particularidades de la técnica dodecafónica desplegada por Webern. Dedicamos un apartado especial a describir el desarrollo del dodecafonismo a partir del atonalismo libre.

Capítulo 4. Serialismo integral: en este capítulo describimos someramente la relectura de Webern efectuada en los cursos de posguerra en Darmstadt, el significado histórico de «Mode de valeurs et d'intensités» de Messiaen y la recepción que tuvo esta obra en «Structures 1a» de Boulez y «Kreuzspiel» de Stockhausen.

Los capítulos 2, 3 y 4 contienen comentarios en los que realizamos algunas críticas a conceptos supuestos o explícitos de cada período: la idea de *Klangfarbenmelodie*, la función del texto, la concepción dodecafónica del espacio, la pertinencia del control multiparamétrico, entre otros.

Agradecimientos

A Luis Rubio y Sergio Hualpa, profesores siempre recordados de la época de estudiantes en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata.

A Julio Ogas (Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, España) y Carlos Almada (Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro) en cuyas universidades partes significativas del texto fueron escritas.

A Agustín Rodríguez quien realizó todos los gráficos y partituras con una minuciosidad y dedicación notables. Sin su tarea este libro, verdaderamente, no hubiera sido factible.

A Iris Winkler, por su apoyo y porque fue fuente de consulta permanente acerca de los términos alemanes y su mejor traducción al castellano.

Capítulo 1
Schoenberg y la reflexión
sobre la forma musical

Schoenberg: el revolucionario conservador¹

«Para mí, no cabe duda de que las leyes del antiguo arte
son también las del nuevo arte.»

Arnold Schoenberg [1950] (1975)

Después de la publicación del *Tratado de armonía* (1911) (comenzado en 1910), Schoenberg proyectó una serie de escritos en los que abordaría cuestiones de forma y composición musical, entre otros temas. Los manuscritos *Coherencia*, *Contrapunto*, *Instrumentación*, *Teoría de la Forma* (1917);² *La idea musical y la lógica, técnica y arte de su presentación* (1934-1936),³ permanecieron incompletos y de ese modo fueron recientemente editados. En ellos, Schoenberg plantea muchos de los asuntos que retornarán en sus dos textos clásicos sobre forma: *Modelos para estudiantes de composición* (1943), concebido como material para sus clases en la Universidad de California; y *Fundamentos de la composición musical* (1967), publicado después de su muerte en 1967 por Erwin Stein y Gerald Strang. Asimismo, *El estilo y la Idea* (1950) reúne escritos de diferentes épocas que iluminan también su pensamiento musical.⁴

En líneas generales, la concepción formal de Schoenberg integra dos aspectos: la forma como fenómeno *lingüístico* (vinculada a la idea de articulación y lógica musical) y la forma como fenómeno *biológico* (vinculada a la concepción organicista de la obra).⁵

Forma y lógica musical

«En música no hay forma sin lógica,
no hay lógica sin unidad.»

Arnold Schoenberg [1950] (1975)

Bajo el primero de estos aspectos, Schoenberg sostiene la idea de que un compositor se expresa a través de la música obedeciendo una *lógica musical* que rige la estructura del discurso y permite a los oyentes comprenderlo:

«Componer es pensar en notas y ritmos» (Carpenter & Neff, 2006, p. 303);⁶ «Una idea en música consiste principalmente en la relación de notas entre sí» (Schoenberg, [1967] 1989, p. 269); «[el] problema del compositor es: expresión y presentación de las ideas musicales» (Schoenberg en Christensen, 1984, p. 341).

De ahí que la forma musical sea el resultado de «la organización de ideas musicales inteligibles, lógicamente organizadas» (Schoenberg, 1989, p. 260):

La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo. Igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía, e incluso la lógica: ninguno de estos elementos produce y ni siquiera contribuye a la belleza. Pero todos ellos contribuyen a una organización que hace inteligible la presentación de la idea musical (Schoenberg, [1950] 1975, p. 399).

La lógica musical —cuyo material primordial son las *ideas musicales*— se funda en los mismos principios de organización discursiva que rigen el pensamiento humano. Las ideas musicales (conformadas por notas, ritmos y armonías) requieren un tratamiento comparable a un discurso lingüístico (ya sea este una narración, un poema o la exposición de una tesis filosófica): presentación precisa de ideas, diferenciación entre ideas principales y secundarias, confrontación con otras ideas, elaboraciones, transiciones y digresiones, entre otras. Por ello, «el verdadero propósito de la construcción musical no es la belleza sino la inteligibilidad» (Schoenberg, 1989, p. 39). En todo caso, la forma de una obra musical posee una suerte de *belleza estructural* al proporcionar a los oyentes los elementos musicales necesarios y la lógica inherente que hacen posible comprender, apreciar y disfrutar el discurso:

La forma en el arte, y especialmente en la música, tiende de manera primordial a la comprensibilidad. La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en poder seguir una idea, su desarrollo y las razones de éste, está íntimamente ligada —psicológicamente hablando— a un sentido de belleza. Por eso, la manifestación artística requiere comprensibilidad para producir una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional (Schoenberg, [1950] 1975, p. 215).

La organización lógica de la forma está estrechamente ligada a las ideas de *coherencia* o *unidad*⁷ y *comprensibilidad*,⁸ términos que son recurrentes en los escritos de Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern.⁹ Aquellos involucran tanto el papel del compositor como el del oyente. De este modo, el compositor expresa su pensamiento a través de una eficiente presentación de las ideas musicales, atendiendo a la *lógica, técnica y arte de su presentación* (Schoenberg, [1936] 2006), tal como se titula uno de los manuscritos de Schoenberg más conocidos. El concepto de coherencia se vincula con el establecimiento de relaciones estrechas de conexión y derivación entre los diferentes elementos de la obra. Según Webern (2009):

La unidad [...] consiste en crear la mayor relación posible entre todas las partes. De lo que se trata [...] es de crear la claridad suficiente en las relaciones entre las distintas partes en la unidad. Es decir, en una palabra: mostrar cómo una cosa nos conduce a la otra (p. 86).

Sin embargo, la noción de unidad o coherencia —que parece centrarse en el trabajo compositivo— requiere de la noción de comprensibilidad, que introduce la cuestión del papel de los oyentes. Aprender la forma musical exige ambas. Webern (2009) afirma que el «principio supremo de cualquier presentación de una idea es la ley de comprensibilidad» (p. 35).

Varios de los temas que Schoenberg aborda en sus escritos, como la cuestión de la repetición en música, la distinción entre organizaciones musicales estables y menos estables, y la diferenciación de funciones formales, entre otras, tienen como trasfondo la relación entre coherencia y comprensibilidad. Para Schoenberg [1917] (1994) queda claro que estas nociones se enlazan de manera compleja:

Los límites de la comprensibilidad no son los límites de la coherencia, ésta puede estar presente aun cuando la comprensibilidad haya cesado, puesto que existen conexiones inaccesibles a la consciencia. Tales conexiones posiblemente tengan un efecto en aquellos oyentes más experimentados o entrenados (p. 8).

La preocupación por los oyentes y el modo en que estos pueden comprender la nueva música se manifiesta en varios de sus escritos tempranos. En

un texto de 1914, *¿Por qué las nuevas melodías son difíciles de comprender?* (Schoenberg en Simms, 1977), señala que a diferencia de las melodías más sencillas y «más primitivas», las de rango artístico superior prescinden de repeticiones superfluas y variaciones simples en favor de exposiciones temáticas más breves y elaboraciones más sofisticadas. El artículo finaliza del modo siguiente: «No se ahorra espacio cuando se expresa con diez palabras lo que puede decirse con dos. Tal “brevedad” es incómoda para quienes quieren disfrutar confortablemente. Pero ¿por qué habrían de tener razón justo aquellos que piensan demasiado lento?» (Schoenberg en Simms, 1977, p. 116).

Con un título parecido, Alban Berg, en su ensayo *¿Por qué es tan difícil de comprender la música de Schoenberg?* (1924), analiza el comienzo del *Cuarteto Op. 7* de Schoenberg y señala que las dificultades con la música de su maestro se encuentran en la riqueza contrapuntística, la construcción asimétrica de las frases y el complejo trabajo motivico (además del lenguaje armónico utilizado):

Comprender completamente este lenguaje [el de Schoenberg] y captar sus detalles implica, en general, tener la capacidad de reconocer el comienzo, la parte media y el final de cada melodía; escuchar la simultaneidad de voces, no como un fenómeno azaroso, sino como progresiones armónicas, y percibir las relaciones [formales] pequeñas y a gran escala y los contrastes adecuadamente. En resumen: ser capaz de seguir una pieza de música del mismo modo que se sigue las palabras de un poema escrito en un lenguaje que resulta perfectamente conocido. Aquel que posea este don, tiene la habilidad de pensar musicalmente, *que es equivalente a comprender una obra musical* (Simms, 2014, p. 184).

La descripción de Berg, enfatizando los aspectos técnicos y formales del discurso como el objeto de la audición musical, se asemeja a la que hace Theodor Adorno (que fue alumno de Berg), al describir al *oyente experto* en el primer capítulo de su *Introducción a la Sociología de la Música* (2009), cuyo título es: «Tipos de comportamiento musical». Para Adorno (2009), el oyente experto es:

[...] el oyente plenamente consciente, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante [...]. A

la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus movimientos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido. Incluso las complicaciones de lo simultáneo, es decir, la armonía compleja y la polifonía a varias voces, las percibe distintamente. El comportamiento plenamente adecuado podría denominarse «escucha estructural» (pp. 181-182).

La insistencia en la importancia del trabajo perceptual e intelectual del oyente y la idea de que una escucha *adecuada* prioriza la estructura musical se ubican, por supuesto, en la tradición de Eduard Hanslick (1854) y su idea de que la música es un arte autónomo y su único contenido son *formas movidas sonoramente*.¹⁰

Forma y organicismo

La segunda fuente teórica de las ideas formales de Schoenberg es la concepción organicista de la obra musical. Esta noción tiene una larga tradición en Occidente,¹¹ sin embargo, es en los siglos XVII y XVIII, especialmente en el campo de las ciencias naturales, que el enfoque organicista comenzó a generalizarse en contraposición a la concepción mecanicista de la naturaleza, sustentado en la inadecuación de esta última para explicar satisfactoriamente los fenómenos de la reproducción, el crecimiento y la nutrición de los seres vivos.¹²

En la obra de los filósofos alemanes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX (Johann Fichte y Friedrich Schelling, por ejemplo), el estudio de los rasgos que caracterizan la organización, el crecimiento y la reproducción de los seres vivos, no explicables en los términos puramente físico-químicos de la ciencia mecanicista, llevó a postular gran parte de los principios y atributos organicistas que sirvieron de modelo para la descripción y crítica de las obras de arte consideradas como totalidades orgánicas: la noción de holismo entre las partes y el todo, la relación dialéctica entre unidad y crecimiento, la conexión de este último con las ideas de metamorfosis y teleología, el concepto de forma necesaria y otras nociones asociadas tales como la exaltación del modelo natural como ideal de belleza y la del artista como genio inconsciente.¹³

De entre las múltiples caracterizaciones históricas del organicismo, Nadine Hubbs (1990) propone la siguiente:

(a) Es autogenético: en el propio material inicial, o *Grundgestalt*,¹⁴ residen las propiedades y la energía para el crecimiento y la expansión por vía de la transformación.

(b) Todo está constituido y regulado por la misma sustancia, las diferencias son solo funcionales.

(c) La forma resultante es necesaria, teleológica y cerrada puesto que sus características globales están contenidas en el material original, este dirige la expansión que contiene también las reglas de la extinción.

(d) Relación partes/totalidad: las partes de una obra orgánica constituyen el todo de manera tan interdependiente que el todo está en las partes.

En una obra musical orgánicamente concebida la traslación de estas nociones es casi directa: los temas y/o motivos se expanden por medio de la variación (*variación desarrollante* según Schoenberg)¹⁵ generando las diferenciaciones que caracterizan y constituyen la pieza (ideas musicales, frases y secciones, por ejemplo) a la vez que permanecen interconectados por esa misma sustancia original. Además, Schoenberg y Webern (sobre todo este último) tendieron a considerar las configuraciones temático motivicas como conjuntos interválicos abstractos, es decir, despojados de alturas específicas y ritmos particulares. En las obras más características de este estilo, ese núcleo o núcleos son la fuerza centrípeta que compensa el impulso centrífugo de la transformación. Es en el amplio y complejo marco de la contradicción dialéctica transformación-unidad (expresable con la pregunta: ¿cómo lograr músicas siempre novedosas y cambiantes manteniendo, a la vez, su unidad y coherencia internas?) que estos compositores producen sus obras.

En términos generales se podría decir que la variación es teleológica y que establece un régimen principalmente lineal: se dirige de lo menos complejo (la presentación del motivo o tema) hacia lo más complejo (las variaciones). La idea schoenbergiana detrás de esta orientación en la transformación era suplir, aunque de manera más difusa, la propia de la tonalidad (anclada siempre en las funciones tonales).

Por otro lado, la concepción de la belleza implícita en el esquema es naturalista, mimética (puesto que las leyes que regulan la expansión de la forma son análogas a las leyes del mundo natural de los seres vivos), por

ello Johann Goethe [1823] (1907) postula: «Lo bello es una manifestación de leyes secretas de la naturaleza que habrían permanecido eternamente ocultas para nosotros sin su aparición» (p. 32). Y Webern (2009), parafraseándolo: «El arte es un producto de la naturaleza en general bajo la forma particular de la naturaleza humana» (p. 30).

Además, si, como sugerimos más arriba, la pieza es autogenética, la función del compositor es la de un mero *medium* que posibilita que las características propias del material se manifiesten en la obra musical. Esta concepción constituye la idea romántica del genio que produce inconscientemente, manejado por la naturaleza, conducido por las reglas de la inspiración (que son opuestas a las gramaticales con las que se construía la forma mecanicista).¹⁶ El genio es la aptitud mental innata (es decir, natural) por medio de la cual la naturaleza rige al arte. Por eso Schoenberg [1950] (1975) escribe:

[...] creo que el arte nace del *debo*, no del *puedo*. Un artesano *puede*: cualquier talento con el que haya nacido, lo ha desarrollado, y mientras quiera hacer algo, es capaz de hacerlo. Lo que quiere hacer, *puede* hacerlo: bueno y malo, superficial y profundo, nuevo y anticuado, ¡*puede*! Pero el artista *debe* hacerlo. No tiene nada que decir en el asunto, no tiene nada que ver con lo que quiere; pero como debe, también puede. [...] De este modo el genio solo aprende realmente de sí mismo, el hombre de talento principalmente de los demás. El genio aprende de la naturaleza —su propia naturaleza—; el hombre de talento, del arte (p. 365).

Como hemos visto, el logro último de la unidad organicista de la pieza, su coherencia, consistía en garantizar la inteligibilidad y comprensibilidad de la obra musical y, por medio de esta, su comunicabilidad. Es una paradoja notable: compositores que concebían sus piezas de este modo tuvieron, y aún hoy continúan teniendo, una de las recepciones más problemáticas de la historia.

La disminución del alcance temporal de la influencia de las funciones armónicas, su carácter cada vez más local, que caracterizó al lenguaje musical de la segunda mitad del siglo XIX en Centroeuropa hizo que la responsabilidad de la configuración formal se trasladara hacia las líneas temáticas y sus transformaciones regidas por la concepción organicista.

Schoenberg hereda la concepción formal del siglo XIX (el abandono de la tonalidad no hizo más que potenciar esa tendencia histórica) y con ello, el proceso primordial en el que se basaban las estructuras tonales. Como explica Joseph Kerman (1980):¹⁷

El aporte decisivo de Schoenberg [...] fue concebir una forma de continuar la gran tradición al mismo tiempo que negaba lo que todos los demás sentían que era su núcleo, a saber, la tonalidad. Comprendió el hecho de que lo que era central en la ideología no era la tríada y la tonalidad... sino el organicismo (p. 318).

El giro schoenbergiano preserva una base tradicionalista que problematiza, o particulariza, su pertenencia al movimiento vanguardístico de comienzos de siglo, definido por Peter Bürger [1974] (1987),¹⁸ por ejemplo. Schoenberg [1950] (1975) mismo se queja por ser considerado de ese modo:

La mayoría de los críticos de este nuevo estilo no investigaron hasta qué punto las antiguas leyes «eternas» de la estética musical fueron observadas, rechazadas o simplemente ajustadas a las nuevas circunstancias. Tal superficialidad trajo consigo acusaciones de anarquía y revolución, mientras que, por el contrario, esta música fue claramente un producto de la evolución, y no más revolucionaria que cualquier otro desarrollo en la historia de la música (p. 89).

La influencia de Johann Goethe

Tal vez sea Johann Goethe el pensador que más ha influido en la concepción orgánica en la música. Aspectos de esta pueden advertirse ya en Adolph Bernhard Marx y su teoría de las formas musicales (Neubauer, 2009). Scott Burnham (en Burnham & Marx, 1997) señala:

Su concepto de forma como un proceso prototípico es comparable al famoso trabajo de Goethe sobre la metamorfosis de las plantas, en el que se concibe un proceso dinámico sujeto a realizaciones infinitas, al igual que la relación de casos particulares con una ley general (pp. 9-10).¹⁹

Marx, por ejemplo, en su ensayo sobre la forma en la música de 1856, se refiere al motivo como *Urgestalt*, «la configuración primigenia de todo lo música» (Burnham & Marx, 1997, p. 66),²⁰ una expresión que remite indudablemente a Goethe. Más tarde, en 1859, recurre a la idea biológica de *germen* o *núcleo* a partir del cual el organismo se desarrolla, y la vincula a la función que los motivos desempeñan en las estructuras musicales:

Cada creación musical evoluciona del mismo modo que lo hacen los organismos en la naturaleza, a partir de un germen [*Keim*], el cual, sin embargo, como las células o vesículas en las plantas y en las formas de vida animales, debe ser en sí mismo una formación, una unión de dos o más elementos (notas, acordes, unidades rítmicas), [debe ser] un organismo, para que sea capaz de propagar organismos. Tal germen es denominado *motivo*. Cada composición se funda sobre uno o varios motivos (Marx en Bent, 1994, p. 14).

Webern expresa de manera más enfática su relación con Goethe:

Se presenta un tema. Es variado [...] todo lo demás se basa en esa idea. Es la forma primigenia. Las cosas más asombrosas suceden, pero sigue siendo siempre lo mismo. Ahora ves adonde me dirijo: la *Urpflanze* de Goethe; la raíz en realidad no es más que el tallo, la hoja a su vez no es más que la flor, todas son variaciones de la misma idea (en Neff, 1993, p. 402).²¹

Por su parte, tal como muestra Norton Dudeque (2005), la influencia de Marx sobre la concepción formal de Schoenberg es importante y «se refleja no solo en nociones generales tales como el crecimiento de la forma desde un motivo, sino en la presencia sistemática de una teoría de la forma [musical]» (p. 17).²²

En la *Teoría de la naturaleza*, Goethe estudia los fenómenos naturales a la luz de sus diferentes etapas de formación.²³ Esta era parte de una amplia orientación organicista, entendida, tanto como modo de investigar científicamente a la naturaleza, como concepción de la obra de arte y la invención artística.²⁴ Conforme hemos visto, una de las propiedades más salientes que caracteriza a un organismo vivo es la del *holismo*, la relación de interdependencia entre las partes y la totalidad. La subordinación de las partes al todo y la independencia funcional de estas conducen al principio

de *polaridad*,²⁵ que es, para Goethe, el principio universal más básico de su sistema: el universo está sujeto a la interacción de fuerzas polares que, dinámicamente, se atraen y repelen en un flujo permanente. Este juego de polaridades no es negativo ni destructivo, por el contrario, está en el origen de todo acto creativo. Por medio de oposiciones, de uniones y divisiones, atracciones y rechazos, es posible crear algo nuevo. Un ejemplo de ello se observa en su *Teoría de los Colores* (1810), donde la polaridad entre luz y sombra es el fundamento generador del color.²⁶ Según Astrida Tantillo (2002), el principio de polaridad «permite a Goethe describir el cambio al mismo tiempo que dar cuenta de pautas o patrones dentro de él» (pp. 16-17). El principio de polaridad se manifiesta principalmente en la pugna dinámica entre las tendencias de cambio y crecimiento, por un lado; y las de permanencia y unidad, por otro.

La noción de metamorfosis incluye la idea de crecimiento paulatino y continuo, y supone que en cada etapa de transformación ciertos elementos permanecen, de algún modo, con el fin de garantizar la unidad e integridad del organismo. Ambas tendencias actúan como fuerzas centrífugas y centrípetas, respectivamente. Goethe (1997) señala el conflicto entre ellas:

La idea de metamorfosis es un regalo de lo alto extremadamente honorable, pero al mismo tiempo extremadamente peligroso, pues conduce a la ausencia de forma, destruye el saber, lo disuelve. Es semejante a la vis centrífuga y se perdería en el infinito si no le fuese asignado un contrapeso: quiero decir si el instinto de especificación, la tenaz capacidad de persistir de lo que ha llegado una vez a la realidad; una vis centrípeta a la que ningún elemento externo puede perjudicar en su fondo más profundo (p. 208).

El segundo principio, que complementa al de polaridad, es el de *Steigerung* —que suele traducirse como *intensificación*—. Según Goethe (1997), la intensificación manifiesta «una aspiración incontenible hacia lo alto» (p. 242) y permite ascender progresivamente hacia niveles más complejos y diferenciados de organización. Es el complemento dinámico de la polaridad ya que posibilita la superación de la pugna entre opuestos. La intensificación es una fuerza de diferenciación en la naturaleza, según María Molder (1995):

El principio de *Steigerung* no puede ser concebido [...] desde un punto de vista mecánico, es un principio que solo tiene efectividad con relación al crecimiento orgánico [...]. *Steigerung* es inseparable del proceso de metamorfosis [...] [y expresa] un movimiento en el que se verifica un aumento de especificación [...], un dinamismo polar del que procede una alteración de la forma en la que toda la unidad del ser aparece reconocible en su propia versatilidad (p. 209).

Varios aspectos del pensamiento musical de Schoenberg permiten apreciar su relación con el principio de polaridad. Existe un antagonismo recurrente entre permanencia y cambio en el trabajo motivico que atraviesa toda discusión sobre *variación desarrollante*.²⁷ En esta, «los cambios se dirigen, más o menos directamente, hacia la meta de permitir el surgimiento de nuevas ideas» (Schoenberg, [1917] 1994, p. 39). La permanencia se expresaría en la repetición, en la conservación de rasgos motivicos; el cambio, por su parte, aparecería en la variación o transformación de esos rasgos. El conflicto polar se manifiesta, entonces, en que la repetición de elementos motivicos sin cambio produce monotonía (además de poseer según Schoenberg una cualidad artística inferior),²⁸ mientras que una variación extrema de estos pondría en riesgo la coherencia, atentando contra la comprensibilidad. La preservación de ciertos rasgos, a través de la metamorfosis progresiva de los elementos motivicos, es lo que garantiza la unidad de una obra musical. Todo contraste motivico constituye, en última instancia, una variación y debe estar entonces lógicamente fundado. Schoenberg se refiere a esto cuando afirma: «en arte solo hay contraste lógico» (en Arndt, 2018, p. 213).

Otra dualidad polar importante es la oposición entre unidades formales estables o fijas y otras no estables, *sueitas* o lábiles.²⁹ Una unidad formal estable es adecuada para presentar un tema puesto que su organización (motivica, formal y armónica) exhibe una estabilidad, cierre y lógica interna más estricta; por el contrario, las unidades formales lábiles (menos estrictas y cerradas en cuanto a lo temático, armónico y/o formal) se utilizan en transiciones, introducciones y *codettas* (y frecuentemente en los temas subordinados de la forma sonata).

En relación con la construcción temática, la oposición más importante es entre los dos tipos temáticos tradicionales: periodo y oración (tratados más adelante). En esta última, que para Schoenberg representa una

organización más compleja e interesante, también se manifiesta el principio de intensificación. Puesto que la oración comienza repitiendo la unidad motivica inicial,³⁰ Schoenberg (1989) afirma que «la continuación demanda formas del motivo más elaboradas» (p. 58), lo que remite nuevamente a la oposición entre repetición y cambio. En la frase siguiente de la oración se evidencia un desarrollo progresivo y continuo del material temático que engendra el riesgo de debilitar la claridad y la inteligibilidad formal. Por ello, es necesaria la técnica motivica de *liquidación* cuyo propósito es «contrarrestar la tendencia hacia una extensión ilimitada» (Schoenberg, 1989, p. 58). El proceso de liquidación temática se logra eliminando rasgos motivicos característicos para dejar solamente aquellos que no requieren continuación. De este modo, a través de la polaridad entre expansión y supresión de los elementos motivicos principales, la oración recibe una delimitación adecuada.

El organicismo en perspectiva

Debemos aclarar que, en este trabajo, la metáfora organicista no ha sido utilizada para validar la producción de estos compositores, ni mucho menos para ensalzar una estética particular (la austro-germana), sino como una hipótesis operativa anclada en datos históricamente relevantes sobre cómo fue concebida y puesta en obra por ellos. Por tanto, no la criticaremos,³¹ aunque sí señalaremos algunas cuestiones que caracterizaron su devenir. Para comenzar, se debe tener presente que buena parte de los modelos analíticos aún hoy en boga (el schenkerianismo y los conjuntos de clases de altura de Allen Forte, por ejemplo) fueron concebidos, en mayor o menor medida, para validar esta concepción e, indirectamente, la primacía estética que el propio Schoenberg [1950] (1975) le asignaba (asociada con la variación desarrollante):³²

Gran parte de esta extensión, excepto en Mahler y Reger [se refiere al logro de la extensión formal en algunas obras de varios otros compositores, entre ellos: Bruckner, Strauss, Debussy y Tchaikovsky], se debió a la técnica de utilizar numerosas repeticiones poco variadas o incluso invariables de frases cortas. Tomé conciencia de la inferioridad estética de esta técnica cuando

compuse la última sección del poema sinfónico *Pelleasund Melisande*. [...] Las primeras tentativas que hice antes de este reconocimiento —utilizar la variación, a menudo con cambios de gran alcance— no me satisficieron perfectamente, aunque en la «variación desarrollante» reside un mérito estético mucho mayor que en una secuencia no variada (p. 77).

En ese sentido, el organicismo constituyó un modelo a partir del cual desvalorizar las poéticas disímiles (un caso paradigmático es el de Adorno y sus opiniones sobre la música de Stravinsky).³³ Es bajo esa concepción general que se construye la idea de la supremacía de la música alemana, evidente en varios enunciados famosos de Schoenberg, condimentados con una buena dosis del chauvinismo de la época: «La tarea más importante de la sección de música es asegurar la superioridad de la nación alemana en el campo de la música, una superioridad que tiene sus raíces en el talento del pueblo» (Schoenberg, [1950] 1975, pp. 369–370).³⁴ O el que reivindica la pureza de lo alemán:

Nadie ha notado aún que mi música, originada en suelo alemán sin influencias de elementos extraños, es un ejemplo viviente de un arte que, derivado completamente de las tradiciones de la música alemana, es capaz de oponerse más efectivamente a los deseos hegemónicos latinos y eslavos (Schoenberg, [1950] 1975, p. 173).

Sin olvidarnos de la aún impresionante manifestación: «He hecho un descubrimiento que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años» (Stuckenschmidt, 1977, p. 277), refiriéndose a la creación de la técnica dodecafónica (fuertemente ligada al ideario organicista).

También podría considerarse, si se realiza una interpretación deconstructiva, que tal preocupación por la integración formal presupone la desintegración, la multiplicidad de las diferencias. Esa parece haber sido la percepción del estado de la música a partir del atonalismo: lo que había sido dado por el idioma tonal, esto es, la forma, se tornó completamente problemático. Así considerada, la máscara metafísica del argumento de la primacía estética de lo orgánicamente concebido cede bajo las prosaicas necesidades básicas de la recuperación de la constitución formal.

Por el contrario, si como sugiere Kerman (1980), el organicismo era una práctica casi automática en la tradición austro-germana, es irrelevante para la consideración estética del objeto (salvo que se asuma, algo que hoy parece imposible, la identidad *natural-bello*). En nuestro trabajo (en los párrafos dedicados a Webern, pero sobre todo en el punto donde trataremos el serialismo integral, más adelante) intentaremos demostrar que la sofisticación del mecanismo constructivo organicista no solo no comporta estéticamente, sino que la mayoría de las veces tampoco contribuye a la elucidación de los aspectos estructurales más interesantes o relevantes.

Por otra parte, el mantenimiento del organicismo formal decimonónico fue acompañado de la misma concepción orgánica en la textura, todas estas músicas se caracterizan por altos niveles de integración textural.³⁵ Los estratos son homogéneos rítmica y métricamente (a excepción de algunas obras maduras de Webern o las típicas del serialismo integral, donde la fragmentación textural se impone), lo que constituye probablemente otro factor de compensación por la pérdida de la estructuración tonal de las alturas.

Debemos recordar, por último, que el organicismo formal se desarrolló casi en paralelo con el proceso de absolutización de la música instrumental (Dahlhaus, 1989). Este consistió, como es sabido, en el abandono de los anclajes referenciales no estructurales (textos, argumentos, danza y otras diversas funcionalidades) para constituirse por medio de la pura sustancia musical. En ese sentido, el camino que comenzó con el atonalismo, siguió con el dodecafonismo y culminó con el serialismo integral de los años cincuenta puede ser visto como el logro progresivo de mayores niveles de autonomía.

La teoría formal de Schoenberg

Idea musical, *Grundgestalt*

Como hemos visto en los párrafos precedentes, Schoenberg y Webern utilizan el concepto de *idea musical* para referirse a configuraciones de notas, ritmos y armonías. Sin embargo, en el pensamiento de Schoenberg, la *idea musical* contiene una significación más compleja. «La composición... es, ante todo, el arte de inventar una idea musical y la forma adecuada de presentarla» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 374). «Yo mismo considero la totalidad de una pieza como la *idea*: la idea que su creador quería presentar» (Schoenberg, [1950] 1975, pp. 122-123).

La idea musical, considerada como *la obra completa*, es una visión o acto súbito de inspiración a partir del cual el compositor completa progresivamente los detalles (motivos, frases y temas): «Un compositor, por supuesto, no escribe añadiendo música poco a poco, como hace un niño que construye con piezas de madera. El compositor concibe una obra completa como una visión espontánea» (Schoenberg, 1989, p. 12).

Lo que siento no es una melodía, un motivo, un compás, sino, simplemente, una obra completa. Sus secciones: los movimientos; las secciones de éstos: los temas; los componentes de los temas: los motivos y compases —todos éstos son detalles, obtenidos a medida que la obra es realizada progresivamente. [...] Recapitulando brevemente: la visión, la totalidad, se descompone durante su representación en detalles cuya realización construida los reúne nuevamente en la totalidad (Schoenberg, [1950] 1975, p. 107).

Schoenberg nos dice que solo los genios (grupo en el que él mismo orgullosamente se incluía) conciben una obra musical de esta manera, en un único e instantáneo acto de inspiración.³⁶

En el primer sentido, idea musical apuntaba a los elementos mínimos de la organización musical (notas y ritmos). *Grundgestalt* es la denominación que Schoenberg dio a la configuración musical inicial —en sus palabras: el «primer pensamiento creativo» (según Rufer, 1954, p. ix)— que, a través de sus sucesivas repeticiones/transformaciones, permite al compositor realizar la *idea* expresada por la pieza musical en su totalidad. En una obra orgánicamente construida, entonces, una *Grundgestalt* posee la capacidad de generar todos los eventos de una pieza, aun los más contrastantes o alejados de ella, y proporcionar unidad al discurso musical. Su poder generativo le permite al compositor de genio «prever el más remoto futuro de temas o motivos» y «ser capaz de conocer de antemano las consecuencias que hayan de derivarse de las cuestiones planteadas por su material y organizarlo todo de acuerdo con ello» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 422).

Para Carlos Almada (2012):

Una *Grundgestalt* se puede presentar, en los casos más simples, como un bloque único —una idea indivisible—, o como una conjunción de componentes distintos. [...] puede ser descompuesta en abstracciones (una configuración rítmica, un conjunto de grados cromáticos, un acorde, etc.) que son tratadas individualmente como elementos básicos potenciales para su derivación [es decir, elaboración] (p. 129).

En términos de la organización musical, una *Grundgestalt* es, por lo general, una configuración que posee una extensión de dos o tres compases y está constituida por «una firme conexión de uno o más motivos y sus repeticiones más o menos variadas» (Rufer en Epstein, 1979, p. 18). Según Schoenberg (1989), se trata de «la más pequeña unidad estructural [...], una suerte de molécula musical consistente en un número de eventos musicales integrados; que posee un cierto sentido completo, así como adaptable para combinarse con otras unidades similares» (p. 3).³⁷ Más recientemente, William Caplin (1998)³⁸ utiliza la noción *idea básica* como equivalente de *Grundgestalt* y la define de manera similar: «La idea básica es lo suficientemente pequeña para agruparse con otras ideas en frases y temas; pero es lo suficientemente grande para ser descompuesta (fragmentada) con el fin de desarrollar los motivos que contiene» (p. 38).³⁹

Motivo, variación desarrollante

Podemos concluir entonces que una *Grundgestalt* se compone de varios motivos interconectados. Este término tiene una larga tradición en la teoría musical y Schoenberg lo considera en varios de sus escritos: «El motivo es la parte más pequeña de una pieza o sección de una pieza que, a pesar del cambio y la variación, es reconocible como presente en todo momento» (Schoenberg, [1936] 2006, p. 129); «El motivo es una unidad que contiene uno o más rasgos de intervalo o ritmo... Las variaciones de un motivo producen nuevas *formas motívicas*, que son el material para continuaciones, contrastes, nuevos segmentos, nuevos temas o incluso nueva secciones dentro de una pieza» (Schoenberg, 1943, p. 15); «El motivo es algo que origina un movimiento. Un movimiento es el cambio de un estado de reposo que se torna su opuesto» (Schoenberg, [1917] 1994, p. 27).

De este modo, los elementos que organizan la forma musical comienzan con la unidad más pequeña, el motivo, compuesto de rasgos característicos (ritmos, intervalos, contornos melódicos, entre otros); la combinación de motivos constituye luego la *Grundgestalt* y el siguiente nivel de la *Formenlehre* de Schoenberg es el del *tema* (con sus dos formas arquetípicas: periodo y oración). Entre el nivel formal de la *Grundgestalt* y el tema se requieren usualmente otras *Gestalten* derivadas que expresan relaciones de repetición o contraste, según se trate de la oración o el periodo.

Lo que es importante en esta concepción es que para que una cierta configuración musical mínima sea calificada como motivo es necesaria su *repetición* (y para Schoenberg también su *variación*): necesita ser enunciado varias veces (no necesariamente de forma contigua ni a través de repeticiones literales) para tornarse memorable y reconocible, para ser un elemento de coherencia, continuidad y desarrollo en una pieza musical.⁴⁰ «Sea un motivo simple o complejo, conste de pocos o muchos elementos, la impresión final de la pieza no está determinada por su forma primaria. *Todo depende de su tratamiento y desarrollo*» (Schoenberg, 1989, p. 19).⁴¹

El motivo necesita del agente motor del trabajo compositivo para crear nuevo contenido musical. La coherencia se basa en la repetición, sostiene Schoenberg (1989); pero «la mera repetición a menudo origina “monotonía”» (p. 21).⁴² Por eso es necesaria la variación, una forma de repetición

en la cual «algunos rasgos [del motivo] son modificados mientras otros son preservados»,⁴³ en otras palabras (Schoenberg, [1950] 1975):

La repetición en la música, especialmente cuando se vincula con la variación, muestra que pueden surgir *cosas diferentes* a partir de *una sola cosa*, a través de su desarrollo, a través de las vicisitudes musicales que experimenta, a través de la generación de nuevas figuras (p. 266).

Este planteo nos conduce a otro de los núcleos importantes del pensamiento teórico-compositivo de Schoenberg: los diferentes modos en que puede realizarse el trabajo motivico en una obra musical. En sus escritos, Schoenberg establece una diferencia entre el trabajo motivico del periodo contrapuntístico (por ejemplo, la música de Bach), centrado en lo que denomina *la combinación contrapuntística* (Dineen, 1993) en la que los motivos no son mayormente variados sino *presentados* en diferentes disposiciones a lo largo de la obra y sometidos a los procedimientos típicos del contrapunto (trocados, *strettos*, inversiones, aumentaciones y retrogradaciones, entre otros); y el estilo *homofónico-melódico de composición*, en el que el trabajo motivico se concentra en la voz superior de una textura homófona.⁴⁴ En este último, Schoenberg distingue también entre el mecanismo compositivo de *modelo y secuencia*, que ejemplifica con la música de Wagner (un procedimiento estéticamente inferior para Schoenberg, como ya fue dicho), y el discurso musical que exhibe una continua transformación del contenido motivico de la *Grundgestalt* inicial (cuyo exponente más ilustre es Brahms). Este modelo de trabajo motivico se denomina *variación desarrollante o progresiva*. En él, la *Grundgestalt* proporciona el material de partida, el *germen* de la idea y la *variación desarrollante* es la técnica compositiva que permite generar nuevas *Gestalten* en forma coherente, continua y preservando la comprensibilidad. El resultado es un proceso teleológico de transformación, crecimiento y derivación lógica de los materiales musicales de una obra —aun aquellos más contrastantes—. Este tipo de variación implica que un motivo *a* no solo genere variantes de sí mismo (*a*₁, *a*₂, por ejemplo), sino nuevas *formas motivicas* (*b*, *c* y *d*). En *Fundamentos de la composición musical* [1967] (1989), Schoenberg proporciona un ejemplo de este proceso a partir de un motivo básico inicial [Figura 1]:

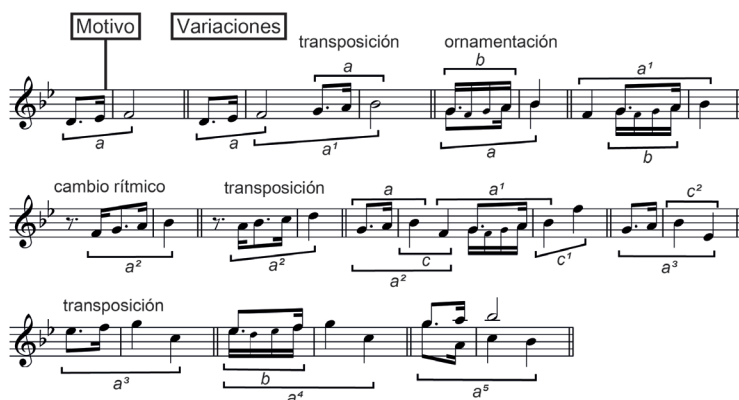


Figura 1. Ejemplos de variación motívica. Adaptado de Schoenberg (1989, p. 24)

Schoenberg muestra cómo el motivo *a* puede ser sujeto a operaciones de variación (transposición, ornamentación, variaciones rítmicas) originando *a*₁, *a*₂, *a*₃, *a*₄ y *a*₅, que conservan ciertos rasgos rítmico/melódicos y modifican otros. A estas operaciones debemos incorporar la adición de notas que generan *b* y *c* como nuevas formas motívicas. Esta última también produce sus propias variantes (*c*₁, *c*₂). De este modo, en la variación progresiva/desarrollante se plantea una cadena continua de variación y diversificación motívica en la que cada etapa deriva de las anteriores e implica las siguientes (en el sentido de que *b* se genera a partir de *a* y, a su vez, anticipa *c* y las siguientes formas). La tensión entre repetición y variación articula una jerarquía de valores estéticos: repeticiones sin modificar o solo transpuestas son artísticamente inferiores. Si bien reconoce que el proceso de variación no debería modificar rápidamente demasiados rasgos del motivo, porque ello pone en riesgo la inteligibilidad del discurso musical,⁴⁵ su propia poética busca explícitamente prescindir de repeticiones:

Pero un estilo más estricto de composición debe prescindir de esos recursos tan convenientes. Exige que nada se repita sin promover el desarrollo de la música, y eso solo puede ocurrir mediante variaciones de gran alcance.

En mi estilo de composición esta es frecuentemente la razón por la que soy difícil de entender: Utilizo constantes variaciones, casi nunca repito nada inalterado, salto rápidamente a las etapas más remotas del desarrollo, y doy por sentado que el oyente educado es capaz de descubrir las etapas intermedias por sí mismo (Schoenberg en Haimo, 1997, p. 354).

Periodo y oración

La *Grundgestalt* es la mínima unidad estructural musical completa pero la primera unidad formal completa es el tema.⁴⁶ Schoenberg es el primer teórico en plantear la existencia de dos tipos formales temáticos básicos: la oración y el periodo como fundamento de la construcción temática en la música austro-germánica. Ambos proporcionan una eficiente organización de las ideas musicales, atendiendo a la coherencia y la comprensibilidad. Las referencias de Schoenberg a estos tipos temáticos en sus escritos siempre son realizadas sobre la base de ejemplos de la literatura musical tonal. Sin embargo, Webern, en sus conferencias de 1933, sostiene que ambas formas aún son utilizadas por los compositores (al menos aquellos dentro de la tradición austro-germánica) en el siglo XX:

Estas dos formas [el periodo y la oración] constituyen el elemento fundamental, la base de toda construcción temática en la época clásica y de todo lo que sucedió en la música hasta nuestros días. Es una larga evolución y a veces es difícil localizar estos elementos básicos. No obstante, todo puede ser atribuido a ellos [...]. ¿Por qué esas formas surgieron así? Bien, en el fondo, existe el deseo de expresarse de la manera más comprensible posible (Webern, 1984, p. 66).

Naturalmente, una sinfonía de Mahler difiere en su forma de composición de una de Beethoven, pero en esencia ambas son iguales; un tema de Schoenberg también se basa en las formas periodo y oración de ocho compases [...]. En el desarrollo ocurrido después de Beethoven se dio preferencia a la oración de ocho compases. Más tarde —por ejemplo, en Brahms—, se hace difícil relacionar las obras a esos tipos formales, sin embargo, ellas están allí. La sinfonía moderna también se basa en esas formas (Webern, 1984, p. 81).

Webern condensa en estas citas la importancia decisiva del periodo y la oración, herencia formal de la música tonal, que subyace aún en la organización de las obras posttonales de Schoenberg y su círculo de alumnos.

El periodo como estructura temática se caracteriza por presentar una división en dos frases o agrupamientos complementarios que expresan las funciones⁴⁷ de antecedente y consecuente, respectivamente [Figura 2]. La frase antecedente expone —siguiendo el modelo clásico de ocho compases— una idea temática de dos compases (la *Grundgestalt*), seguida por otros dos contrastantes que concluyen con una cadencia más débil (en la mayoría de los casos una semicadencia) que aquella que cierra la frase consecuente (por lo general, una cadencia auténtica perfecta en la tónica o en otra tonalidad, si se produjo una modulación). Schoenberg remarca el problema de la inteligibilidad y comprensibilidad en su exposición de la forma periodo. El contraste que proporciona la segunda idea del antecedente no es más que una manifestación de formas *más remotas* de los motivos que componen la *Grundgestalt*. Por ello, todo contraste es, en rigor, una variación de motivos previos. No obstante, esta enunciación de un material motivico *más remoto* no derivable fácilmente de la *Grundgestalt* inicial pone en peligro la comprensibilidad y, en consecuencia «la repetición no puede ser pospuesta» (Schoenberg, 1989, p. 39). Por esta razón, el consecuente expone nuevamente la *Grundgestalt* y se construye como una suerte de repetición del antecedente, y concluye con una idea cadencial que puede ser diferente, o una transformación de los dos últimos compases de la frase antecedente.

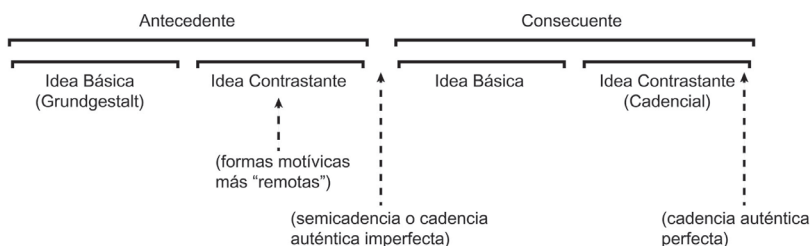


Figura 2. Esquema del periodo

Por su parte, la estructura arquetípica de la oración comienza con una frase o agrupamiento de dos compases que consiste en la exposición de la *Grundgestalt* y su repetición, ya sea exacta o variada [Figura 3]. Estos cuatro compases iniciales definen —continuando con la terminología de Caplin— la presentación. La repetición de la *Grundgestalt* es el recurso más sencillo para garantizar comprensibilidad, pero —como hemos visto— conlleva el riesgo de estancar el proceso motivico. Por ello, los compases siguientes desestabilizan el contexto formal y armónico de la presentación por medio de varios procedimientos: fragmentación, secuenciación, aceleración del ritmo armónico (en la música tonal) y aumento de la actividad rítmica. La oración, como tipo temático, fue la favorita de Schoenberg porque resultó más adecuada que el periodo para el uso de la variación desarrollante:

La oración es una forma de construcción más elevada que el periodo. No solo establece una idea, sino que al mismo tiempo inicia un cierto desarrollo. Puesto que el desarrollo es la fuerza motora de la construcción musical, comenzar lo simultáneamente indica premeditación (Schoenberg, 1989, p. 58).

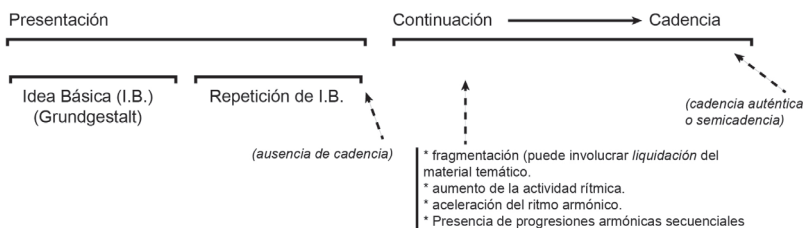


Figura 3. Esquema de la oración

Ejemplos musicales

Como es esperable, la presencia de estos tipos formales es frecuente en las composiciones anteriores al abandono de la tonalidad: la pieza para piano en do # menor de 1894 (sin número de opus) [Figura 4] o el *Cuarteto* Op. 7

de Schoenberg comienzan con una oración [Figura 5].⁴⁸ En estos ejemplos se evidencia que varias de las ideas centrales de su concepción formal (*Grundgestalt*, variación desarrollante, oración) ya formaban parte de su práctica compositiva muchos años antes del momento de la definición teórica.

Presentación

Idea básica
(Grundgestalt)

Idea básica

Andantino

Continuación

Figura 4. Schoenberg, pieza para piano en do # menor, comienzo⁴⁹

El uso del periodo y la oración retorna claramente en las obras dodecafónicas de Schoenberg, Webern y Berg después de la etapa de composiciones breves atonales de los años 1909-1911, por ejemplo, en el «Vals» Op. 23 [Figura 6], lo que podríamos denominar la segunda unidad temática de la pieza está estructurada como una oración.

En el *Concierto* Op. 24 de Webern [Figura 7], los primeros tres compases presentan la *Grundgestalt* en los instrumentos de viento. Luego, el piano reexpone esta idea con una operación de variación característica en la música dodecafónica de Webern: el palíndromo. De este modo, se produce

Idea básica
(Grundgestalt)

Nicht zu rasch.

Idea básica

I. Violine . *mf*

II. Violine .

Viola. *mp*

Cello. *sf p*

Continuación

4

8

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

Figura 5. Schoenberg, Op. 7, comienzo

Presentación

Idea básica

Continuación

(Cont.) (Inicio de gesto conclusivo)

Figura 6. Schoenberg, Op. 23/5, cc. 28-41

una retrogradación de los valores rítmicos de la idea básica original, así como una retrogradación interna de las tres notas de cada grupo (delimitados por los diferentes valores rítmicos) de la idea básica. Ambas presentaciones comienzan en *f* y descienden al *p*. Seguidamente, la continuación muestra un evidente incremento en la actividad rítmica (con el uso de las semicorcheas, el valor más breve aparecido en la idea básica), hacen su

SCHÖENBERG Y LA REFLEXIÓN SOBRE LA FORMA MUSICAL

Figura 7. Webern, *Concierto* Op. 24/1, comienzo

El «Tema de las variaciones» del Op. 24 de Schoenberg muestra un periodo [Figura 8]:

The musical score for the beginning of Schoenberg's 'Tema de las variaciones' (Op. 24) is shown. It is in 8/8 time. The score is divided into two main sections: 'Antecedente' and 'Consecuente'. The 'Antecedente' section is further divided into 'idea básica (Grundgestalt)' and 'idea contrastante'. The 'Consecuente' section is labeled 'idea básica'. The tempo markings are 'Andante (♩ = 96-100)', 'poco rall.', and 'a tempo'. The dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'sfpp' (sforzando pianissimo). The score is marked with a 'Cons.' (Crescendo) bracket.

Figura 8. Schoenberg, Tema de las variaciones del Op. 24, comienzo

Un ejemplo interesante de oración, en relación con lo expuesto sobre la morfología de Goethe y la variación desarrollante, lo constituye el comienzo de la primera de las *Cinco piezas para piano* Op. 23 de Schoenberg [Figura 9].

Tal como hemos visto más arriba, Webern sostenía que la evolución histórica de la oración exhibe una expansión progresiva del trabajo motivico. En la frase de presentación [Figura 10] se manifiesta un proceso importante de elaboración, la *Grundgestalt* ocupa tres compases y en ella el tricordio (013) es el material más saliente (tanto en forma vertical, en el primer acorde de la pieza, como melódicamente).⁵¹ Otros dos materiales motivicos presentes son los tricordios (014) y (012).⁵² Estos últimos están emparentados con el primero por la presencia de un semitono en todos ellos; el intervalo restante puede pensarse como una contracción y una expansión respectivamente de la tercera menor presente en (013). Tanto (012) como (014) aparecen en un segundo plano, como materiales que aguardan el momento de fructificar o ponerse en movimiento. Solo (014) recibe una explícita enunciación en los cc. 2-3 con la llamativa aparición de la nota re #, la única repetida hasta aquí (como mi b en el c. 2).

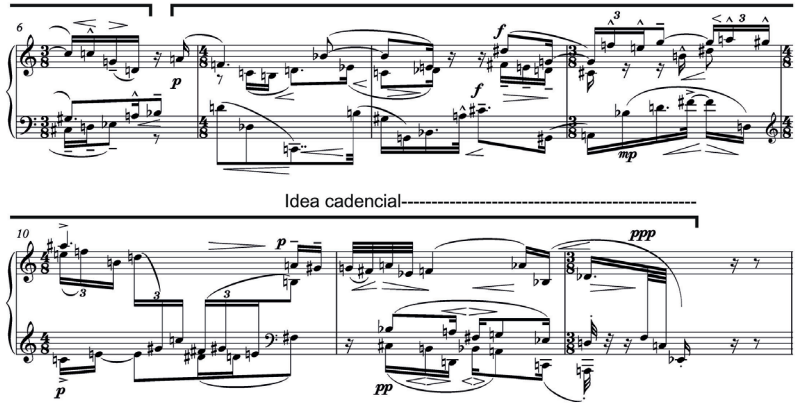
Presentación

Idea básica (Grundgestalt)

Idea básica sujeta a "variación desarrollante"



Continuación



Idea cadencial-----

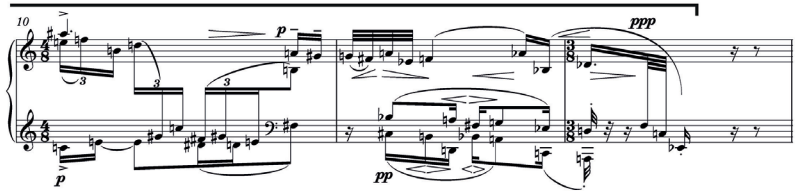


Figura 9. Schoenberg, Op. 23/1 primera sección

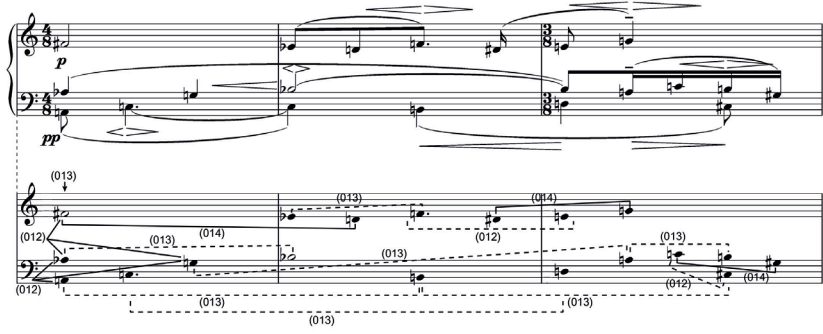


Figura 10. Schoenberg, Op. 23/1, idea básica (cc. 1-3)

La segunda enunciación de la idea básica (cc. 4-6) se inicia con evidentes referencias al comienzo de la pieza, pero muestra ya la influencia del trabajo expansivo de la variación desarrollante [Figura 11]. Si el principio de *Steigerung* de Goethe involucraba la intensificación de los rasgos internos de un organismo, su manifestación más saliente en estos compases es la expansión interválica de la configuración inicial: la primera simultaneidad de la idea básica repetida articula ahora el tricordio (014), en lugar de (013); el intervalo de tercera menor en el bajo es ahora de tercera mayor; el salto si-re # es la expansión del salto mi-sol del c. 3. Asimismo — como elemento de continuidad, que refuerza la percepción de repetición del inicio —, la voz intermedia presenta nuevamente el semitono re #-re, versión enarmónica del mi b-re del c. 2. La tendencia a la expansión interválica continúa (así como un incremento en la actividad rítmica) y llega a su punto máximo de intensificación en los cc. 5-6, hacia el final de la frase de presentación, donde los tricordios (026) y (027) se muestran en la voz superior (este último con tres apariciones). Otra manifestación de *Steigerung* —enfatisando su carácter diferenciador— se observa en la progresiva importancia que el tricordio (012) asume al final de esta frase (c. 6) en la voz inferior.

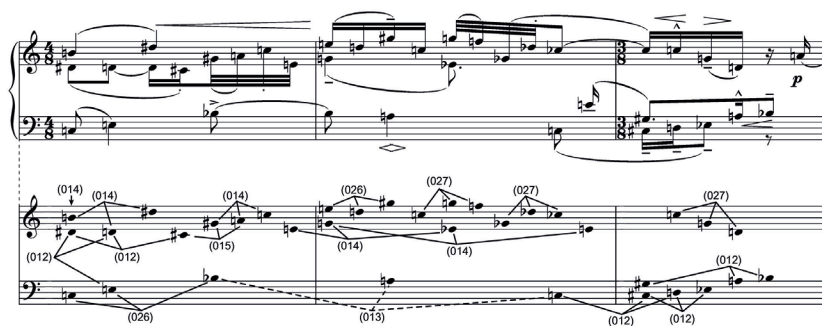


Figura 11. Schoenberg, Op. 23/1, repetición de la idea básica (cc. 4-6)

La presencia de las formas periodo y oración es más difícil de encontrar en la etapa inicial del atonalismo, el momento de mayor experimentación y ruptura con el pasado tonal. Sin embargo, un ejemplo que remite al periodo puede encontrarse en el comienzo de la cuarta pieza del Op. 7 de Webern [Figura 12].

Figura 12. Webern, Op. 7/4, comienzo

El análisis de la parte del violín revela la organización interna de un periodo. Un detalle llamativo se encuentra en el c. 6 [Figura 13]. Desde el punto de vista de la estructura típica, este compás puede pensarse como una interpolación al comienzo de la frase consecuente. El análisis interválico muestra que el tricordio (015) es subconjunto de (0145), el conjunto de la idea básica, y que (016) lo es de (0147), aquel de la idea contrastante. Ambos tricordios se articulan desde el sonido sol 4, siguiendo una direccionalidad opuesta. Por ello, esta interpolación constituye una suerte de versión reducida de los materiales interválicos que caracterizan la idea básica y la idea contrastante. Otro rasgo para señalar es el calderón del c. 5. Schoenberg (1989) afirma, al describir la estructura del periodo, que el antecedente debe finalizar con una «cesura» (usualmente asociada a una

semicadencia en la música tonal). Aquí, el calderón, sumado al *ritardando*, contribuye a crear la sensación suspensiva que caracteriza el final del antecedente.

Antecedente

(01247)

Violín

(0145)

Consecuente

(01357)

Vln.

(interpolación)

(Piano)

(0145)

(015)

(016)

subconjunto de (0145)

subconjunto de (01247)

Figura 13. Webern, Op. 7/4, análisis interválico de cc. 1–10

El siguiente ejemplo pertenece al comienzo de la tercera pieza [Figura 14], donde se aprecia una oración cuyas ideas básicas se superponen —representadas por el conjunto (0156), primero en el violín y luego en el piano—. En esta presentación, asimismo, cada idea básica exhibe una intrincada red de relaciones interválicas, tal como ilustra la figura siguiente [Figura 15]: En el c. 5, Webern indica una pequeña articulación antes de las notas si y fa de la mano derecha del piano [Figura 16]. Con ellas se inicia la frase de continuación que se extiende hasta el final del c. 9 con la articulación del tricordio (012) en la mano izquierda del piano, cuya cualidad cadencial es resaltada con la indicación *apenas audible*. En esta continuación, el violín ejecuta repetidas veces el conjunto (0167), una ampliación semitonal del (0156) de la idea básica. Como puede apreciarse, la frase de continuación exhibe uno de sus rasgos típicos: el aumento de la actividad rítmica con respecto a la presentación.

Presentación Continuación

Idea básica

Sehr langsam
mit Dämpfer

Violín

ppp ohne cresc.

am Steg 5

ppp

Piano

ppp

äußerst kurz

Idea básica

ppp

(Continuación)

6

Vln.

ppp subito

Gesto "cadencial"

kaum hörbar

Figura 14. Webern, Op. 7/3, comienzo

Idea básica (Grundgestalt)

Violín

Piano

Repetición de la idea básica

Figura 15. Webern, Op. 7/3, análisis interválico de la frase de presentación

Continuación

Violín

Piano

pppsubito

kaum hörbar

Figura 16. Webern, Op. 7/3, análisis interválico de la frase de continuación (cc. 5-9)

Notas

- 1 Nombre del libro de Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär* (1968).
- 2 En alemán: *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*.
- 3 En alemán: *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*.
- 4 Puesto que durante toda la vida de Schoenberg, la composición, la reflexión teórica y la enseñanza interactuaron de forma constante y sus ideas teóricas fueron madurando, modificándose y refinando a lo largo de los años, plantear una presentación única y estática de su filosofía musical y su Formenlehre corre el riesgo de descuidar muchos matices y detalles. Aun así, este capítulo intentará delinear las principales características de su pensamiento musical.
- 5 Véase «Form-Function-Context» (2018), Matthew Arndt.
- 6 Se trata del inicio del manuscrito 6 de Gedanke (1931), de Schoenberg.
- 7 En alemán: *Zusammenhang*.
- 8 En alemán: *Fasslichkeit*.
- 9 Véase, por ejemplo, Webern, A. *O caminho para a Música Nova* (1984) y *El camino hacia la nueva música* (2009).
- 10 En el original *Tönend bewegte Formen* (Hanslick, 1854). Para una traducción reciente, véase Eduard Hanslick's «On The Musically Beautiful». A *New Translation* (2018), de Lee Rothfarb y Christoph Landerer. En muchos de los escritos de Schoenberg se insiste en la capacidad de los oyentes, en el trabajo que exige la audición de la música de sugiere entonces una vinculación entre la tarea del compositor y las capacidades de comprensión de los oyentes que se entronca con la tradicional distinción entre tipos de oyentes, esbozada frecuentemente en la tradición germánica del siglo XVIII. En primer lugar, los oyentes conocedores y más sofisticados, *die Kenner*, aquellos que poseen una competencia musical más refinada, capaces de seguir y apreciar las complejidades del devenir musical y *die Liebhaber*, los amateurs, con un conocimiento limitado o casi nulo, pero que podían apreciar y deleitarse apasionadamente con una pieza musical.
- 11 La aplicación de una interpretación orgánica de las obras de arte puede remontarse a Platón y Aristóteles (Ribeiro de Freitas, 2012).
- 12 La distinción entre materia orgánica e inorgánica había sido articulada por Bourguet y Buffon en la primera mitad del siglo XVIII, y Bonnet expuso en 1764 su idea del germen como preordenación de la estructura madura de las plantas y animales (Hankins, 1988).
- 13 Las características de un enfoque organicista son varias y abundantemente señaladas en la literatura (Sollie, 1980). Elementos de la concepción organicista son claramente distinguibles en la obra de críticos y teóricos musicales del siglo XIX como Ernst Theodor Hoffmann, Peter Lichtenthal, Adolph Marx, Carl Czerny y otros como trasfondo de la explicación de la integración musical. La siguiente cita de Lichtenthal ilustra el término Unidad: «Entre las obras de los grandes maestros pueden encontrarse innumerables piezas que están construidas sobre un único motivo. ¡Qué maravillosa unidad se encuentra en la estructura de estas composiciones! Todo se relaciona al tema: nada extraño o inapropiado se encuentra en ellas. Ni un solo vínculo puede ser apartado de la cadena sin destruir la totalidad. Solo el hombre de genio, solo el hombre cultivado puede lograr esa tarea, tan admirable como difícil» (en Bent, 1994, p. 13).
- 14 El concepto de *Grundgestalt* es tratado más adelante.
- 15 Ver el apartado Motivo, variación desarrollante, más adelante.
- 16 Una clara manifestación de esta idea es enunciada por Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* [1819] (2009): «[...] el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, igual que una sonámbula hipnotizada informa de cosas de las que en vigilia no tiene noción alguna. De ahí que en un compositor, más que en ningún otro artista, el hombre esté completamente separado del artista» (p. 307).
- 17 En el mismo sentido, Patricia Carpenter (1983) observa que «Schoenberg no consideraba la tonalidad como un fin en sí mismo, sino como un medio para un fin: es uno de los recursos técnicos que facilitan la unidad en la comprensión de las progresiones tonales» (p. 18).
- 18 Federico Monjeau (2004) discute la aplicabilidad de las ideas de Bürger en el ámbito musical de comienzos del siglo XX.

- 19 Véase también el ensayo de Lotte Thaler (1984) sobre el organicismo en música. La influencia de Goethe sobre Heinrich Schenker, el otro gran teórico de comienzos del siglo XX es también importante (Pastille, 1990).
- 20 Véase también *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (1874–1951) (2005), Dudeque.
- 21 Carta de Webern a Schoenberg de 1932. Para Goethe, la *Urpflanze* es la planta arquetípica o primordial de la que derivarían todas las plantas existentes.
- 22 En relación con este punto, Schoenberg [1917] (1994) afirma: «el motivo se reproduce repitiendo y engendrando nuevas formas de sí mismo» (p. 37).
- 23 «La morfología debe contener la teoría de la forma, de la formación y de la transformación de los cuerpos orgánicos; pertenece, pues, a las ciencias naturales» (Goethe, 1997, p. 113).
- 24 Meyer H. Abrams (1962) señala que Goethe desarrolló su labor científica a la par de su producción artística y crítica y que «cada nueva hipótesis o descubrimiento que hacía en biología reaparecía oportunamente en forma de nuevos principios organizativos en el campo de su crítica» (p. 300).
- 25 En el original en alemán *Polarität*.
- 26 «Para producir el color se requieren luz y tiniebla, claridad y oscuridad, o, si se prefiere una fórmula más general, luz y falta de luz» (Goethe, [1810] 1945, p. 22).
- 27 Schoenberg [1917] (1994) se refiere llamativamente al motivo en los siguientes términos: «Un motivo es algo que da lugar a un movimiento. Un movimiento es el cambio de un estado de reposo que se torna su opuesto» (p. 27).
- 28 En los textos de Schoenberg abundan las menciones a la repetición y el peligro de monotonía. Por ejemplo, Schoenberg [1917] (1994): «La repetición es un principio estructurante de la coherencia. Está sujeto al peligro de producir monotonía» (p. 37). Por otra parte, la valoración superior de la variación por sobre la repetición se evidencia en su caracterización negativa del uso de secuencias, véase «A Self Analysis» (Schoenberg, [1950] 1975). También, ver más adelante el capítulo sobre variación desarrollante.
- 29 *Feste Formungen y lockere Formungen*, respectivamente, en alemán.
- 30 O *Grundgestalt*, véase más adelante.
- 31 Tarea ampliamente desarrollada por, entre otros, Kerman (1980), Lydia Goehr (1992) y David Montgomery (1992).
- 32 Véase también más adelante el apartado referido a la variación desarrollante.
- 33 Otro ejemplo es la crítica de Schenker a Stravinsky en el Vol. II de *Das Meisterwerk in der Musik* (Schenker, 1926). Para una valoración contraria véanse los escritos de Boulez [1954] (1990): *Schoenberg ha muerto* (1951) y *Stravinsky permanece* (1960).
- 34 La referencia a la sección de música se motiva en que el pasaje se incluye en un artículo sobre educación musical y otros temas, con el que Schoenberg contribuyó al texto *Directrices* para un ministerio de las Artes, de Adolf Loos en 1919.
- 35 Por el contrario, la tradición aditivistica en la forma (propia de autores como Debussy o Stravinsky) extendió ese mismo principio a la textura, con categorías tales como la heterofonía casi completamente ausente en los vieneses.
- 36 Ello remite, como hemos visto, a un tópico frecuente en la estética organicista.
- 37 Aunque la definición remite claramente a la *Grundgestalt*, Schoenberg utiliza en esta obra el término más accesible y tradicional de frase (frase). La decisión puede estar fundada en el propósito de *Fundamentos de la composición musical* (Schoenberg, [1967] 1989): un texto didáctico y práctico destinado — como reza la introducción — al «estudiante universitario promedio».
- 38 William Caplin (1998) ha continuado, refinado y expandido la *Formenlehre de Schoenberg* en su libro sobre las funciones formales de la música del periodo clásico.
- 39 La idea básica de Caplin no contempla, sin embargo, todas las dimensiones estéticas y filosóficas del concepto de *Grundgestalt*.
- 40 Inversamente, aquello que no es repetido ni transformado no llega a constituirse como un motivo y no desempeña una función estructural en la organización musical.
- 41 La cursiva es nuestra.
- 42 Además, para Schoenberg resulta claro que el uso de repeticiones no variadas es artísticamente inferior.

- 43 La misma idea está expresada en Schoenberg (2006, p. 162).
- 44 En rigor, Schoenberg distingue tres modos de presentar y conectar las ideas musicales. El primero de ellos, Yuxtaposición (*Aneinander-Reihung*) es el procedimiento usado en las músicas populares, donde no hay mayor elaboración motivica y los diferentes temas simplemente se suceden unos a otros. El segundo, Despliegue (*Abwicklung*) es el mencionado modo del contrapunto. El tercero, Desarrollo (*Entwicklung*) caracteriza a la homofonía, en la que el trabajo motivico genera permanentemente nuevo contenido a través de la variación desarrollante o progresiva (*entwickelnde Variation*).
- 45 «Todos los aspectos, ritmo, intervállica, armonía y contorno melódico son materia para alteraciones diversas. Con frecuencia se aplican simultáneamente diversos métodos de variación a varios aspectos distintos; pero tales cambios no deben producir una forma del motivo demasiado alejada del motivo básico. En el transcurso de una pieza, una forma del motivo puede desarrollarse más adelante a través de otra variación» (Schoenberg, 1989, p. 21).
- 46 Schoenberg (1967) afirma: «Una idea musical completa o tema es habitualmente articulada como un periodo o una oración» (p. 20). Idea musical aparece aquí como equivalente a tema.
- 47 El concepto de función formal alude al rol específico que una determinada unidad formal desempeña en la organización estructural de una obra musical. Véase Caplin (1998). En el periodo, la caracterización antecedente/consecuente alude a la interdependencia entre ambas unidades.
- 48 Asimismo, Webern menciona en sus conferencias de 1933 un fragmento de *Verklärte Nacht* de Schoenberg para ilustrar un periodo considerablemente expandido.
- 49 Para un análisis motivico de esta oración, así como de otros ejemplos de periodos y oraciones en la obra de Schoenberg, véase «Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma» (2009), de Carlos Almada.
- 50 Los componentes formales de la oración son evidentes en este pasaje. Bailey (1991), sin embargo, lo caracteriza como un periodo.
- 51 Esta saliencia es reforzada por las indicaciones de fraseo de Schoenberg.
- 52 Los números entre paréntesis expresan la forma prima de un conjunto de grados cromáticos, tal como plantea la teoría de Allen Forte (1973), la herramienta analítica más utilizada para el examen de las alturas en la música postonal. Además de la obra de Forte mencionada, pueden consultarse los manuales de Joseph Straus (1990) y Miguel Roig-Francoli (2008). En la Argentina, Pablo Di Liscia y Pablo Cetta presentaron los fundamentos de la teoría en la revista *Lulú* en 1991 (Di Liscia & Cetta, 1991) y un tratamiento orientado hacia la composición (Di Liscia & Cetta, 2010).

Capítulo 2

Atonalismo libre

La crisis de la tonalidad y el advenimiento del atonalismo libre

«Yo era un “brahmsiano” cuando conocí a Zemlinsky. Su amor abarcaba tanto a Brahms como a Wagner y poco después me convertí en un adicto igualmente comprobado. No es de extrañar que la música que compuse en ese momento reflejara la influencia de estos dos maestros, a los que se añadió el gusto por Liszt, Bruckner, y quizás también Hugo Wolf. Es por eso que en mi *Verklärte Nacht* la construcción temática está basada en el “modelo y secuencia” wagneriano por encima de una armonía vagante, por un lado, y en la técnica de Brahms de la variación desarrollante —como yo la llamo— por el otro.»
Arnold Schoenberg [1950] (1975)

Las ideas de tonalidad cromatizada, tonalidad ampliada o expandida caracterizan el lenguaje armónico de las primeras obras de Schoenberg,¹ enmarcadas claramente en la tradición estética y técnica austro-germana. El estado de la práctica armónica en el periodo que se extiende desde finales del siglo XIX a los comienzos del siglo XX se puede inferir en la siguiente cita del *Tratado de armonía*,² donde Schoenberg —en el contexto de una exposición sobre el concepto de modulación— se refiere a diferentes situaciones tonales que pueden darse entre los acordes y la tónica en una pieza musical:

1 Las desviaciones de la tónica y su regreso son tales que, pese a cualquier nueva formación que se emplee de sonidos secundarios, la tonalidad vence siempre. Propiamente, pues, se trataría de una cadencia ampliada, y en el fondo toda composición musical, aunque sea muy extensa, sirve como plan armónico de una cadencia.

2 Las desviaciones llevan a alcanzar una nueva tonalidad. Este es el caso en el decurso de toda pieza musical, pero ocurre en realidad de manera solo aparente, porque la nueva tonalidad, en una pieza cerrada, no tiene significación

autónoma, sino que es únicamente una forma ampliada de las tendencias de los acordes secundarios; estos, en una pieza tonal cerrada, siguen siendo siempre secundarios.

3 La tónica no aparece desde el primer momento como inequívocamente determinante, sino que admite junto a sí la rivalidad de otras tónicas. La tonalidad se mantiene, por así decirlo, fluctuante, y la victoria puede —pero no debe— decidirse por uno de sus rivales.

4 La disposición armónica no se inclina de antemano a otorgar el predominio a una tónica determinada. Aparecen formaciones cuyas leyes no parecen obedecer a ningún centro, o que por lo menos obedecen a un centro que no es una tónica (p. 172).

En esta lista, es evidente que Schoenberg enuncia una relación progresivamente más compleja con la tónica en cada una de estas *etapas*. Mientras que las dos primeras descripciones —en especial la segunda— apuntan al conocido concepto de *monotonalidad*,³ las dos últimas ilustran, respectivamente, las ideas de *tonalidad fluctuante* (o *flotante*)⁴ y *tonalidad suspendida*.⁵ Estas últimas nociones ponen en cuestión dicho principio. Con el concepto de armonía fluctuante se refiere a una situación frecuente en las obras tonales desde finales del siglo XIX, en las que numerosos pasajes musicales no exhiben una relación clara con alguna tónica.⁶ La música parece flotar, sin referencias a una tonalidad precisa, o fluctuar entre varios centros tonales —no en el sentido de modulación, sino de ambigüedad tonal— sin llegar a afirmar ninguno de ellos, muchas veces gracias al uso extensivo de «acordes errantes», acordes «sin una función armónica definida», que «pueden fácilmente relacionarse a dos o más tonalidades y son susceptibles de varias interpretaciones» (Dudeque, 2005, p. 81). En el *Tratado*, Schoenberg cita dos obras propias que expresan tonalidad fluctuante: la canción orquestal «Voll jener Süsse» (Op. 8, N.º 4) y la canción «Lockung» (Op. 6, N.º 7) que «expresa una tonalidad de Mib Mayor sin que en el curso de la composición aparezca ni una sola vez la tríada perfecta mayor de Mib de manera que pudiera tomarse claramente por tónica» (Schoenberg, 1979, p. 458).⁷

Por su parte, la tonalidad suspendida es un concepto más elusivo y no recibe más que unas breves líneas:

Por lo que se refiere a la tonalidad suspendida, todo depende aquí ineludiblemente del tema. Éste, con sus giros, debe dar la disposición para tal libertad armónica. Desde el punto de vista estrictamente armónico se tratará aquí casi exclusivamente de acordes patentemente errantes (Schoenberg, [1911] 1979, p. 459).

En este último estado, la tónica, suspendida o cancelada, pierde su carácter de referencia y su presencia tal vez solo pueda probarse «intelectualmente, mientras que se torna cada vez más difícil de escuchar» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 259).

Después de haber utilizado extensivamente estos procedimientos armónicos, con la disminución gradual del uso de tríadas y otras sonoridades referenciales, el debilitamiento direccional en las progresiones armónicas, la experimentación con acordes por cuartas y la escala por tonos, hacia 1908 Schoenberg compone las primeras piezas en las que el sistema jerárquico que organiza la tonalidad finalmente se suspende.⁸ El particular sentido de esa jerarquía, la resolución de la disonancia en la consonancia entendida como subordinación de una a la otra, no cumple ya función estructural;⁹ a ese proceso, que llevó al atonalismo libre, Schoenberg lo denominó «emancipación de la disonancia».

El atonalismo libre

El periodo atonal libre fue históricamente muy disruptivo, a pesar de que Schoenberg intentó justificarlo como el necesario punto de llegada de la más pura tradición tonal austro-germana. Que fue problemático para él mismo es casi indudable: la posterior invención del dodecafonismo parece reafirmarlo. Este fue desarrollado para reinstaurar la mediación de un sistema referencial (un sucedáneo de la tonalidad), que, aunque local, garantizara la coherencia de cada una de las obras.

Puesto en perspectiva, al atonalismo libre se lo podría relacionar con otros quiebres estilísticos históricos: la *seconda pratica* de Monteverdi y los cromatismos de Gesualdo, por ejemplo, aunque —y esta sería una diferencia importante— estos no anularon el sistema que los contenía.¹⁰

Escuela de Viena fue la denominación que recibieron los protagonistas

de este movimiento que incluyó —junto con Schoenberg— a dos de sus alumnos más famosos: Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935).¹¹ El vínculo comenzó siendo pedagógico, hacia 1904, para luego transformarse en amistad y compromiso estético: ambos discípulos abrazaron a su tiempo y con sus particularidades el atonalismo libre y el dodecafonismo desarrollados por su maestro. En este capítulo solo estudiaremos las obras de Schoenberg y Webern porque sobre ellos, principalmente, se construyó el canon musical; a partir, en buena medida, de las consideraciones y relecturas de los jóvenes compositores de la década de los cincuenta del siglo pasado.

Como ya fue dicho, hacia 1908 Schoenberg compone las primeras piezas en las que la tonalidad está suspendida. La primera consecuencia fue formal: la constitución de la gran forma, característica de la tonalidad, se tornó problemática, cada obra exigía, en principio, una solución particular. Escribe Schoenberg [1950] (1975):

Desde el principio esas composiciones diferían de toda la música precedente, no sólo armónicamente sino también melódica, temática y motivicamente. Pero las propiedades principales de estas piezas *in statu nascendi* fueron su extrema expresividad y su extraordinaria brevedad. En ese momento, ni yo ni mis alumnos fuimos conscientes de las razones de estas características. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma era correcto cuando nos obligó a contrapesar la extrema emocionalidad con una extraordinaria brevedad (p. 217).

Durante el atonalismo libre se desarrollaron, al menos, tres estrategias para solucionar el problema formal¹² ocasionado por el abandono de la tonalidad. Serán introducidas a continuación y estudiadas luego más profundamente por medio del análisis musical de piezas representativas.

Vincular la música con un texto fue una de ellas; dice Schoenberg [1950] (1975):

[...] al principio parecía imposible componer piezas de organización compleja o de gran longitud. Un poco más tarde descubrí cómo construir formas más extensas siguiendo un texto o un poema. Las diferencias de extensión y forma de sus partes y el cambio de carácter y estado de ánimo se reflejaban en la

forma y la extensión de la composición, en su dinámica y tempo, figuración y acentuación, instrumentación y orquestación (p. 217).

Es decir, la música adoptaría las estructuras formales contenidas en el texto.

También se concibió la muy revolucionaria posibilidad de que el timbre pudiera sostener la constitución de la forma; en 1911 Schoenberg se preguntaba:

[s]i es posible construir a partir de los timbres de las notas, que se distinguen por sus alturas, estructuras que llamamos melodías —sucesiones cuya coherencia evoca un efecto similar al pensamiento, entonces también debe ser posible producir a partir de los timbres de la otra dimensión —lo que simplemente llamamos timbre—, sucesiones cuyas relaciones inherentes tienen un efecto con una especie de lógica equivalente a la que encontramos satisfactoria en la melodía compuesta de alturas (en Hinton, 2010, p. 574).¹³

Por último, como ya fue dicho en el capítulo anterior, los compositores centroeuropeos del siglo XIX legaron la concepción temática organicista que, en manos de la Escuela de Viena, derivó en la estrategia formal más extendida y con mayor alcance y desarrollo histórico: la abstracción y variación de configuraciones o núcleos interválicos desplegados en una sucesión de momentos formales típicos (de exposición y de elaboración). La idea de coherencia funda esta concepción formal:

No dejé de preguntarme por el fundamento teórico de la libertad de mi estilo. La coherencia en las composiciones clásicas se basa —en términos generales— en las cualidades unificadoras de factores estructurales tales como ritmos, motivos, frases, y la referencia constante de todos los rasgos melódicos y armónicos al centro de gravedad —la tónica. La renuncia al poder unificador de la tónica aún deja todos los otros factores activos (Schoenberg, [1950] 1975, p. 87).

Por otro lado, para la comprensión del proceso que llevó al atonalismo libre se deben estudiar algunas ideas importantes que Schoenberg trató en distintos momentos de su vida (aunque en general fueron desarrolladas varios años después de ocurridas, por ello la claridad conceptual que denotan).¹⁴

La emancipación de la disonancia: así denomina Schoenberg al proceso que culminó en la suspensión de la tonalidad: la disonancia se emancipó de la necesidad de resolver en la consonancia/tónica. La justificación es naturalista,¹⁵ porque se basa en la estructura de los armónicos, y relativa: las consonancias son tales por estar constituidas con las alturas que representan a los armónicos más cercanos a la fundamental mientras que las disonancias se asocian con los más lejanos, por ello no existe diferencia esencial entre ambas. Las disonancias han sido aceptadas progresivamente en la medida en que, a lo largo de la historia, se han desarrollado las capacidades del oído para escucharlas.¹⁶ Del mismo modo que las relaciones tonales se han expandido hasta llegar a su supresión, la antigua distinción consonancia/disonancia ha acortado su distancia hasta desaparecer. Escribía Schoenberg en 1941:

El término emancipación de la disonancia se refiere a su comprensibilidad, que se considera equivalente a la comprensibilidad de la consonancia. Un estilo basado en esta premisa trata a las disonancias como consonancias y renuncia al centro tonal. Al evitar el establecimiento de una tonalidad la modulación se excluye, ya que modular significa dejar una tonalidad y establecer otra (Schoenberg, [1950] 1975, p. 217).

Luego en 1949:

[...] la ley de la emancipación de la disonancia, según la cual la comprensibilidad de la disonancia se considera tan importante como la comprensibilidad de la consonancia. Así, las disonancias no necesitan ser un condimento a los sonidos sosos. Son el producto natural y lógico de un organismo (Schoenberg, [1950] 1975, p. 91).

Por otro lado, habría que señalar que, si la disonancia se libera de la consonancia, también desaparece la idea misma de disonancia. Esta solo persiste en la contradicción entre las expectativas de los oyentes tonales y la estructuración de estas nuevas músicas.¹⁷

Tendencia a la no repetición de sonidos: durante esta etapa se manifestó una tendencia a completar el total cromático, es decir, a no repetir sonidos, como una manera de no polarizar las alturas, pues toda repetición

implicaría, en principio, una jerarquización de ese sonido. Al respecto, Webern (1963) escribe:

Alrededor de 1911 escribí las Bagatelas para cuarteto de cuerdas (op.9), todas piezas muy breves, de un par de minutos —quizás la música más breve hasta entonces. En ese momento sentí que, «cuando las 12 notas han sido expuestas, la pieza ha terminado». Mucho más tarde descubrí que todo esto era parte de un desarrollo necesario. En mi cuaderno de bocetos escribí la escala cromática y taché las notas individuales. ¿Por qué? Porque me había autoconvenido, «esta nota ya ha estado allí». [...] surgió una ley; hasta que no se hayan utilizado las 12 notas, ninguna de ellas puede volver a ocurrir. Si esta regla se aplicara estrictamente, las 12 clases de alturas se reiterarían continuamente en el mismo orden dentro de una pieza, formando así una serie de repeticiones (p. 51).¹⁸

Prohibición de la octava: es una extensión de lo anterior, la duplicación por octavas también jerarquizaría a los sonidos.

Principio de la unidad del espacio musical: esta idea de Schoenberg¹⁹ consiste en considerar que las dos dimensiones metafóricas de la música —la sucesiva (melódica) y la simultánea (armónica)— se unifican en virtud del tematismo ubicuo. Esta propiedad se realiza más claramente en el dodecafonismo, pero está presente también durante este periodo, en el que un mismo conjunto interválico opera indistintamente como sucesión y simultaneidad, garantizando la integración de la pieza.²⁰

Identidad de octava: es un principio proveniente de las prácticas contrapuntísticas que, si bien no fue formalizado explícitamente, se puede rastrear en sus composiciones. Consiste en considerar a los intervalos independientemente de la octava en la que se manifiestan.²¹ Asimismo estos pueden reducirse por recurso a la idea de inversión: segundas y terceras, por ejemplo, pueden ser tratadas análogamente a las séptimas y sextas (esta operación expresa el concepto de *clase interválica*). Nuestro trabajo se concentrará, la mayor parte de las veces, en el estudio de las relaciones interválicas de la superficie musical consideradas según este concepto.²² Estas abstracciones son equiparables con las que el propio Schoenberg realizara, por ejemplo, en 1932 en su análisis de *Seraphita*²³ la primera de las canciones Op. 22, para ser emitido en la Radio Frankfurt.²⁴

Análisis: timbre

1909, *Cinco piezas para orquesta Op.16*

«Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente “timbre”, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas... ¡Melodías de timbres!»

Arnold Schoenberg [1911] (1979) ²⁵

Schoenberg sugiere invertir la jerarquía paramétrica tradicional en la que el timbre es un parámetro secundario de la altura, y de esa manera igualar o intentar igualar su poder de configuración formal. Lo que en este párrafo es expresado como una posibilidad futura ya había sido intentado un tiempo antes en «Farben», la tercera pieza de las *Cinco piezas para orquesta Op. 16* (fueron escritas a comienzos de 1909).

Allí en los primeros tres compases se suceden seis ataques de un mismo acorde de cinco notas a un ritmo lento e isócrono, con dos instrumentaciones alternativas [Figura 1]. La idea que subyace en el fragmento —genial, por lo demás— es la de anular la altura por la repetición del acorde²⁶ para, por eso mismo, permitir que el timbre tome el protagonismo formal: históricamente esta fue la primera estrategia para intentar estructuralizar el timbre.²⁷ El resultado depende definitivamente de la versión orquestal, puesto que exige un perfecto equilibrio dinámico entre los instrumentos que se relevan en cada una de las alturas para que los ataques sucesivos

no se noten y se logre que la altura no fluctúe. En las pocas en las que este equilibrio funciona, esos primeros compases verdaderamente producen un efecto novedoso para la época: la altura pasa a segundo plano y la alternancia tímbrica es la figura.

A este procedimiento Schoenberg lo denominó *Klangfarbenmelodie*, es decir, ‘melodía de timbres’. El nombre es problemático: en primer lugar, no se trata ya de una melodía en el sentido de grupos de alturas que evolucionan linealmente, sino justamente todo lo contrario, es de un acorde que permanece fijo (hubiera sido más conducente haberlo llamado *acordes de timbres*).²⁸ Desde luego, con el término *melodía* Schoenberg se quiso referir seguramente a la estructura más importante en la constitución formal, es decir que melodía de timbres significaría estructuración tímbrica.²⁹ Si esto fuera así, el tradicionalismo textural schoenbergiano, que sigue pensando en términos de melodías y acompañamientos, queda patentemente reflejado.

A partir del c. 4, luego de esos primeros famosos compases, comienza un canon en la flauta que progresivamente es imitado por todos los instrumentos, por ello las verticales cambian, aparecen estratos melódicos y el efecto de estructuralización del timbre se diluye. La estructura interválica del canon es +1-2 hasta el calderón del c. 11. La sección contrastante de la pieza se caracteriza por la superposición de las líneas canónicas con ritmos divergentes y muy densos. Esa complejidad rítmica e interválica provoca la indiferenciación de las alturas (lo que equivale, nuevamente, a anularlas) y con ello, otra vez, parece aflorar el timbre como configurador formal. La textura obtenida es similar a la de los clústeres móviles de György Ligeti de los años sesenta del siglo pasado, quien de hecho reconoce en esa sonoridad uno de los antecedentes de su poética (Toop, 1999).

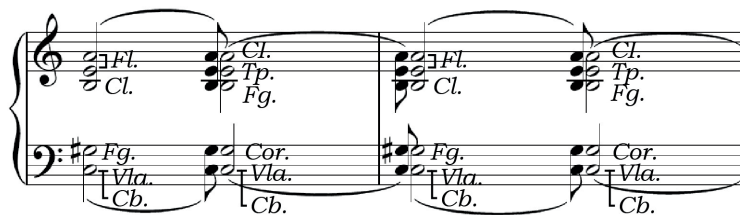


Figura 1. Schoenberg, comienzo del Op. 16/3, «Farben»

Es notable la complejidad del personaje que pudo entrever cambios tan revolucionarios como el atonalismo y la posibilidad del timbre como configurador formal (las liberaciones de la disonancia y el timbre), y que unos años más tarde, con el dodecafismo, consagraría las estructuras de alturas y el neoclasicismo formal.

Análisis: intervalos

1911, *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19

Las piezas para piano Op. 19 de Schoenberg fueron compuestas sobre el final del periodo relativamente breve de «atematismo radical», así denominado por Ethan Haimo (2010, p. 94), que se extendió entre julio-agosto de 1909 y diciembre de 1911, y comprendió las siguientes obras: la tercera pieza de los Op. 11, la quinta de los Op. 16, «Erwartung» Op. 17, las tres piezas para orquesta de cámara sin opus, las del Op. 19, y, por último, «Herzgewächse» Op. 20.

La segunda pieza de los Op. 19 [Figura 2] es un claro ejemplo de constitución formal por medio de la restricción interválica sistemática. Todas las configuraciones se pueden derivar del conjunto (014): desde luego el ostinato formado por las notas sol-si, pero también la melodía principal de los primeros compases (re, fa #, re # y su retrogradación transpuesta la, do, la b), las díadas de los cc. 4-5, el diseño contrastante del c. 6 y el descenso de los últimos tres compases. Incluso los acordes más densos de los cc. 5, 6 y 9 son el resultado de la superposición de dos verticales simples a distancia de semitono: do, mi b, sol b, si b y do, mi, sol, si en c. 5 (sumándole el sol, si del ataque siguiente, si #, re #, fa # y si, re, fa en c. 6, y, por último, sol, si, mi b y fa #, si b, re). El c. 6 funciona casi como una interpolación que posterga hasta el c. 7 el descenso por terceras mayores que caracteriza al comportamiento de la mano izquierda del piano hacia el final.

Por su parte, nuestra hipótesis analítica en torno de la quinta pieza [Figura 3] es que las cuatro frases que la componen están derivadas de la primera con ciertas transformaciones que iremos explicando a continuación. En los tres compases iniciales las alturas fa, do (la, sol b, se repiten luego) si b, la, sol #, fa #, re # de la mano derecha constituyen la *Grundgestalt*.

3

5

7

Do Mi Sol Si

Do Mi^b Sol^b Si^b

(036)

(036)

(048)

(048)

Sol Si Mi^b
Fa[#] Si^b Re

Figura 2. Schoenberg, análisis del Op. 19/2

total cromático -Mi-

Fa

(012)

(014)

Si^b

La

(0123)

(0236)

(012345)

6

Mi

Figura 3. Schoenberg, análisis del Op. 19/5, cc. 1-3

La segunda versión del material inicial [Figura 4] comienza con el mi (altura que faltaba para completar el total cromático) del *levaré* al c. 4, para luego continuar con un reordenamiento del motivo inicial ampliado con notas agregadas: mi, fa, mi b, fa #, sol (agregado), fa #, la. En el c. 7 recurrir el fa # en el bajo junto con el si (agregado) en el agudo del acorde, en el c. 8 el mi b más un re (agregado).

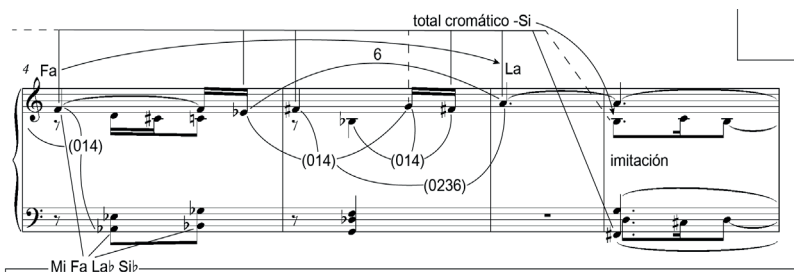


Figura 4. Schoenberg, análisis del Op. 19/5, cc. 4-7

La tercera recurrencia [Figura 5] sucede desde el *levaré* hasta el c. 9 con las siguientes alturas: la, la #, si (agregado en la versión anterior), fa, fa #, do, do # (agregado), re, mi b, re (cita del final del segmento precedente). En la mano izquierda de los cc. 9-10 retornan las alturas mi b, re y si b, la, respectivamente.

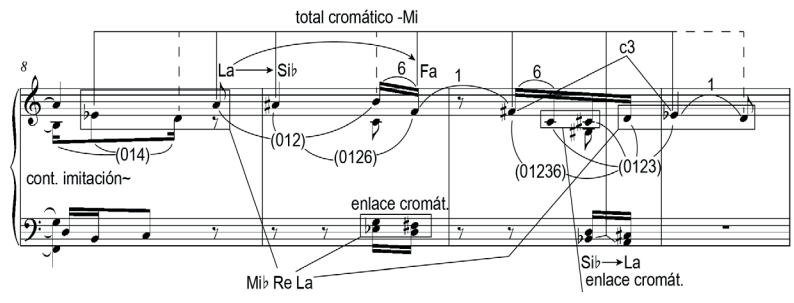


Figura 5. Schoenberg, análisis del Op. 19/5, cc. 8-11

La última presentación (a partir del c. 12, [Figura 6]) comienza con dos díadas pertenecientes a la *Grundgestalt*, la-fa (en la mano derecha) y si b-sol b (en mano izquierda), seguidas de mi b, re (mano derecha). Luego, en el c. 13, las notas más graves de las díadas la #-do # (agregado, mano derecha) y sol #-si, junto con las notas la, mi, fa (mano izquierda) y los dos últimos ataques (mano derecha) la b y si b, pertenecen a la *Grundgestalt* ampliada. Lo mismo sucede con varias de las alturas que siguen: las tres de la mano derecha del anteúltimo compás re b (agregado), do b y do (nota más aguda del acorde) junto con el fa y mi (ya en el acorde final), sobre un pedal de si.

En este último segmento se alcanza el mayor nivel de sofisticación en las transformaciones motivicas, ejemplificando, de este modo, el sentido del proceso teleológico de la variación: de lo simple a lo complejo.

Figura 6. Schoenberg, análisis del Op. 19/5, cc. 12-15

A continuación, completaremos la descripción del resto de la pieza [Figura 7]. El estrato del acompañamiento, que se articula claramente salvo en el último sistema, es mayoritariamente cromático: en el c. 4 el descenso re, do #, do, en el c. 5 si b (una nota perteneciente al motivo principal) que se conecta por semitono con el ascenso si-do de los cc. 7-8, o también el recorrido do #-re (en la mano izquierda del c. 7) que podría continuar en los sonidos ya analizados mi b-re (mano derecha del c. 8). Este es imitado en la melodía de los cc. 10-11 (mano derecha): do, do #, re, mi b, re (las últimas tres alturas ya fueron analizadas). Las notas más graves de los acordes de los cc. 9-10 también están a distancia de semitono: los dos grupos de alturas son muy relevantes para la pieza mi b-re y si b-la.

The image displays a musical score for Schoenberg's Op. 19/5, consisting of four systems of piano and voice parts. The score is annotated with various musical terms and numbers to highlight specific features:

- System 1:** The piano part features a sequence of notes with annotations (014), (0236), (012), and (0123). The voice part has a melodic line with notes Fa, Sib, La, and Mi. Above the voice part, the text "total cromático -Mi" is written.
- System 2:** The piano part continues with annotations (014), (014), (014), and (0236). The voice part has a melodic line with notes Fa, La, and Si. Above the voice part, the text "total cromático -Si" is written. A bracket labeled "imitación" spans the end of the system.
- System 3:** The piano part has annotations (014), (012), (0126), (01236), and (0123). The voice part has a melodic line with notes La, Sib, Fa, and La. Above the voice part, the text "total cromático -Mi" is written. A bracket labeled "cont. imitación~" spans the beginning of the system. A bracket labeled "enlace cromát." spans the middle of the system.
- System 4:** The piano part has annotations (014), (012), (012), and (012). The voice part has a melodic line with notes La, Sib, La, and Mi. Above the voice part, the text "total -Mi" is written. A bracket labeled "enlace cromát." spans the middle of the system.

Figura 7. Schoenberg, análisis del Op. 19/5 completo

Además, en el último segmento, aunque no funcione claramente como un acompañamiento, se sucede un ascenso cromático de terceras mayores y menores armónicas muy notable cuyas notas más graves son: fa-la, en la mano derecha, sol b-si b y sol-si, en mano izquierda (todas en el c. 12);

sol #-si, la-do (en el c. 13) e incluso la #-do # que suena un poco antes en el compás, en la mano derecha. A todo ello se le podría agregar el también muy notable ascenso mi-fa de c. 13 que es retrogradado en los dos acordes finales fa-mi.

Por su parte, el grupo del c. 4 y su *levare* (mi, fa, la b, si b, do #, re) recurre en el c. 13. El diseño que lo circunda en la mano derecha do #-si y, luego, re b-do b en el c. 14 derivan del comienzo mismo de la obra en la mano izquierda re b-si.

Las intensas interrelaciones descriptas ponen en cuestión el estatuto atemático que, entre otros, Haimo le asignara. La otra pieza presuntamente problemática, la primera del ciclo, fue analizada brillantemente por Jonathan Kramer (1988), quien determinó que un descenso cromático recurrente la constituye claramente. Aunque nuestro propósito no es generalizar la situación planteada en nuestro análisis (y en el de Kramer, por lo menos), este parece sugerir que el impulso organicista impidió una configuración estructuralmente atemática (lo que otorga cierta certidumbre a lo manifestado por Kerman).³⁰

1912,

***Tres veces siete poemas del Pierrot lunaire de Albert Giraud Op. 21*³¹**

Por su parte, *Pierrot lunaire* fue compuesto en 1912 para un grupo de cámara integrado por flauta-*piccolo*, clarinete-clarinete bajo, violín-viola, violonchelo, piano y cantante/recitante (para ejecutar el famoso *Sprechgesang* schoenbergiano que consiste en expresar el texto a medio camino del canto y la recitación).³² «Nacht», la octava pieza del ciclo y un ejemplo paradigmático de integración interválica [Figura 8A; B y A1], es un claro A (cc. 4-10), B (cc. 11-16), A1 (c. 17 y su *levare* hasta el final en c. 26), con una introducción (cc. 1-3). Todas las secciones están articuladas por medio de calderones y/o cadencias rítmicas.

Debajo del título de la pieza Schoenberg escribe la palabra *passacaglia* aludiendo a la naturaleza de la estructura de la obra. En efecto, el elemento constante al que hace mención es el conjunto (014), uno de los más utilizados por los vieneses, que satura la superficie musical e, incluso, algunos niveles intermedios de la estructura.³³ La obra comienza con la

exposición del núcleo interválico en el piano y luego entre el violonchelo y el clarinete bajo. A partir de allí, una imitación estricta a la octava introduce el último elemento de la estructura: los semitonos descendentes (el semitono aparece en la línea descendente si b, la, la b de la introducción y, además, es la diferencia entre los intervalos 3 y 4). En los esquemas que siguen mostramos algunas de las apariciones más interesantes del grupo interválico característico.

The image displays a musical score for Schoenberg's *Pierrot lunaire*, specifically the piece «Nacht». The score is arranged in three systems, each containing staves for Clarinet Bass (Cl.B.), Violonchelo (Vc.), Voice (Voz.), and Piano (Pno.). The first system shows measures 6 and 7, with the Piano part featuring a complex, descending melodic line. The second system shows measures 8 and 9, with the Violonchelo and Voice parts mirroring the Piano's descending line. The third system shows measures 10 and 11, with the Clarinet Bass and Piano parts also mirroring the descending line. Annotations for intervals +3 and -4 are present, indicating the characteristic intervallic structure of the piece.

Figura 8. Schoenberg, *Pierrot lunaire*, análisis de la pieza 8, «Nacht» (continúa)

The image shows a musical score for Schoenberg's *Pierrot lunaire*, piece 8, «Nacht». The score is for voice and piano. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some annotations above the notes, including +3, -4, and -3, which likely refer to intervallic relationships or serial techniques. The lyrics are in Spanish: "Ri O etc.", "O Ri etc.", and "etc.".

Figura 8. Schoenberg, *Pierrot lunaire*, análisis de la pieza 8, «Nacht»
(continúa en la página siguiente)

The musical score is written for five parts: Clarinet Basso (Cl.B.), Violoncello (Vc.), Voice (Voz.), Piano (Pno.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems. The first system contains measures 19-21, the second system contains measures 22-23, and the third system contains measures 24-25. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piano part in measure 22 shows a 'stretto' in the left hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

La experticia schoenbergiana alcanza su máxima expresión en el c. 14 donde se realiza un *stretto* notable en la mano izquierda mientras la derecha continúa con la imitación iniciada en los otros dos instrumentos. Otro momento destacado es el c. 19 donde la misma mano toca en corcheas primero la *passacaglia* original (es decir, mi, sol, mi b) y luego el RI (es decir, la retrogradación de la inversión interválica) transpuesto ($-4+3$), al mismo tiempo que la derecha RI y O (el orden original), adelantando manipulaciones contrapuntísticas típicas del dodecafonismo por venir.

Análisis: texto

Como ya se dijo, el mismo Schoenberg señaló que intuitivamente intentó utilizar el poder configurador de los textos para solucionar el problema formal producido por el abandono de la tonalidad. Por ello, a continuación, realizaremos el análisis de la poesía de «Nacht» para luego poder evaluar las relaciones que establece con la estructura interválica y formal.

Los textos originalmente en francés pertenecen al poeta belga, «justamente olvidado» (Rosen, 1975, p. 21), Albert Giraud.³⁴ Schoenberg trabaja con la traducción al alemán de O. E. Hartleben —según René Leibowitz (1947) infinitamente superior al original— de 1893. La forma de todos los poemas es la del rondel (típica de la poesía francesa):

ABcd efAB ghjA

Es decir, los dos primeros versos de la primera estrofa se repiten completos en los dos últimos de la segunda e incompleto (solo el primero) en el verso final de la tercera.

Determinar los paralelismos entre estas dos estructuras (la textual y la musical) nos permitiría inferir la influencia de una sobre la otra. Para ello comenzaremos analizando la línea de la cantante/recitante [Figura 9]: luego de la introducción instrumental expone los dos primeros versos, que recurren en el segmento que culmina en la cadencia de la segunda sección (cc. 14-16). Como se puede observar en el gráfico paradigmático,³⁵ los parentescos interválicos y rítmicos son variables. La primera recurrencia de los versos (segundo pentagrama del esquema) es muy similar hasta el décimo ataque (mi b) cuando se torna divergente (aunque finaliza en la misma nota). Por el contrario, la aparición del primer verso en el final de la pieza (último pentagrama) prácticamente no tiene relación con los materiales musicales anteriores:³⁶ reintroduce la *passacaglia* de modo descendente y finaliza con un intervalo antes no presentado (la cuarta justa).

Por otro lado, las duraciones de las secciones musicales no son proporcionales como sí lo son, evidentemente, las dos primeras estrofas del poema: A dura siete compases, B seis y A1 nueve.

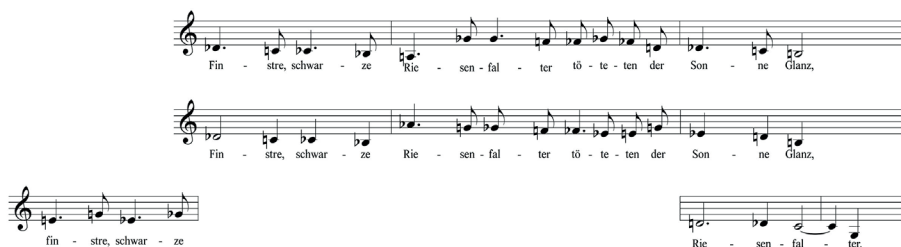


Figura 9. Schoenberg, «Nacht», parte vocal

Todo lo dicho sugiere una cierta independencia de las dos estructuras, por lo que la función formal del texto no parece ser significativa. Como no podría ser de otra manera dada la increíblemente compleja y rica red de relaciones interválicas que la constituye y la presencia de cadencias rítmicas articulatorias.³⁷

Schoenberg [1950] (1975) ha escrito sobre esta compleja relación, por ejemplo, criticando el lugar común de la interpretación de la música con texto:

En realidad, tales juicios provienen de la noción más banal posible, la de un esquema convencional según el cual un cierto nivel dinámico y una velocidad en la música deben corresponderse con ciertas ocurrencias en el poema y desarrollarse exactamente en paralelo con éstas. Además del hecho de que este paralelismo, o uno aún más profundo, también puede estar presente cuando superficialmente parece decirse lo contrario —por ejemplo, un pensamiento tierno puede ser expresado por un tema rápido y violento porque la siguiente violencia se desarrollará más orgánicamente a partir de éste— además de ello, tal esquema debe ser rechazado porque es convencional; porque conduciría a convertir a la música en un lenguaje que «compone y piensa» para todos los hombres (p. 143).

También su postura es crítica cuando establece que el sentido más profundo de las músicas con texto deriva de su carácter organicista en última instancia:

[...] me di cuenta de que la obra de arte es como cualquier otro organismo. Es tan homogéneo en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más verdadera, más íntima. Cuando uno corta cualquier parte del cuerpo humano, siempre brota lo mismo, sangre. Cuando uno escucha un verso de un poema, un compás de una composición, uno puede comprender el todo. Aun así, una palabra, una mirada, un gesto, un paso, incluso el color del cabello, son suficientes para revelar la personalidad de un ser humano. Por ello yo ya había entendido completamente las canciones de Schubert, junto con sus poemas, a partir de la música solamente, y los poemas de Stefan George de su sonido, con una perfección difícilmente alcanzable por medio del análisis y la síntesis, pero no superada (Schoenberg, [1950] 1975, p. 144).

Así como también cuando condena la búsqueda de correlaciones miméticas superficiales entre una y otra forma de expresión:

Además, en todos los poemas musicalizados, la exactitud de la reproducción de los acontecimientos es tan irrelevante para el valor artístico como lo es la semejanza de un retrato con su modelo; después de todo, nadie puede comprobar ese parecido después de cien años, mientras que el efecto artístico persiste. Y permanece no porque, como quizás creen los impresionistas, un hombre real (es decir, el que aparentemente está representado) nos habla, sino porque lo hace el artista —quien se ha expresado, a quien el retrato debe parecerse en una realidad superior. Cuando uno ha percibido esto también es fácil entender que la correspondencia exterior entre música y texto, como se exhibe en la declamación, el tempo y la dinámica, tienen poco que ver con la correspondencia interna y pertenece al mismo estadio que la imitación primitiva de la naturaleza como la copia de un modelo. Las aparentes divergencias superficiales pueden ser necesarias debido al paralelismo en un nivel más alto (Schoenberg, [1950] 1975, p. 145).

Con lo dicho, nuestra intención no es descartar todo vínculo estructural entre texto y música en la obra de estos compositores. Solo citamos ampliamente algunas de sus opiniones que parecen ir en fase con el ejemplo analizado. Determinar en qué medida estas se podrían generalizar queda más allá de los modestos objetivos que perseguimos con este escrito.³⁸

El atonalismo libre según Webern

Anton Webern estudió musicología en la Universidad de Viena donde se doctoró bajo la supervisión de Guido Adler.³⁹ Su tesis consistió en un estudio de la obra del compositor de los Países Bajos Heinrich Isaac (c. 1455–1517) y la edición de sus *Choralis Constantinus* en 1909.⁴⁰

En 1904 comenzó a tomar clases particulares con Schoenberg (probablemente haya sido su primer alumno) (Bailey, 2001), que finalizaron hacia 1908 luego de componer sus dos primeras obras con opus, la «Passacaglia» para orquesta y el canon para coro «Entflieht auf leichten Kähnen». Desde aquel encuentro y hasta el final de su vida establecieron una relación de consustanciación estética única, probablemente, en la historia de la música. Es así como Webern abraza el atonalismo libre y posteriormente el dodecafonismo incluso con su carga neoclásica, aunque, como veremos en los análisis que siguen, con una profunda diferenciación y personalidad musical. Las fases de su producción son: la atonal aforística Op. 2–11, las canciones Op. 12–19, que contienen sus primeras incursiones en el dodecafonismo Op. 17–19 y la dodecafónica instrumental Op. 20–31 (Bailey, 2001). Su música se caracterizó desde casi el comienzo mismo de su carrera por la extrema concisión, aun en las obras con texto y dodecafónicas, y la fascinación por el contrapunto y sus simetrías.⁴¹

Análisis

1909, *Cinco movimientos para cuarteto de cuerda Op.5*

De su fase aforística, la cuarta de las *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas* Op. 5 [Figura 10] es un clásico del análisis atonal⁴² que ejemplifica paradigmáticamente la concepción derivacional típica de los compositores de la Escuela de Viena.

La mayor parte del material de la obra está contenido en el c. 1, allí los trémolos establecen las relaciones básicas: el conjunto (0156) y la armonía saturada cromáticamente. Incluso la sección B (entre los cc. 7–10) contiene varios de los elementos estructurales.

Los semitonos caracterizan la sonoridad general, en el c. 1 aparecen (como clase interválica) entre los violines y entre la nota más aguda del

violín 1 y el violonchelo. Lo mismo ocurre en el c. 2 entre los violines y entre el violonchelo y la viola. Esta imita el diseño más agudo del violín 1 en los dos primeros compases. Por último, la cadencia al final de ese grupo es la recurrencia de los violines en el c. 1, ahora armónicamente y con *pizzicato*. Lo que sigue a partir del c. 3 en el violín 1 es una melodización del contenido de los violines en el trémolo del c. 2, que luego es imitado por el violín 2 (a la cuarta) y el violonchelo (a la doble octava) en el c. 4. La viola, por su parte, repite el material de c. 2. En el c. 5 y su *levare* el violín 1 introduce un fragmento del mismo conjunto interválico (015) transpuesto y melodizado. Lo imita el violonchelo a la octava, mientras la viola acompaña con una versión del semitono. Como se puede observar en el gráfico, prácticamente cada altura está en relación de semitono (más específicamente, de clase interválica 1) armónico y/o melódico con alguna otra.

El ascenso de c. 6 (que luego recurre en 10 y 12-13, transpuesto una quinta descendente y una sexta menor ascendente, respectivamente) es un resumen de las alturas utilizadas hasta ese momento: las primeras cuatro son las de los trémolos del violín 1, las tres últimas son las tres alturas nuevas introducidas en el violonchelo a partir de c. 5 y su *levare* do #, sol y si b en el violín 2.

La sección contrastante B se articula principalmente por el cambio de textura (de contrapuntística a una clara melodía con acompañamiento), ritmo (aparece la subdivisión ternaria en la viola y el pedal del violonchelo y el violín 2) e intervalos (la tercera menor, que casi no aparece en A, caracteriza la melodía). Sin embargo, la coherencia organicista se manifiesta en varios materiales: el pedal y el sol b del ostinato de la viola son alturas de los trémolos del principio de la obra (si, mi, fa #); el mismo sol b aparece asociado con el mi b del violín 1 en el c. 8 tal como ocurre en el c. 2 (mi b del violonchelo y fa # en la viola), los cc. 10-11 (mi b en la última nota de la escala ascendente y fa # en la primera del violín 1) y el último compás (mi b-fa # en el violín 2); la melodía principal del violín 1 contiene las alturas si, do y mi b del c. 1, del mismo modo, las notas mi fa y si que suenan en el comienzo del c. 10 junto con el do del violín 1 del c. 9 pertenecen al trémolo del c. 1.

Finalmente, la reexposición a partir del c. 11 troca el material de c. 5, transpone el trémolo del c. 2 en el acorde en *pizzicato* del c. 12, luego se cita, también transpuesto, el material ascendente del c. 6 y termina.

The image displays a musical score for Webern's Op. 5/4, featuring four systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is annotated with various musical analysis notes and circled elements.

- System 1:** Shows the initial measures. Annotations include "Violin I", "Violin II", "Viola", and "Violoncello". A circled note in the Viola part is labeled "(016)".
- System 2:** Starts at measure 4. Annotations include "deriva de c1" above the Violin I staff, "imita a la 5ta" below the Viola staff, and "3m nunca antes expresado linealmente" next to a circled triplet in the Violin II staff.
- System 3:** Starts at measure 7. Annotations include "3m" above the Violin I staff and "via. c5" above the Viola staff.
- System 4:** Starts at measure 10. Annotations include "deriva de c4-5" above the Violin I staff, "transposición del c1" below the Violoncello staff, and "c5" below the system. A circled note in the Violin II staff is labeled "(0156)".

Figura 10. Webern, análisis del Op. 5/4

1911–1913, *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9*

Como hemos expuesto y apreciado en los análisis anteriores, la presencia recurrente de conjuntos de clases interválicas que operan en las dimensiones horizontal y vertical es una de las estrategias principales de integración formal en el periodo atonal libre. La cuestión de qué notas utilizar y cómo presentarlas sin poner en riesgo la equiparación de todos los grados cromáticos fue central en su poética. La quinta pieza de las *Bagatelas* Op. 9 es particularmente notable en este sentido: si bien la relación de semitono (presentada de varias maneras, como veremos) es el único factor interválico recurrente, no hay rastros de alguna organización temática; no hay motivos melódicos salientes. El peso de la organización musical parece centrarse más en el timbre, los cambios graduales en las dinámicas y el completamiento del total cromático.⁴³ La pieza presenta en el c. 1 un planteo interválico que anticipa lo que vendrá [Figura 11]; podría llamarse la *Grundgestalt* de la pieza, solo que no se trata de una organización melódica, sino de un proceso interválico. La tercera mayor de la diáda inicial do-mi en viola y violonchelo comienza a completarse cromáticamente con las notas do #–re # del violín 2, creando la expectativa de la nota re para su conclusión, que, luego de un silencio de negra (el más extenso en toda la pieza), llega finalmente en el c. 2.⁴⁴

Figura 11. Webern, completamiento cromático en el comienzo del Op. 9/5

Empieza entonces el proceso de completamiento del total cromático que se presenta en dos líneas por movimiento contrario (algo, por otra parte, ya sugerido en el comienzo de la pieza).

El primer total cromático [Figura 12] se logra en el c. 7 con el la del violín 1. Hasta aquí, toda nota que se repite es enunciada en el mismo registro en que apareció por primera vez —una manera de evitar la octava; la única excepción es la nota do₅ de la viola en el c. 5, que formará (como puede apreciarse en el gráfico) un patrón cromático de mayor aliento que finaliza con la última nota de la pieza: do₅, do #₅, re₅—.



Figura 12. Webern, completamientos cromáticos del Op. 9/5

El segundo completamiento cromático comienza con la nota sol del violín 2 en el c. 7;⁴⁵ a diferencia del primero, no hay aquí un planteo lineal progresivo. Sin embargo, el total cromático se logra con las notas sol # -la, las mismas que finalizaron el primero trocadas en el registro. Por otra parte, el sol # se conecta semitonalmente con el sol, la nota inicial de este total cromático; el la hace lo mismo con el si b, la segunda nota en el registro superior (claramente una reminiscencia del proceso lineal del primer completamiento).

En los dos últimos compases se establecen relaciones con el comienzo: las notas do # -mi simultáneas reaparecen (ahora en un registro grave) y la tercera mayor si -mi b (re #) remite a la diada do -mi del comienzo, transpuesta una segunda menor descendente. La viola toca, en el compás final, las notas do #₂ -re₅ respectivamente, la más grave y la más aguda de toda la pieza, articulando otra relación de semitono.

1911–1913, *Cinco piezas para orquesta Op. 10*

Figura 13. Webern, Op. 10/4

En la cuarta pieza del Op. 10 [Figura 13] se plantean, simultáneamente, una organización rigurosa basada en conjuntos interválicos junto con un proceso sofisticado de completamiento del total cromático. Los primeros compases muestran ya la presentación sin repeticiones de las doce alturas (que concluyen con la nota si, justo antes del *ritardando*), pero, además, en los compases siguientes se apreciará también otra forma de presentar el completamiento. La organización musical muestra claramente una oposición entre elementos texturales que exhiben una actividad melódica saliente (la mandolina, al comienzo, seguida por la trompeta y, finalmente, el violín que concluye la pieza) y otros más estáticos que mantienen sonidos largos o rearticulan el mismo (a la manera de breves ostinatos). Estos son: la viola (con su si b tenido, a partir del final del c. 1), el la del clarinete, el sol # seguido de sol del trombón, el fa # del arpa y el trino do-re b del clarinete y el si de la mandolina (al final de la pieza). Las tres ideas musicales de los instrumentos que exhiben un mayor comportamiento melódico muestran una organización motivica estricta [Figura 14]: a pesar de tener cada una de ellas un número diferente de notas —6, 4 y 5, respectivamente—, un análisis interválico basado en tricordios —considerando notas comunes entre ellos en la parte de la trompeta y del violín— descubre una relación interválica constante al comienzo de cada idea —el conjunto (026)—, seguida de tricordios que progresivamente reducen el espacio interválico: (014), (013) y, finalmente, (012).⁴⁶



Figura 14. Webern, análisis motivico/interválico del Op. 10/4

Por su parte, los elementos más estáticos presentan un descenso de grados cromáticos, desde el si b de la viola hasta el si de la mandolina. El total no se logra porque faltan las notas mi b y re, que hacen su aparición como las dos últimas de la pieza en la parte del violín [Figura 15]. De esta manera, la obra concluye —y a la vez integra— dos procesos compositivos: la reducción interválica de la parte final de los elementos melódicos y el completamiento cromático de los estáticos. El mi b y el re son particularmente salientes: recurren en cada enunciación melódica en la mandolina, la trompeta y el violín, y faltan en el descenso cromático sistemático. Lo que es exceso en un proceso, es ausencia en el otro.

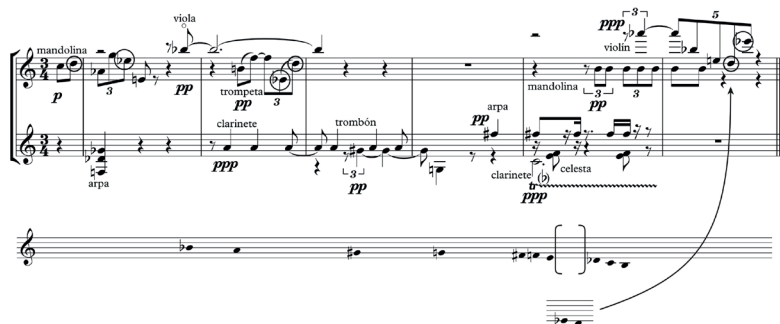


Figura 15. Webern, completamiento cromático en el Op. 10/4

Podría conjeturarse que estas notas constituyen un homenaje de Webern al maestro, puesto que re es D en la notación alemana y mi b es Es: la transcripción musical de la letra final del nombre y la inicial del apellido de Schoenberg:⁴⁷

Arnold Eschoenberg

Notas

- 1 El joven Schoenberg fue un compositor reconocido, que recibió el apoyo de figuras de la época muy importantes como Strauss y Mahler.
- 2 Schoenberg comenzó a escribir el *Tratado de armonía* en 1910; fue terminado y publicado en 1911.
- 3 Según Schoenberg (1954), el principio de monotonalidad establece que «cada digresión de la tónica es considerada como perteneciente aún a esa tonalidad, tanto directa o indirectamente, con una relación cercana o una más remota. En otras palabras, hay una única tonalidad en una pieza y cada segmento anteriormente considerado como otra tonalidad es sólo una región, un contraste armónico dentro de esa tonalidad» (p. 19).
- 4 En alemán: *schwebende Tonalität*.
- 5 En alemán: *aufgehobene Tonalität*.
- 6 Según Norton Dudeque (2005), «la monotonalidad gobernó el concepto de tonalidad hasta finales del siglo xix. El abandono de este principio se produjo como un intento de liberar la tonalidad de la sintaxis tradicional y posteriormente conduciría a la atonalidad» (pp. 124–125).
- 7 Schoenberg (1954) vuelve sobre «Lockung».
- 8 Hacia 1908 el debilitamiento de lo tonal se presenta en varios otros autores (por ejemplo, Debussy y Scriabin). Bryan R. Simms (2000) señala esta remarcable coincidencia como un indicio de que el atonalismo resultó de la propia evolución de las estructuras musicales (argumento central en el discurso de Schoenberg).
- 9 Las consideraciones sobre el estatuto de lo atonal son problemáticas, considérense las encontradas opiniones sobre las composiciones atonales desarrolladas en, por ejemplo: Allen Forte (1981) y Will Ogdon (1981).
- 10 Por la profundidad de la negación es que Theodor Adorno [1949] (2003) consideró que la liberación de la tonalidad produjo la expresión inmediata de la subjetividad, emancipada también de la representación mimética que aquella contenía, aunque vagamente. Ese sujeto emancipado de las constricciones sociales fue capaz de producir música verdadera en tanto débilmente mediada socialmente.
- 11 También se la suele denominar Segunda Escuela de Viena para diferenciarla de la de los siglos XVIII–XIX.
- 12 El problema formal es, lisa y llanamente, la dificultad para constituir la forma musical.
- 13 Tradujimos la versión del alemán de Stephen Hinton (2010, p. 574). En el apartado sobre timbre, más adelante, aparece la editada en España en traducción de Ramón Barce. Mantenemos ambas para mostrar la divergencia de criterios hallable en la literatura sobre estos temas.
- 14 Para una discusión general de este problema, la linealidad del relato histórico, véase «Schoenberg, Boulez, and twelve-tone composition as “ideal type”» (2001), de Arved Ashby; *Schoenberg’s serial odyssey: the evolution of his twelve-tone method, 1914–1928* (1990), de Ethan Haimo; y la crítica «Reseña de Schoenberg’s Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914–1928 by Ethan Haimo» (1993) de Marta M. Hyde a este.
- 15 La explicación ya aparece en el *Tratado de armonía*.

- 16 Se trata de un fenómeno inevitable, en el *Tratado de armonía* advierte que «las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los supuestos mismos sobre los que se funda» (Schoenberg, [1911] 1979, p. 28). La posición evolucionista de Schoenberg es opuesta a la conservadora de Schenker quien, en su *Tratado de armonía* [1906] (1954) menciona al «misterioso número cinco» (véase Suzanne Clark, 1999) que limita la capacidad del oído humano para oír y comprender las relaciones armónicas solo hasta la tríada mayor (por lo tanto, hasta el quinto armónico de la fundamental): la música tonal es diatónica y la oposición entre consonancia y disonancia absoluta.
- 17 Lo que no significa que no se establezcan jerarquías entre las alturas, polos como hemos dicho antes. Lo que ocurre es que estas jerarquías ya no responden a la dualidad consonancia/disonancia de la tonalidad.
- 18 Está describiendo el proceso que lo llevaría al dodecafonismo.
- 19 Establecida concretamente en *Composition with Twelve Tones* de 1941 (en Schoenberg, [1950] 1975, p. 220). Pero presente ya en *Twelve-Tone Composition* de 1923 (en Schoenberg, [1950] 1975, p. 207).
- 20 En la música de Schoenberg la generalización de lo temático no tuvo impacto en el modo en cómo se articuló el espacio musical: el tematismo ubicuo logrado con el dodecafonismo no modificó su concepción tradicional de la textura.
- 21 Este es el concepto de grado cromático o clase de altura (la traducción del término *pitch class* en inglés).
- 22 Esta abstracción interváltica ha sido ampliamente discutida en la literatura; en general se discute la pertinencia histórica del análisis utilizando clases interválticas, a la manera de Allen Forte (1973). Ethan Haimo (1996), por ejemplo, realiza una crítica interesante y un resumen de los argumentos en disputa. Martha Hyde (1985) considera el problema bajo otra perspectiva.
- 23 La versión traducida al inglés fue publicada por Claudio Spies (1965).
- 24 A partir del estudio de Jack Boss (1992) se pueden justificar históricamente todas las manipulaciones interválticas que realizaremos, que no van más allá de la complementariedad de octava, el reordenamiento de alturas y la expansión interváltica. Simms (2000) considera que es plausible que Schoenberg concibiera la idea de componer con clases de alturas en los primeros años veinte del siglo pasado, pero no antes (lo cual otorga basamento histórico al modelo de análisis de Forte).
- 25 Véase también la nota 12.
- 26 Si la altura no evoluciona, ello permite que la atención se centre en los parámetros que cambian.
- 27 La segunda probablemente haya sido la de Edgar Varèse en *Ionisation*, es decir, abandonar los instrumentos que producen alturas puntuales.
- 28 En ese sentido, según Claude Abromont (1986), la idea original para la obra era la de *Akkordfärbungen*, en alemán, *colorations d'accords*, en francés, es decir, acordes timbrados, en castellano. Simms (2000) describe en detalle las peripecias de los nombres de cada una de las piezas del Op. 16. Al parecer, la que nos ocupa fue denominada alternativamente *Colores de acordes*, *El acorde cambiante*, *Colores*, *El acorde cambiante (mañana en el Traunsee)*, *Colores (mañana de verano en el lago)* y *Mañana de verano en un lago*.
- 29 Que parece ser el sentido que le da al término. En el artículo «Anton Webern: Klangfarbenmelodie» (Schoenberg, [1950] 1975), donde discute con Webern sobre la paternidad del término, observa: «En particular, cualquiera puede ver que yo había pensado en progresiones tímbricas equivalentes a las progresiones armónicas en términos de lógica interna. A éstas las llamé melodías, porque, al igual que las melodías, habría que darles forma, y en la misma medida —pero de acuerdo con leyes propias, de acuerdo con su naturaleza» (pp. 484–485).
- 30 Véase el capítulo anterior.
- 31 Este es el título original del *Pierrot lunaire* (*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds «Pierrot lunaire»*). La traducción al alemán que utiliza Schoenberg es de Otto Erich Hartleben. La obra de Albert Giraud, *Pierrot lunaire: rondels bergamasques* (escrita en 1884), contenía cincuenta poemas. Schoenberg escogió veintinueve.
- 32 Cuyo carácter problemático ha justificado varios artículos, entre ellos: «Decir, tocar, cantar» (1981), de Pierre Boulez y «Pierrot lunaire: persona, voice, and the fabric of allusion» (2010), de Richard Kurth. La sonoridad ya estaba presente en el comienzo de *Die glückliche Hand* Op. 18, por ejemplo, donde al coro se le pide cantar *gefälistert*, es decir, susurrado. Años más tarde, en *Ode to Napoleon* Op. 41, las fluctuaciones de la altura de la *recitation* serían escritas arriba y abajo de una única altura, sin pentagrama. Simms (2000) señala que la propia concepción de Schoenberg no fue del todo consecuente.

- 33 Simms (2000) señala que, posteriormente, Schoenberg consideró que «Nacht» fue el primer paso de un nuevo modo de pensar la forma en el atonalismo, sistemático más que intuitivo, objetivo más que expresivo.
- 34 También Boulez [1966] (1991) es crítico del contenido literario de los poemas: «Pierrot lunaire está compuesto por un texto cuya poética es bastante anticuada; sin embargo, la mediocridad de las palabras no debe permitarnos olvidar la extraordinaria calidad dramática de la música» (p. 283). Por el contrario, para una revalorización del poeta consúltese *Pierrot Lunaire: Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Schoenberg: A Collection of Musicological and Literary Studies* (2004), de Mark Delaere y Jan Herman. La versión de Hartleben es muy distante del original en francés: el título «Nacht» es producto de la traducción de *Papillons noirs* y el original francés tiene una estructura silábica de 8-10-10-8, la alemana 8-7-7-8.
- 35 Técnica de análisis desarrollada para detectar y representar similitudes melódicas. Fue creada originalmente por Nicolas Ruwet y retomada posteriormente por Jean-Jacques Nattiez. Para una introducción véase *A Guide to Musical Analysis* (1987), de Nicholas Cook.
- 36 El isomorfismo repetición del texto-repetición de la música es una de las estrategias formales usadas por Schoenberg según Hyde (1985).
- 37 Procedimientos estrictos análogos estructuran otros números de la obra, «Parodie» y «Der Mondfleck», por ejemplo; y están presentes en piezas de esos años como la fuga del comienzo de los Op. 16 o el canon en «Farben».
- 38 Tema que, hasta donde nos ha sido posible investigar, aún no ha sido estudiado profundamente en obras de largo aliento como «Erwartung», por ejemplo.
- 39 El único de los tres formado sistemáticamente (Bailey, 1991).
- 40 Probablemente sea este una de las fuentes de su perenne interés por las formas abstractas del contrapunto.
- 41 Manifestadas, por ejemplo, en su artículo sobre la obra de Isaac, «*Choralis Constantinus*» (1958), Bailey (1988) estudia en particular los cánones webernianos.
- 42 Desde el clásico análisis temático de George Perle [1961] (1999) hasta los grupos de clases interválicas de Forte (1998).
- 43 Véase la cita de Webern sobre las *Bagatelas* en la nota al pie 18.
- 44 El grado cromático re es, tal vez, el más importante de la pieza. No solo porque es la nota final; los tres que aparecen (cc. 2, 9 y 13) resaltan porque son las únicas notas que comienzan y finalizan sin otras superpuestas.
- 45 El la *b pizzicato* del violonchelo en c. 7 no participa de este segundo completamiento. Más bien, se trata de un efecto tímbrico que articula el final del mismo la b que ya sonaba en la viola. Obsérvese cómo, a partir del c. 7, comienza a modificarse el comportamiento de las dinámicas de los instrumentos.
- 46 El conjunto (014) de la mandolina en el comienzo se percibe fácilmente ya que la idea musical se articula claramente en 3+3 notas. El conjunto (013), que concluye la segunda idea en la trompeta, es menos saliente ya que el agrupamiento es 2+2 notas. Tal vez, como manera de resaltar el proceso de reducción interválica, Webern sitúa el primer *ritardando* sobre las notas fa, mi b y re, para destacar así el tricordio (013).
- 47 El uso de homenajes o menciones utilizando transcripciones musicales de letras a notas es frecuente en los compositores de la Segunda Escuela Viena. Un ejemplo clásico es el *motto* del Concierto de Cámara (1925) de Alban Berg. Allí, Schoenberg es representado por la sucesión la, re, mi b, do, si, si b, mi, sol (Arnold ESchönBERG), Alban Berg por la, si b, si b, mi, sol (ALBAN BERG), y Anton Webern por la, mi, si b, mi (Anton WEBERn). Recordemos que Schönberg cambió la ortografía de su apellido a Schoenberg al emigrar a Estados Unidos.

Capítulo 3

Dodecafonismo

La regulación del atonalismo

La «composición con los tonos del motivo»

Durante el periodo que se inicia luego de la finalización del *Pierrot lunaire* (1912) hasta los primeros años de la década de los veinte del siglo pasado, la vida de Arnold Schoenberg sufre las vicisitudes de los preparativos y el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, en la que participa enrolándose como voluntario en 1915. Compone muy poco: *Die glückliche Hand* Op. 18 (comenzada en 1910 y finalizada en 1913) y las canciones con orquesta del Op. 22 (entre 1913 y 1916), además del oratorio *Die Jakobsleiteren* (1915) que quedaría sin finalizar.

En 1919 funda la Sociedad de Conciertos Privados¹ en la que participa activamente hasta su cese en 1921, en medio de la hiperinflación de la República de Weimar.²

Entre 1920 y 1923 compone las *Cinco piezas para piano* Op. 23,³ la *Serenata* Op. 24 y la *Suite para piano* Op. 25; un conjunto de obras⁴ de las que surgirá progresivamente el dodecafonismo, consolidándose entre varias estrategias previas que denominó como «la composición con los tonos del motivo».

Antes de escribir mi primera composición dodecafónica estricta en 1921, todavía tuve que pasar por varias etapas [...] En mi idioma personal de trabajo, cuando me refería a este procedimiento, lo llamé «trabajar con los tonos del motivo» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 248).

En una carta a Nicholas Slonimsky de 1937, Schoenberg recuerda que estas etapas o «pasos preliminares» se remontan a varios años antes de la fecha de composición de las piezas mencionadas:

El primer paso ocurrió alrededor de diciembre de 1914 o principios de 1915 cuando bosquejé una sinfonía, cuya última parte se convertiría en *Die Jakobsleiter*, que nunca fue concluida. El *Scherzo* de esta sinfonía se basaba

en un tema que constaba de las 12 notas. Pero éste era sólo uno de los temas. Todavía estaba lejos de la idea de utilizar un tema tan básico como medio de unificar una obra completa.

Después de eso, siempre estuve ocupado con el objetivo de basar *conscientemente* la estructura de mi música en una idea unificadora que no sólo produjera todas las ideas restantes, sino que regulara también el acompañamiento y los acordes [...] (Jenkins, 2016, p. 294).⁵

Los párrafos siguientes están dedicados a describir ese pasaje tan relevante históricamente. Tienen por objeto dejar establecido que el dodecafonismo no fue el producto de un desarrollo necesario ni determinado por una lógica causal férrea, sino más bien el resultado, quizás más estable y sistemático, de varias estrategias experimentales, complementarias o contradictorias, que Schoenberg fue entreviendo, más o menos simultáneamente con su puesta en obra.

En las piezas del Op. 23, componer con los tonos del motivo consiste en la integración de la tradicional composición motivico-temática organicista con el incipiente planteo serial (no necesariamente dodecafónico ni utilizado exhaustivamente): «En contraste con la forma habitual de utilizar un motivo, yo lo usé casi como un “conjunto básico de doce notas”: construí otros motivos y temas a partir de él y también acompañamientos y otros acordes, pero el tema en sí no era dodecafónico» (Jenkins, 2016, p. 295).

Las primeras en ser compuestas fueron las N.º 1 y 2 en el año 1920 y la N.º 4, comenzada en ese año pero finalizada recién en febrero de 1923. Como hemos visto en el capítulo sobre forma, la sección inicial de la N.º 1 se estructura como una oración en la que los conjuntos (013) y (014) saturan la superficie de los primeros compases para luego desdibujarse una vez que comienza el proceso de variación (por ejemplo, en la mano derecha de los cc. 5-6, hacia el final de la frase de presentación) [Figura 1].

Pero además de la estructuración interválica, esta pieza también permite entrever la presencia de una organización serial no dodecafónica presentada en la textura polifónica del comienzo. Martha Hyde (1985), por ejemplo, distingue tres series (de entre ocho y diez notas con repeticiones, presentadas entre los cc. 1-6, correspondientes a las tres voces) y Ethan Haimo (1990) las cuatro de la Figura 2 (de seis notas, en los tres compases iniciales).

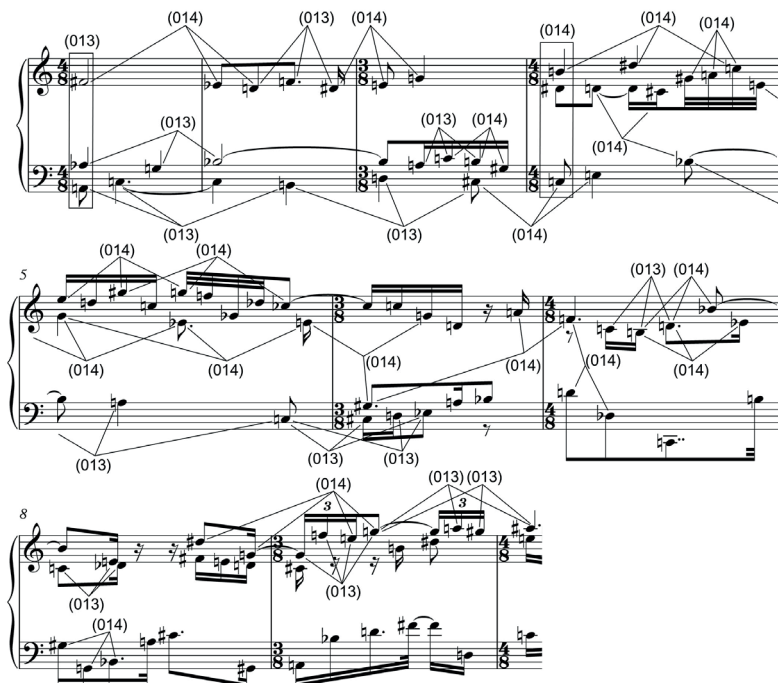


Figura 1. Schoenberg, Op. 23/1, tricordios (013) y (014) en el comienzo

O

Fa#	Mib	Re	Fa	Mi	Sol
-----	-----	----	----	----	-----

O5

La	Sol	Sib	La	Do	Silab
----	-----	-----	----	----	-------

RI

Sol	Sib	La	Do	Si	Sol#
-----	-----	----	----	----	------

RI2

La	Do	Si	Re	Do#	
----	----	----	----	-----	--

- O.** Fa# Mib Re Fa Mi Sol (voz superior)
- O5.** Si Lab Sol Sib La Do (voz intermedia, con rotación)
- RI.** Sol Sib La Do Si Sol# (voz intermedia, comenzando con el sol del c.1)
- RI2.** La Do Si Re Do#(Sib) (voz inferior [incompleta])

Figura 2. Schoenberg, organización serial del comienzo del Op. 23/1 (Haimo, 1990)

Además de las diferencias en cuanto a la cantidad e identificación de las alturas que constituyen las series, ambos autores reconocen la presencia de pasajes no seriales o con varias inconsistencias en el orden de presentación de las notas. Lo que los lleva a mantener la denominación de *serie*,⁶ a pesar de este uso no exhaustivo y no estricto, es la recurrencia de las mismas sucesiones (sin transposiciones, solo con algunos cambios en el registro) en varios pasajes de la pieza, incluso con algunas presentaciones retrogradadas. Según Haimo (1990), una de las razones que explicaría las características de esta etapa temprana del pensamiento serial de Schoenberg es su dificultad para reconciliar la organización serial con el proceso de variación desarrollante:

[Schoenberg] parece haber pensado el pasaje constituido serialmente [los cc. 1-3] como un punto de estabilidad, la fuente del desarrollo motivico. Cuando necesitaba continuar con un pasaje de desarrollo, tenía que alejarse de la serie hacia una organización contextual informal (p. 74)

De ahí que lo que encontramos frecuentemente en los compases siguientes son fragmentos incompletos de las series del comienzo. De un modo que guarda más semejanza con el trabajo motivico tradicional que con un pensamiento serial riguroso, estos fragmentos reaparecen parcialmente como motivos no transpuestos. La primera recurrencia de la serie de seis notas identificada por Haimo en la voz superior del comienzo tiene lugar en los cc. 17-18 [Figura 3].



Figura 3. Schoenberg, Op. 23/1, cc. 17-18

En los cc. 21-22, en el 23 y en los 29-30 [Figuras 4, 5 y 6, respectivamente] se reexponen no solo esa serie (de forma parcial), sino también algunos segmentos de las restantes planteadas al comienzo, distribuidas en

diferentes estratos texturales. La serie original contiene varias instancias de los conjuntos (013) y (014),⁷ los tricordios que fueron salientes en el comienzo y que aparecen frecuentemente en los pasajes siguientes:

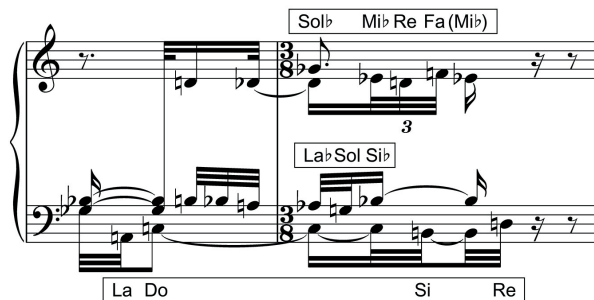


Figura 4. Schoenberg, Op. 23/1, cc. 21-22

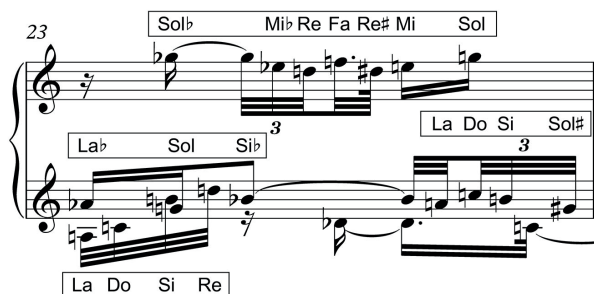


Figura 5. Schoenberg, Op. 23/1, c. 23

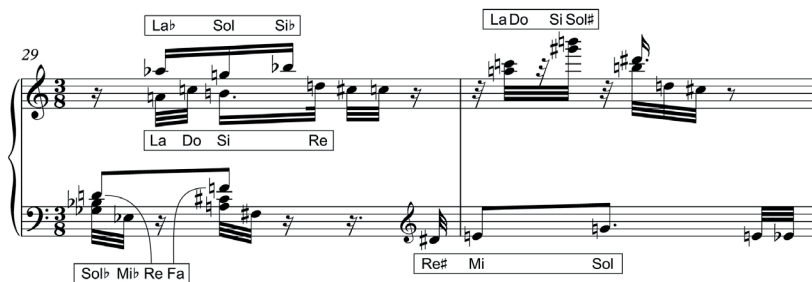


Figura 6. Schoenberg, Op. 23/1, cc. 29-30

En los últimos compases aparecen por primera vez presentaciones retrógradas y rotaciones de la serie original [Figura 7]:

30 La Do Si Re

Sol Mi Mi♭ Fa Re Mi♭ Sol♭ (retrogradación)

La♭ Sol Si♭

33 La Do Si

Re Fa Mi♭ Mi Sol Fa♯ (rotación)

La♭ Sol Si♭

Figura 7. Schoenberg, Op. 23/1, compases finales

A pesar de lo dicho por los autores citados, la denominación de *serie* a la sucesión recurrente de los grados cromáticos iniciales no deja de ser problemática. Al respecto, se pueden plantear algunas preguntas interesantes que no tienen una respuesta simple: si se sostiene esa idea, ¿cómo diferenciar una organización musical intensamente temática de una que usa series así definidas? (es decir, utilizadas solo en ocasiones en una pieza). En ambas encontraríamos recurrencias más o menos exactas de los materiales iniciales, por tanto, si conservamos el criterio, ¿cabría pensar que toda recurrencia es serial en algún sentido? A su vez, ¿cómo se la podría diferenciar de apariciones simplemente imitativas en un contexto mayoritariamente no imitativo?

Un aspecto importante, que quizás haya sido soslayado, es que lo serial introdujo también la idea de *exhaustividad*, es decir, la pieza completa debe estar determinada por un único principio constructivo, una concreción del ideal organicista. Por ello, el serialismo es la generalización extrema de la

concepción temática. Una pieza esporádicamente serial equivaldría a una intensamente temática, dos ideas difíciles de sincronizar históricamente.

La segunda pieza se basa también en el conjunto (014) que, presentado completo o solamente sus clases interválicas, es expuesto lineal y armónicamente hasta el c. 7 [Figura 8]. En esa sección, las nueve alturas del motivo ascendente inicial son repetidas, fragmentadas y variadas.

Figura 8. Schoenberg, Op. 23/2, análisis interválico del comienzo

En la cuarta pieza conviven la construcción temática y la estabilidad armónica [Figura 9]. En los primeros compases, las configuraciones de superficie exponen las clases interválicas 3 y 4 en un contexto armónico regulado por la superposición y sucesión de cuatro agregados hexacordales, la recurrencia de los cuales daría cuenta de casi todas las configuraciones de la pieza (Simms, 2000).⁸

Estos ejemplos señalan la persistencia del pensamiento motivico interválico característico de las primeras obras atonales junto a una embrionaria técnica serial. El modo de operar schoenbergiano continúa siendo el

mismo: establecer un núcleo referencial a partir del cual las variaciones son derivadas y lógicamente comprendidas. Ese núcleo puede ser un conjunto interválico abstracto (como en la pieza 1) o un conjunto interválico caracterizado motivicamente (como en la segunda). La pieza 4 es más compleja y sistemática: se sustenta en grupos de intervalos lineales y sonoridades globales hexacordales.

Más tarde, en el mismo año 1920, Schoenberg comenzó la composición de las «Variaciones» de la *Serenata* Op. 24 [Figura 10] que constituyen el primer ejemplo histórico de construcción serial de una pieza completa,⁹ aunque todavía no dodecafónica: la serie contiene 14 alturas, 11 diferentes (falta el si) y 3 que se repiten (la b, re y fa #). Se utilizan por primera vez de manera sistemática las cuatro formas seriales básicas (que serán explicadas más adelante) aún sin transposiciones.

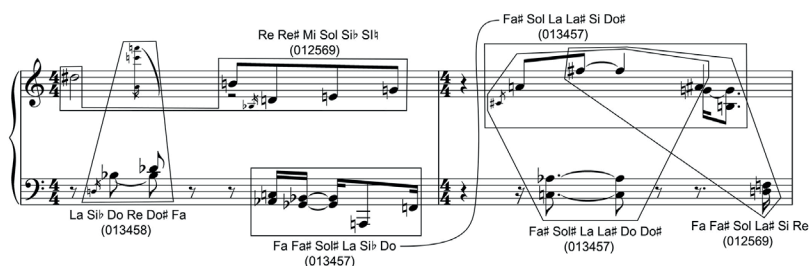


Figura 9. Schoenberg, Op. 23/4, análisis interválico del comienzo



Figura 10. Schoenberg, Op. 24, comienzo del tema de las variaciones

Los ejemplos anteriores muestran claramente que el principio serial, es decir, la fijación del orden de sucesión de los sonidos o intervalos, surge antes y es más general que el propio dodecafonismo (serialismo que utiliza el total cromático sin repeticiones ni omisiones), aunque este luego haya sido el que se estabilizó históricamente.

La «Tanzscene», el 5.º movimiento de la *Serenata*, que es la obra que sigue cronológicamente, contiene ordenamientos interválicos libres y hexacordales relativamente constantes. Fue comenzada en 1920 pero finalizada recién en 1923.

En la compleja cronología de las composiciones empezadas, pausadas, retomadas y definitivamente concluidas entre los años 1920 e inicios de 1923, se encuentran obras que terminarán conformando los Op. 23, 24 y 25. Cuando en febrero de 1923 retoma los Op. 23, componiendo lo que finalmente serían las piezas 3, 5 y la conclusión de la 4, se nota de forma clara el impacto del principio serial (aunque, de nuevo, no dodecafónico) ya aplicado en las otras composiciones de este opus. En el comienzo de la tercera, el motivo principal de cinco notas aparece citado, transpuesto y variado, pero manteniendo sustancialmente el orden de los intervalos [Figura 11]. Luego, se diluye en tanto avanza la variación estructural, reapareciendo esporádicamente hasta la reexposición en el c. 28 sobre el final de la obra.

The image displays two systems of musical notation for the beginning of Schoenberg's Op. 23/3. The top system is in 3/4 time and features a complex serial structure. The melodic line (treble clef) is marked with intervals +4+2-5+2 and -4-2. The bass line (bass clef) is marked with intervals +4+2+5-2 and +4-2. The bottom system shows a melodic line with intervals -4-2+5-2 and -5-4-2, and a bass line with intervals +2-5 and +4-2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 11. Schoenberg, Op. 23/3, comienzo

La pieza con la que finaliza el Op. 23, el famoso «Vals» [Figura 12], está construida dodecafónicamente, aunque en una versión más simple que la de los ejemplos del Op. 25 (que estudiaremos en el próximo apartado): consiste en la repetición de una única serie siempre sin transposiciones.

Figura 12. Schoenberg, Op. 23/5 («Vals»), comienzo

La consolidación del método dodecafónico

En 1921, es decir, en la misma época que los ejemplos anteriores, Schoenberg comenzó a componer el «Preludio» y el «Intermezzo», dos números de la *Suite* Op. 25. La obra, una vez finalizada en marzo de 1923, se constituyó en la primera pieza (aunque compuesta de varios movimientos) completamente dodecafónica de la historia. En los párrafos siguientes, estudiaremos algunos conceptos clave de la *técnica de los doce tonos* y presentaremos la terminología básica que luego nos permitirá continuar con los ejemplos de análisis. Estos describirán el proceso de estabilización lineal del dodecafonismo a partir de la concepción tetracordal presente en la *Suite* y, posteriormente, el aumento del control armónico, característico de sus últimas obras.

Como vimos, para Schoenberg, el método dodecafónico es el resultado de una larga búsqueda de un principio sistemático¹⁰ que ordene el flujo de alturas e intervalos y que proporcione una referencia temática básica como fuente de coherencia e inteligibilidad formal para toda una obra.¹¹ En la serie dodecafónica confluyen su concepción orgánica de la forma, heredada de la tonalidad, y la tendencia típica del atonalismo libre a la no repetición de sonidos; como afirmó Schoenberg [1950] (1975): «La construcción de la serie dodecafónica deriva de la intención de posponer la repetición de cada altura el mayor tiempo posible» (p. 246).

El dodecafonismo es la generalización del organicismo formal: a partir de su utilización, en principio, no existirían pasajes de una pieza musical que no sean igualmente estructurales, en la medida en que todos son necesarios para la enunciación completa de la serie.¹² Históricamente, representó un aumento del control racional del material con respecto al atonalismo libre y también el inicio de una tendencia hacia su generalización y sistematización que culminaría en los años cincuenta con el surgimiento del serialismo integral.

La serie dodecafónica puede ser presentada en las cuatro formas tradicionales: *original* (O), con la dirección interválica invertida o *inverso* (I), el O leído desde el final al comienzo o *retrógrado* (R), y el I leído desde el final al comienzo o *retrógrado del inverso* (RI). Por convención, la serie O es la primera exposición completa de los doce sonidos, que en la música de Schoenberg usualmente sucede al principio de la pieza en algún lugar prominente de la textura, como se señalará en los análisis. Luego, estas cuatro formas básicas pueden ser transpuestas a los once grados cromáticos restantes con lo que el total de series disponibles es de cuarenta y ocho (cuatro formas básicas y doce transposiciones posibles); desde luego, la matriz interválica no cambia, solo las alturas. Si bien estos procedimientos son heredados de la tradición contrapuntística, Schoenberg los justifica recurriendo a su concepción absoluta del espacio musical:

[...] no hay en el espacio musical ningún *arriba* absoluto, ningún *abajo* absoluto, ni *adelante* ni *atrás* con respecto a la percepción de las configuraciones musicales; así como en el espacio real, la percepción de un objeto es independiente de la situación de tal un objeto (Jenkins, 2016, p. 302).

En términos generales, el dodecafonismo debe presentarse de manera sucesiva de modo de hacer inteligibles posteriormente las simultaneidades; el principio de la unidad del espacio musical exige lo melódico para constituirse. Este requisito regula la estructuración de las piezas en el dodecafonismo schoenbergiano, en el que, en general, la serie es expuesta completa, sucesiva y claramente en algún estrato melódico saliente de la textura al comienzo de la obra. A partir de esa explicitación comenzará el proceso de variación que usualmente terminará debilitando el propio contenido serial.

Como habíamos dicho, la *Suite* Op. 25 fue la primera obra completamente dodecafónica. En el «Preludio» y el «Intermezzo», los dos números más antiguos, se nota claramente la convivencia de dos modos de exposición, que representan distintos momentos históricos del desarrollo de la técnica: el característico de las primeras obras construidas con la alternancia de la exposición lineal y las particiones tetracordales (fragmentos de cuatro sonidos tratados como pequeñas series en sí) y el predominantemente lineal (posteriormente el modo *clásico*) propio de los

números compuestos más tardíamente en el que las series son desplegadas completas en los estratos texturales melódicos [Figura 13].



Figura 13. Schoenberg, serie dodecafónica y partición tetracordal de la *Suite* Op. 25



Figura 14. Schoenberg, series del Op. 25¹³

El cuadro de la Figura 14 muestra las únicas ocho formas seriales utilizadas:¹⁴ O, R, I, RI, O6, R6, I6 y RI6 desplegadas en tres «voces» formadas por tetracordios. Para obtenerlas, Schoenberg emula el contraste armónico típico de la tonalidad, desvelando la base tradicional de su pensamiento y la contradicción tajante, y característica, que contiene. Como se verá en los ejemplos que siguen, ambas tendencias configuran su estrategia compositiva local y global, lo que continuamente plantea conflictos entre la novedad del procedimiento y el tradicionalismo de su uso. Por ello, en la Figura 14 la serie O se identifica, no con un índice del nivel transposicional, sino con la letra T, por tónica (*Tonika*).¹⁵ De ella deriva el retrógrado

TK (*Tonika Krebs*), el inverso TU (*Tonika Umkehrung*) y el retrógado del inverso TUK (*Tonika Umkehrung Krebs*). Si estas cuatro formas seriales remiten a la tónica, las restantes se originan en la transposición al tritono del O y son señaladas como: D, por dominante (*Dominante*), DU, el inverso (*Dominante Umkehrung*) y su retrógadas DK (*Dominante Krebs*) y DUK (*Dominante Umkehrung Krebs*).

En esta obra, el O ocurre al comienzo mismo del «Preludio» en los cc. 1-3 [Figura 15]. Esa frase es imitada inmediatamente por la mano izquierda con el contenido de alturas de un O₆, pero expuesto por tetracordios: el segundo y el tercero aparecen superpuestos.

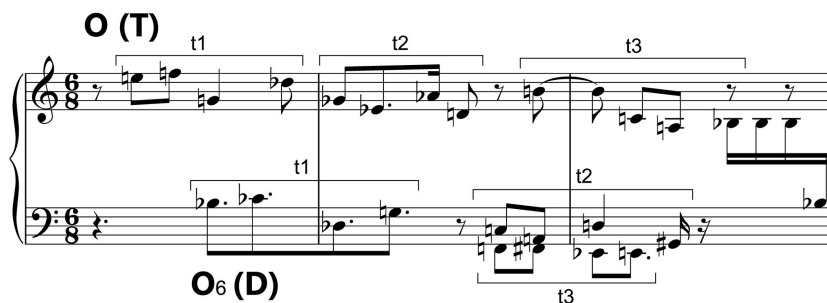


Figura 15. Schoenberg, comienzo del Op. 25/1 («Preludio»)

Como se puede observar, cada estrato de la polifonía explicita una forma serial completa y diferente. Sin embargo, cuando consideramos el resultado armónico, notamos que los sonidos ordinales 3 y 4 (sol y re b) son invariantes [Figura 16], es decir, que se repiten notas mucho antes de que se complete el total cromático (condición fundamental del dodecafonismo, como ya dijéramos, derivada de la tendencia a la no repetición de sonidos presente ya en el atonalismo libre). Además, el control armónico tetracordal de los primeros dos compases no se extiende más allá, tampoco es sistemático y, como vimos, no previene las repeticiones entre estratos.

La elección de la forma serial O₆ como dominante y contraparte de la serie O no solo está motivada por una reminiscencia tonal adaptada al dodecafonismo; O₆ es también la forma serial que presenta el mayor número de díadas sucesivas (cuatro) compartidas con la serie O [Figura 17].

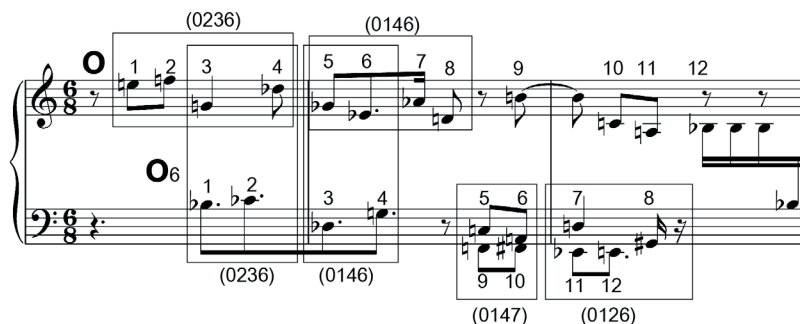


Figura 16. Schoenberg, comienzo del Op. 25/1 («Preludio»), control armónico tetracordal

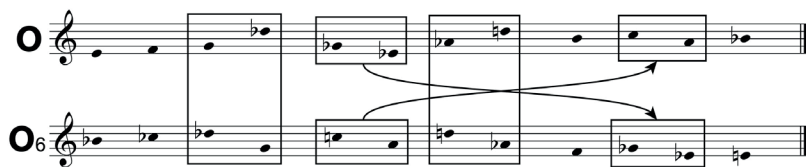


Figura 17. Schoenberg, Op. 25, díadas invariantes entre O y O6

Los segmentos invariantes entre formas seriales le permiten a Schoenberg establecer conexiones motivicas más salientes (puesto que no solo se repiten los intervalos; se repiten las *mismas* notas).¹⁶ En el comienzo del «Preludio», además del sol y el re b antes mencionados, las alturas la b y re de la mano derecha (las últimas del segundo tetracordio del O) son re-expuestas en la mano izquierda en la misma posición, pero del O6 [Figura 16]. De igual modo sucede con las notas do y la (en este caso se repiten en el mismo orden, primero en la mano izquierda, luego en la derecha). La ubicación y la rítmica de estos segmentos contribuyen a resaltar la invariancia.¹⁷

En la tercera pieza de la *Suite*, la «Musette», encontramos un ejemplo de la tensión entre la técnica tetracordal y el trabajo motivico, por un lado; y la adopción de un género, por el otro. Una «Musette» es un tipo de danza que tradicionalmente presenta un bajo repetido o una nota pedal. Esta característica infringe dos principios del dodecafonismo: el de «posponer la repetición el mayor tiempo posible» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 246)

y la proscripción de las octavas, presentes en la repetición enfatizada en *tres* registros diferentes. Por otra parte, como puede verse en la Figura 18, el orden serial es alterado en numerosas oportunidades para poder garantizar la coherencia motivica, tanto en la disposición de los tetracordios dentro de la serie como intra-tetracordalmente.

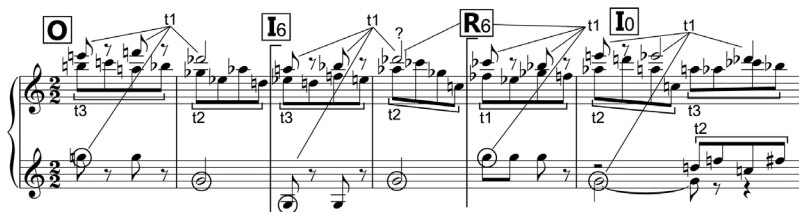


Figura 18. Schoenberg, Op. 25/3 («Musette»), tetracordios (t1, t2, t3) del comienzo

El mismo proceso se puede observar en el primer tetracordio del «Intermezzo» cuya modificación del orden es reproducida en el comienzo del I6 en el segundo tetracordio (c. 2) para mantener la constancia temática del grupo (014) que constituye el *ostinato* [Figura 19].

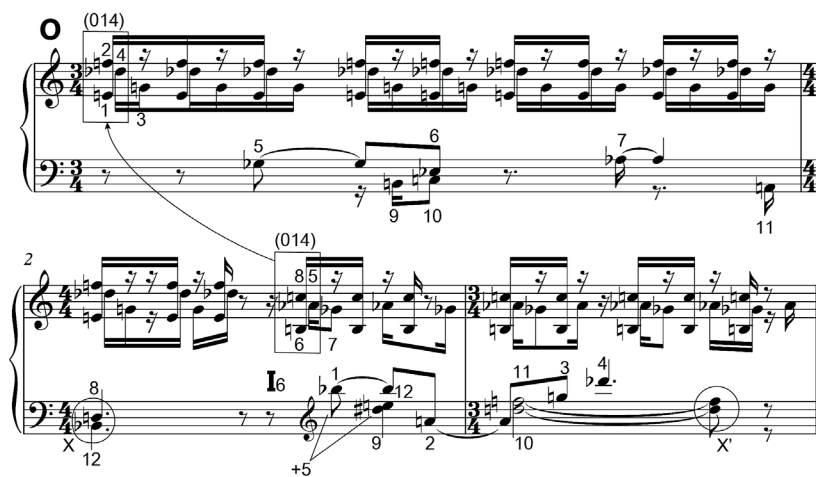


Figura 19. Schoenberg, Op. 25/4 («Intermezzo»), comienzo

En el «Menuett», las referencias al pensamiento tonal afectan a diferentes niveles de la organización musical. La primera sección es una oración [Figura 20]: las configuraciones motivicas del c. 1 estructuradas con la serie O (tónica) reaparecen variadas en el c. 3 (la repetición de la *Grundgestalt*) en I6 (dominante); lo mismo sucede con los cc. 2 y 4 (invirtiendo los motivos), formando la frase de Presentación (Schoenberg, [1950] 1975).¹⁸

Figura 20. Schoenberg, Op. 25/5 («Menuett»), comienzo

Del mismo modo la sección B (cc. 12-16) concluye con O6 (otra representación de la dominante) y la recapitulación retoma los motivos con sus series (O e I6) [Figura 21].

Figura 21. Schoenberg, Op. 25/5 («Menuett»), recapitulación (cc. 17-20)

En marzo de 1923, por último, la composición del «Trio» marcó el final de la transición entre la época del *trabajo con los tonos del motivo* (uso de series no dodecafónicas y no exhaustivamente utilizadas) y la del *método de composición con los doce tonos con la sola relación de uno con otro*¹⁹ (que, como hemos visto, convivieron con las obras estructuradas tetracordalmente). Dicho de otro modo, la pieza señaló el final de los periodos de experimentación con el principio serial y el comienzo de la firme regulación dodecafónica, centrada en la exposición lineal de la serie. Precisamente, lo que diferencia al «Trio» de los números anteriores de la *Suite* es su planteo casi exclusivamente lineal que establecería el modo de presentación serial típico de sus próximas composiciones.

El «Trio» es una invención a dos voces en canon inverso que sigue la forma tradicional A-B-A1. Las secciones A son melódicas, la primera despliega la sucesión O, I6, I, O6 que tiene las siguientes características: todas comienzan y/o terminan con las notas mi y si b; los terceros y cuartos sonidos son los invariantes re b-sol (la repetición más saliente, ya vista en el «Preludio»); la distancia entre cada línea es una clase interválica 5 (un intervalo caro a la tradición tonal), que se presenta como quinta ascendente en el c. 2 y descendente en el c. 3, y como cuarta ascendente en el 4 y descendente en el 5 [Figura 22].²⁰

Por su parte, el B presenta armonías que se articulan superponiendo tetracordios del R y RI (el último de cada uno de ellos está a su vez retrogradado), es decir manteniendo el modo de estructuración típico de las primeras piezas de este opus.

Más adelante, entre marzo y abril de 1923, Schoenberg comienza y finaliza el *Quinteto* Op. 26, la primera obra abstracta de largo aliento formal y puramente instrumental desde el *Cuarteto* Op. 10 (puesto que los Op. 11, Op. 16 y Op. 19 son colecciones de movimientos cortos o relativamente cortos), demostrando con ella las nuevas posibilidades formales de la herramienta recientemente desarrollada. Como escribiera Schoenberg [1950] (1975):

Después de varios intentos infructuosos durante un período de aproximadamente 12 años, senté las bases de un nuevo procedimiento musical que parecía adecuado para reemplazar las diferenciaciones estructurales que antes proporcionaban las armonías tonales (p. 218).²¹

The musical score for Schoenberg's Op. 25/5, 'Trio', begins with a 3/4 time signature. The notation is complex, featuring atonal harmonies and serial techniques. The score is divided into measures, with various labels indicating specific musical elements or sections:

- Measure 1:** Labeled **A** in a box. The bass line starts with a whole note chord labeled **O**. The treble line has a half note chord labeled **I₆** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 2:** The treble line has a half note chord labeled **I** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 3:** Labeled **O₆** in a box. The bass line has a half note chord labeled **O₆** and a 4th interval labeled **4ta**.
- Measure 4:** The treble line has a half note chord labeled **I** and a 4th interval labeled **4ta**.
- Measure 5:** Labeled **B** in a box. The bass line has a half note chord labeled **R** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 6:** Labeled **RI** in a box. The bass line has a half note chord labeled **R** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 7:** Labeled **A'** in a box. The bass line has a half note chord labeled **R₆** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 8:** Labeled **RI₆** in a box. The bass line has a half note chord labeled **RI₆** and a 5th interval labeled **5ta**.
- Measure 9:** Labeled **RI₆** in a box. The bass line has a half note chord labeled **RI₆** and a 5th interval labeled **5ta**.

The score also includes figured bass notation (e.g., 12, 11, 10, 9) and first/second endings.

Figura 22. Schoenberg, Op. 25/5 («Trio»), comienzo

La madurez del método dodecafónico

La combinatoria hexacordal inversa

El dodecafonismo schoenbergiano tuvo, al menos, dos grandes fases. La primera, de la que nos ocupamos en el apartado anterior, se extendió hasta finales de los años veinte del siglo pasado y se caracterizó por el control de cada uno de los estratos texturales sin control armónico sistemático o de largo aliento. El resultado de ello, la repetición de sonidos entre estratos, fue problemático para Schoenberg; por esa razón, a partir de las *Variaciones para orquesta* Op. 31,²² introdujo una técnica novedosa que caracterizaría prácticamente toda su obra posterior —y que para Haimo (1990) es la que representa el logro de la madurez del sistema—: superponer series inversas cuyos hexacordios no comparten sonidos. Esa propiedad de algunas series se denominó *combinatoria hexacordal inversa* (CHI)²³ y su uso generalizado parece dirigirse en el sentido del aumento del control sistemático de la estructura, una tendencia global en el desarrollo estilístico schoenbergiano a la que ya nos hemos referido.²⁴

No todas las series cumplen el requisito de ser CHI, solo aquellas cuyos hexacordios tienen la misma forma prima,²⁵ por ejemplo, el (012346) de los dos de la *Suite* Op. 25. Notablemente, en la época de la composición de la obra, Schoenberg aún no había descubierto esa propiedad y, aunque la serie la contenía, no fue utilizada.

En las *Variaciones* Op. 31, el «Tema» aparece luego de la introducción, claramente expuesto en la melodía del violonchelo que es acompañada por el resto de la orquesta [Figura 23].²⁶ Luego de la serie O, si b-mi-fa #- re #-fa-la-re-do #-sol-la b-si-do, se despliegan, hasta que finaliza la sección, RI9, R e I9. El acompañamiento, por su parte, se compone de las siguientes series CHI: I9, R, RI9 y O.

El control hexacordal es notable: los seis primeros sonidos de cada una de las series melódicas (del O, por ejemplo) son acompañados por los seis primeros del inverso complementario correspondiente (I9, en este caso),

lo mismo ocurre con los segundos hexacordios [Figura 24]. De modo tal que la resultante es una sucesión de totales cromáticos que, desplegados en las cuatro exposiciones, duran respectivamente 5 compases (7+8 negras), 7 compases (10+11 negras), 5 compases (6+9 negras) y 7 compases (7+14 negras). Todo lo cual constituye, por un lado, una extensión del control sistemático hacia el aspecto rítmico; y por el otro, una combinación de sonoridades globales: serial en la dimensión melódica y atonal libre en la armónica (determinada por la sucesión de totales cromáticos no ordenados).

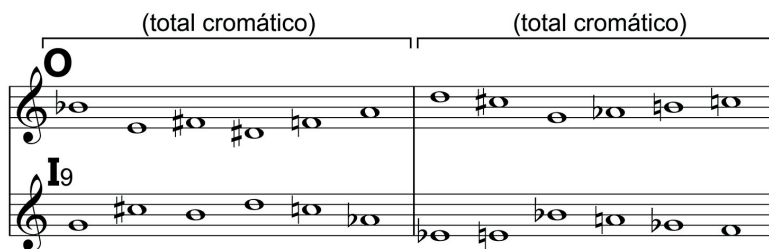


Figura 23. Schoenberg, Op. 31, complementariedad hexacordal inversa

La variación 4 es un ejemplo mucho más complejo de manipulación serial [Figura 25]. Las series están distribuidas en varios instrumentos, cada uno un estrato de la compleja polifonía. Por detrás de estos y a un ritmo mucho más lento, se despliega el O en el arpa, la celesta y la mandolina. Esta es una pieza en la que el impulso de la variación parece borrar el aspecto serial de la construcción. Los diseños melódicos ponen en sucesión sonidos disjuntos, por ejemplo: 4 y 7 (flauta), 1 y 6 (viola y contrabajo), 8 y 11 (fagot). El O busca compensarlos articulándose en un nivel más profundo de la estructura, a la vez que la sucesión de totales cromáticos armónicos, simétricamente dispuestos, continúa siendo la sonoridad general.

Oboe

Corno Inglés

Clarinete

Fagot

Corno

Arpa

Violonchelo

Contrabajo

Total cromático 7

Total cromático 8

Figura 24. Schoenberg, «Tema» del Op. 31

Flauta

Fagot

Arpa

Celesta

Mandolina

Tambor

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Total cromático 5

Total cromático 4

Total cromático 4

Total cromático 5

Figura 25. Schoenberg, Op. 31, «Variación 4»

Webern dodecafónico

La poética dodecafónica de Webern es muy diferente, y a veces opuesta, a la schoenbergiana. En sus obras dodecafónicas maduras desarrolló series derivadas; trabajó con superposiciones seriales no regladas armónicamente (no consideró la CHI) sino por el contrapunto; fragmentó la línea textural; para la constitución formal usó extensivamente las simetrías (al

contrario de las formas esencialmente temáticas de Schoenberg); y, por último, extendió el control sistemático a otros parámetros (registro, ritmo e intensidad).

Las series derivadas se obtienen a partir de un núcleo interválico (tri, tetra o hexacordal, por ejemplo) más pequeño que la serie misma que es manipulado —utilizando sus formas básicas (O, I, R, RI) y sus transposiciones— de modo tal de cubrir el total cromático: la serie ya es el resultado de un proceso sistemático de expansión.²⁷

La serie del *Cuarteto de cuerdas* Op. 28 es un ejemplo clásico: el primer tetracordio expone el motivo de BACH transpuesto a las alturas do #–do mi b–re, luego aparece como R o I (tal es el nivel de simetría) en el segundo y RI en el tercero (transpuestos ambos). Las interrelaciones son tantas que la simetría incluye a las díadas (son todas segundas menores) y los hexacordios (el segundo es el RI del primero [Figura 26]).

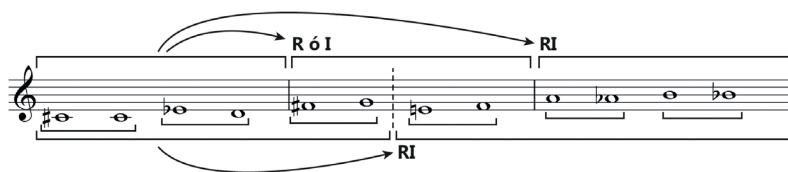


Figura 26. Webern, serie del Op. 28

Las superposiciones seriales no regladas sistemáticamente son el resultado de la concepción principalmente contrapuntística de la forma, abundan las repeticiones de alturas y octavas interseriales.

La tendencia a la fragmentación textural estaba presente ya en sus obras atonales. En el contexto dodecafónico es llevada al extremo en algunas piezas como el segundo movimiento de las Op. 27. En general, es el resultado de la ultracaracterización y diferenciación motivicas, constitutivas de la idea de serie derivada y acentuadas con la extensión del control paramétrico. Este se da en varias de sus obras: un contenido de alturas (o interválico) es asociado a un cierto ritmo, modo de articulación y/o un timbre, como en el comienzo del Op. 24 y la pieza antes nombrada de las Op. 27.

El «Concierto» Op. 24 (para nueve instrumentos) escrito entre 1931 y 1934 es un clásico weberniano. Como todas sus obras dodecafónicas, el primer movimiento está basado en un modelo formal tradicional, en este caso, el de la sonata. La serie es una típica serie derivada a partir del primer tricordio [Figura 27]. Si este fuera el O (-1+4), el segundo es RI (+4-1), R (-4+1) el tercero e I (+1-4), el último (todos transpuestos, desde luego, para cubrir el total cromático). En la primera parte de la pieza, los tricordios aparecen melódicamente mientras que los intervalos intertricordios son expuestos armónicamente (es el caso de re-mi b, fa #-la b y fa-do).



Figura 27. Webern, serie del Op. 24

En una carta de 1931 a Hildegard Jone, Webern (en Bailey, 1991, p. 21) cuenta que halló una serie con una organización «similar al viejo famoso proverbio» [Figuras 28 y 29].



Figura 28. Proverbio SATOR

La serie²⁸ cumple la propiedad de la CHI, aunque prácticamente no es empleada (solo en un muy pequeño fragmento): los hexacordios de los I 1, 5 y 9 no comparten alturas con los propios del O.

$$1 = -1 + 4$$

$$2 = +4 -1$$

$$3 = -4 + 1$$

$$4 = +1 -4$$

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different register or voice of a serial composition. The staves are labeled **O**, **R**, **RI**, and **I** from top to bottom. Each staff contains four measures, with notes grouped by slurs and numbered 1 through 4. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves, illustrating the trichordal serial symmetries. Below the staves is a 4x4 matrix diagram, which is a square grid with numbers 1 through 4 in each cell. Arrows indicate the sequence of the series: a horizontal arrow at the top points right, a vertical arrow on the right points up, a horizontal arrow at the bottom points left, and a vertical arrow on the left points down.

1	2	3	4
2	1	4	3
3	4	1	2
4	3	2	1

Figura 29. Webern, simetrías seriales tricordales en la serie del Op. 24

Webern utiliza la serie sin repeticiones, sin alterar el orden y sin omitir ni agregar notas. Los segmentos de dos o tres alturas armónicas son verticalizaciones de los correspondientes segmentos de la serie. Esta es una gran diferencia con la técnica schoenbergiana en la que, luego de la exposición

del O, la variación por medio de la cual se amplía la forma desdibuja la estructura de la serie (como ya hemos visto en los ejemplos anteriores).

El esquema formal es el siguiente:

A [exposición]: primer tema 1-10

segundo tema 10 (o 12)-25

B [desarrollo]: 26-44

A1 [reexposición.]: primer tema 45-49 (abreviado)

segundo tema 49-62

Coda: primer tema 63-69

Los muy famosos primeros compases²⁹ exhiben claramente todas las preocupaciones webernianas. Por un lado, cada tricordio está caracterizado con un solo timbre (oboe-flauta-trompeta-clarinete, según el orden de aparición), expresa un ritmo isócrono (que progresivamente disminuye la densidad de ataques) y articulaciones particulares: 3 semicorcheas ligadas, 3 corcheas acentuadas con *stacatto*, 3 corcheas de tresillo ligadas y 3 negras de tresillo en *tenuto*.

A continuación, el piano expone el RI1 que mantiene las alturas (en el mismo registro también) de cada grupo del O aunque retrogradadas. El ritmo también está retrogradado, el orden es: 3 negras de tresillo, seguidas de 3 corcheas de tresillo, 3 corcheas y 3 semicorcheas. Además, este grupo retrograda las articulaciones (aunque de un modo menos definido), la sucesión se presenta: no ligado-ligado-no ligado-ligado. El final del primer tema está determinado por el detenimiento rítmico y el I1 en el que recurren los tetracordios del O (retrogradados).

El segundo tema comienza luego de los acordes «cadenciales» del piano en el c. 10 con la trompeta (fa-fa #-re) y la introducción de ritmos no isócronos (corchea-negra-corchea, en el clarinete del c. 11).³⁰

La sección del desarrollo a partir del c. 26 es notable. Hasta ese momento solo se han escuchado agrupaciones de tres ataques (el último de los cuales coocurre con el primero del próximo) salvo en el piano. Desde el c. 28 se establece una clara monodía con acompañamiento, esta se constituye justamente porque los instrumentos ejecutan grupos que contienen una mayor cantidad de sonidos [Figura 30]. En otras palabras, como antes del desarrollo la estructura dodecafónica no había sido presentada completa linealmente (sino con superposición de sonidos), la variación consistió en explicitar el dodecafonismo, en romper la estructura tricordal

The musical score is for the beginning of Webern's Op. 24/1, in 2/4 time. It features nine staves: Flauta, Oboe, Clarinete, Corno, Trompeta, Trombón, Violín I, Viola, and Piano. The Flauta part begins with a large 'O' above it, followed by a series of notes with fingerings 4, 5, and 6. The Oboe part has fingerings 1, 2, and 3. The Clarinete part has fingerings 10, 11, and 12. The Corno part has fingerings 7, 8, and 9. The Trompeta and Trombón parts are silent. The Violín I and Viola parts are also silent. The Piano part has a large 'RI1' below it, followed by a series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. The score is characterized by its complex, atonal melody and various articulations.

Figura 30. Webern, comienzo del Op. 24/1

típica. La superficie de la exposición está saturada de las clases interválicas 1 y 4, las diferentes (2 y 5) solo aparecieron de manera armónica. La coherencia interválica de la pieza, salvo en el desarrollo, es aún más estricta que la de la propia serie, de modo tal que la exposición lineal de esta puede constituir el momento de transformación de la estructura. Al contrario de Schoenberg, en cuyas obras la contradicción entre serie y variación parece resolverse a favor de esta última (la fragmentación disuelve el contenido propiamente serial), Webern llega a la serie como resultado de la variación [Figura 31].

Figura 31. Webern, Op. 24/1, segmento del desarrollo a partir del c. 28

La reexposición es abreviada, comienza en el c. 45 con la reaparición de la estructura rítmica típica del primer tema, aunque sin el mismo contenido serial (solo se expone la primera idea básica y la continuación es más corta también) y diferente instrumentación.³¹ El segundo tema está claramente determinado por la repetición de los cc. 12-23 en 49-62. En la coda, a partir del c. 63, recurre toda la estructura de los cc. 1-5 ahora en R11 y el I que mantiene las alturas (retrogradadas) de cada tricordio del R11, expuestas además con el ritmo y las articulaciones retrogradadas (procedimientos idénticos a los del comienzo de la obra) [Figura 32].

El segundo movimiento de las *Variaciones para piano* Op. 27 compuestas en 1935-1936 es otro clásico weberniano y del análisis musical. Sobresale entre otras cuestiones por ser la única forma binaria de toda su producción dodecafónica (Bailey, 1991). La serie es CHI también con el I1, aunque, como en el ejemplo anterior, esa propiedad no fue utilizada [Figura 33].

La pieza consiste en el despliegue de un canon por inversión, procedimiento típico de Webern, que superpone las siguientes series:

A (1-11):	R	R7	
		RI	RI5
B (11-22)	RI10	RI7	
		R2	R5

idea básica idea básica continuación cierre

Flauta

Oboe

Clarinete

R11

I

Corno

Trompeta

Trombón

Violin I

Viola

RI6

Piano

O6

pizz.

pizz.

Figura 32. Webern, Op. 24/1, final

Figura 33. Webern, serie del Op. 27

The musical score for Webern, Op. 27/2, series, is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a bass clef and a treble clef. The first system is labeled 'R' and 'RI'. The second system is labeled 'R7' and 'RI5'. The third system is labeled 'RI10' and 'R2'. The fourth system is labeled 'R17' and 'R5'. The fifth system is labeled 'R5' and 'RI7'. The score includes various dynamics such as 'f' (forte), 'p' (piano), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). The notation includes a series of notes and rests, with various articulations and phrasing marks. The score is a complex piece of music, typical of Webern's style.

Figura 34. Webern, Op. 27/2, series

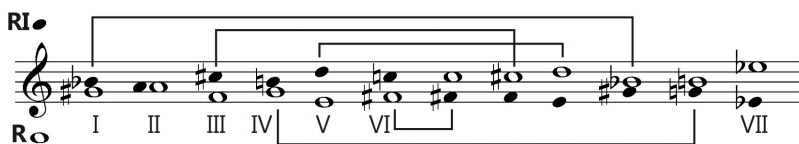


Figura 35. Webern, Op. 27/2, díadas estables

Estas superposiciones producen siete díadas invariantes de la Figura 34, incluida la registración de la Figura 36, que son asociadas a cinco combinaciones de valores rítmicos y modos de articulación [Figura 35].

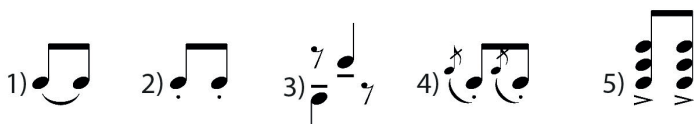


Figura 36. Webern, Op. 27/2, esquema de ritmos y articulaciones

Estos, a su vez, reciben intensidades de acuerdo con la siguiente tabla: el valor 1) es *f* o *p*; el 2) *f* o *p*; el 3) *f*; el 4) *f* (*ff*) o *p*; y el 5) *ff*. A su vez, las cuatro díadas con registración fija se asocian con las siguientes combinaciones de ritmos y articulaciones: la díada sib-sol # es siempre 1) *f*, salvo en el c. 18 donde forma parte de 4); la díada la-la es siempre 2) *p*; la díada do #-fa es 3), 1) y 2) (siguiendo el orden de aparición en la obra); la díada fa #-do es 3), 1) y 2) [Figura 37].

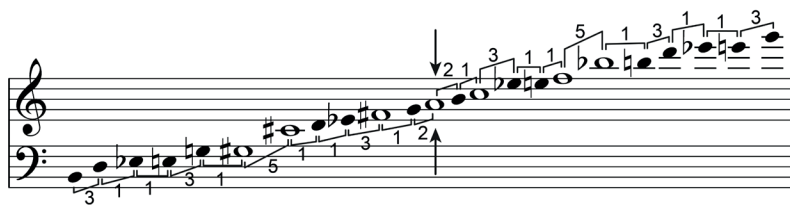


Figura 37. Webern, Op. 27/2, simetrías y registración fija (indicada con redondas)

La fijación registral marca la importancia de la sonoridad del intervalo, porque anula la equivalencia de octavas, y de la estabilidad de algunos saltos muy grandes, fundamentales para la fragmentación textural. Las díadas están muy caracterizadas en sí (por ser constantes y estar combinadas con un ritmo y un modo de articulación, por ejemplo) y disociadas entre sí, como díadas y como sonidos pertenecientes a una serie (las series pierden continuidad). Por ello, se establece una textura protopuntillista acentuada por la alternancia casi perfecta de sonidos cortos muy fuertes y pianos, en la que se superponen las resonancias de unos con otros.

Webern (1963) logra de este modo una música estática sin desarrollo temático, posibilidad que él mismo vislumbraba cuando escribió: «Por lo general, la serie de doce sonidos no es un “tema”. Pero yo puedo trabajar también sin tematismo —incluso de un modo más libre— gracias a que ahora la unidad se garantiza de otro modo: la propia serie me garantiza la unidad» (Webern, 2009, p. 112).

Es en comparación con la música de Schoenberg que este ejemplo adquiere la relevancia que tuvo históricamente. Al tematismo y la variación organicista de aquel, Webern le opone el estatismo de estructuras fijas que no evolucionan; a la equivalencia de octavas características de las configuraciones texturales tradicionales basadas en estratos (monodia con acompañamiento y polifonía, principalmente), una textura protopuntillista que los problematiza o anula; a la variación, que por momentos borra el serialismo, una acentuación de este por el aumento de los parámetros controlados sistemáticamente. Esta extensión del control es precisamente la que influenciará a Olivier Messiaen y los jóvenes compositores de Darmstadt en los años venideros.

Consideraciones finales

Como vimos, el problema de la unidad en música se tornó crítico con el abandono de la tonalidad, antes de ello fue una condición del idioma: tonalidad y unidad eran la misma cosa. Existían, desde luego, diversas estrategias para la unidad, por ejemplo, las opuestas de la sonata y el rondó, pero ella estaba garantizada, el problema compositivo era de orden temático: melódico o armónico.

Considerado de ese modo, el dodecafonismo fue el resultado de una anomalía en el atonalismo libre: la imposibilidad de la gran forma instrumental típica de la tradición alemana (la síntesis del aforismo no logró sustituir a la complejidad de la novela). Al mismo tiempo que recupera el paraíso perdido de la tonalidad (la unidad del tematismo a gran escala) instaure varias ideas, algunas con un componente utópico fundamental: la unificación del espacio musical, la síntesis entre unidad y variación, la no repetición de sonidos (es decir, la ecualización de la jerarquía sonora) y la perfecta inteligibilidad del objeto, son algunas.

La serie garantizó la unificación del espacio musical, a partir de ella, en principio, todo fue igualmente estructural. La práctica schoenbergiana, sin embargo, la contradijo a cada paso creando figuras temáticas, es decir, jerarquías estructurales, y luego sus variaciones: estableciendo partes principales y secundarias en la textura, dicho de otro modo, polarizando el espacio. Similar problema apareció con el manejo de lo armónico: la superposición de estratos lineales dejó al descubierto repeticiones de sonidos, y por tanto, sonidos jerarquizados.

Por otro lado, la tensión entre la permanencia de lo temático-serial y la variación se resolvió, no con la síntesis de ambas, sino con la primacía de esta última y la consecuente disolución de aquel.

Asimismo, en las obras de Schoenberg, la mayoría de las series utilizadas fueron elegidas para obtener ciertas constancias de alturas que, desde luego, establecían jerarquías, que era lo que se quería evitar. Además, la no repetición de sonidos, la razón del dodecafonismo, no garantiza la perfecta igualdad jerárquica de los doce tonos, entre otras razones, porque la distancia de repetición (es decir, la cantidad de notas diferentes entre cada recurrencia) de cada una de las notas de las series (consideradas como totales cromáticos) no es constante (aparecen recurrencias antes de la exposición de los doce sonidos). Para que ello ocurriera, desde luego, habría que repetir siempre la misma serie, lo que no permitiría (no permitió, de hecho) la composición de obras extensas interesantes.

Además, la creencia en la directa inteligibilidad del objeto lograda por medio del aumento de los niveles de coherencia interna está contradicha históricamente por las capacidades estructurales de los oyentes no altamente especializados (de aquella época y contemporáneos). La situación fue, y continúa siendo, paradójica: altos niveles de determinación

estructural resultaron en una recepción simplificadora que tomó, muchas veces, la forma de la indiferenciación.

Estas observaciones, centradas en los desajustes entre la formulación de un modelo y su puesta en obra, nos describen a un Schoenberg vital que antepuso su genio compositivo al propio impulso sistemático.

Por otro lado, las diferencias fundamentales entre el dodecafonismo de Schoenberg y el de Webern sugieren que el conjunto de restricciones que lo caracterizó resultó ser muy poco determinante en los lenguajes compositivos. De hecho, esto históricamente fue así, existió prácticamente un dodecafonismo diferente por cada compositor talentoso que lo utilizó: el de Schoenberg y Webern desde luego, el de Alban Berg, el de Ernst Krenek y el de Igor Stravinsky, entre muchos otros. Con esta idea en mente fue que Boulez [1954] (1990) escribió:

¿Qué es la dodecafonía? ¿Qué es la serie? Se nos explica con ganas; se nos dan ejemplos; se hacen comparaciones aproximativas con las definiciones clásicas del contrapunto. ¿Y después? Munidos de este prontuario policial, podemos agregar: seña particular: ninguna... (p. 25).

Por último, Schoenberg, en particular con el dodecafonismo, desarrolla conscientemente un conjunto de regulaciones, una orientación general hacia el orden, con vínculos inestables con la concreción compositiva. Esas ideas, esa construcción teórica, fueron la sustancia de sus escritos con los que inicia una tradición típica del siglo XX. Esa serie, otra que Schoenberg inaugura, continuará en los textos de, por ejemplo, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Milton Babbitt y György Ligeti. El sentido global de las reflexiones de estos compositores quizás exceda los propios de la tradición específicamente musical (técnica) para internarse en otra más general que podríamos denominar historia de las ideas estéticas.

Notas

- 1 En alemán: *Verein für musikalische Privataufführungen*.
- 2 El propósito de la Sociedad era el de dar a conocer obras contemporáneas, garantizando la cantidad necesaria de ensayos para una interpretación de calidad. El acceso a los conciertos era por abono, el estatuto de la Sociedad estipulaba también que estaban expresamente prohibidos los críticos y que no se permitía aplaudir después de la interpretación de las obras. Véase Joseph Auner (2003). Para una crónica de la compleja y conflictiva relación de Schoenberg con los críticos musicales, véase Esteban Buch (2010).
- 3 Según Robert Morris (1992), «[...] piezas exploratorias más que experimentales» (p. 5).
- 4 Estas piezas contienen varios movimientos que fueron compuestos sin seguir el orden secuencial en el que finalmente fueron editadas. Las analizaremos siguiendo la cronología propuesta por Martha Hyde (1985) y Ethan Haimo (1990) de modo de reconstruir someramente el probable proceso que finalmente establecería el dodecafonismo. Según Arved Ashby (2001) Schoenberg buscaba un nuevo principio formal en la época de los Op. 23–25 que solo más tarde culminaría en el dodecafonismo. Si fuera así esas piezas describirían la búsqueda sistemática de orden y no el proceso necesario que llevó al dodecafonismo.
- 5 Carta del 3 de junio de 1937.
- 6 Véase también *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908–1923* (2000), de Bryan R. Simms.
- 7 La serie O de 6 notas es una instancia del conjunto (012345), es decir, un hexacordio de la escala cromática. Contiene, como subconjuntos, seis posibles (013) y cuatro (014).
- 8 En la página 195, Simms publica la imagen del manuscrito de Schoenberg donde se aprecian los hexacordios delimitados.
- 9 Compárese con *Schoenberg's serial odyssey: the evolution of his twelve-tone method, 1914–1928* (1990), de Haimo.
- 10 En la discusión que plantea Arved Ashby (2001) cita un trabajo de Leonard Stein (contemporáneo de estas obras) donde se describe, por un lado, la práctica de Schoenberg como la búsqueda de un nuevo principio formal y, por el otro, el dodecafonismo como un logro bastante posterior.
- 11 En 1934, ya en Estados Unidos, brinda dos conferencias con el título *Método de composición con doce notas solo relacionadas entre sí*, en las que formula los principios subyacentes del dodecafonismo ya vistos: 1. La emancipación de la disonancia; 2. La unidad del espacio musical; 3. La percepción absoluta del espacio musical (variante del anterior); 4. El supuesto de que el desarrollo de las ideas musicales «debe adaptarse sólo a la capacidad de comprensión del oyente» (véase el primer capítulo). A estas tesis le agrega dos principios: la renuncia a la «dominación de la tónica» (fundante del atonalismo) y la prohibición de octavas (Jenkins, 2016).
- 12 Por ello, para Pierre Boulez, el fenómeno dodecafónico no es ya temático sino ultratemático (esta idea está presente en varios artículos de distintas épocas, véase Paulo de Assis (2012).
- 13 El manuscrito de la Suite puede verse online en el sitio web del ArnoldSchoenberg Center: http://archive.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=193&id_quelle=1564&image=MS25_27h.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild_id=6
- 14 Schoenberg indica erróneamente TU y TUK en lugar de DU y DUK.
- 15 En esta pieza el O comienza en la nota mi por tanto un O que comienza en si b es un O6, donde el índice 6 significa seis semitonos ascendentes. En este trabajo, las transposiciones se nombrarán con un índice que resulta de contar ascendentemente los semitonos a partir de la nota en la que empieza la forma básica correspondiente (la serie O).
- 16 «T» podría significar también «Tema» (*Thema*). Jenkins (2016) se inclina por esta interpretación. Sin embargo, el uso que hace Schoenberg de la serie O en las diferentes piezas favorece la interpretación de esta como Tónica. Véase el análisis del «Menuett» de los Op. 25.
- 16 Schoenberg explotará las invariancias entre formas seriales durante toda su producción dodecafónica. Según Haimo (1990): «Desde el comienzo mismo de su período serial, Schoenberg buscó formas de vincular diferentes formas seriales entre sí a través de la preservación de invariantes [...] este rasgo [...] se convirtió en una técnica progresivamente más poderosa y refinada» (p. 26).

- 17 El otro segmento invariante (sol b y mi b) es menos perceptible: la repetición en el bajo de la mano izquierda es *enmascarada* por los ataques simultáneos de la voz intermedia.
- 18 El ejemplo *clásico* de oración de Schoenberg [1950] (1975), el comienzo de la *Sonata* Op. 2 N.º 1 de Beethoven presenta una organización de este tipo.
- 19 «Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another» (Schoenberg, [1950] 1975, p. 218). Esta formulación es una versión alternativa a la mencionada en la nota al pie 11.
- 20 Todas estas particularidades finalmente priorizan ciertas alturas e intervalos, como hemos visto en ejemplos anteriores, lo que, desde luego, parece un poco paradójico para la idea misma de dodecafonismo que supone la anulación de las jerarquías de las alturas.
- 21 También citado en Haimo (1990, p. 107).
- 22 En realidad, ya a partir del Op. 30. Ver Haimo, E. (1990), *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914–1928*. Oxford, Londres: Clarendon Press.
- 23 Según Haimo (1990), a partir del Op. 31 Schoenberg solo utilizará pares de series CHI para controlar la dimensión armónica.
- 24 Tendencia que ha sido asociada a la superioridad estética en varias ocasiones. Por ejemplo, en la disputa en torno del dodecafonismo entre René Leibowitz y Pierre Boulez. Véase «Shades of the Double's Original: René Leibowitz's dispute with Boulez» (1988), de Reinhard Kapp.
- 25 De acuerdo con la terminología de Allen Forte (1973) la expresión más compacta de un conjunto interválico.
- 26 La concepción tradicional de la textura de Schoenberg queda claramente expuesta con los símbolos utilizados para indicar la jerarquía de cada uno de los estratos: el símbolo H o *Hauptstimme* indica la voz principal (la línea de los violonchelos en el comienzo del Tema en cc. 34) y N o *Nebenstimme* para las partes secundarias (por ejemplo, en los violonchelos de c. 52).
- 27 Si bien son típicas de Webern, Schoenberg también ha utilizado el procedimiento, por ejemplo en el Op. 41 (Oda a Napoleón Bonaparte) cuya serie (do #-do-mi-fa-la-sol-re #-re-fa #-sol-si-la #) parece ser un homenaje al Webern del Op. 24 por la presencia estructural de -1+4.
- 28 Bailey (1991) desarrolla en extenso la propiedad general de la serie y sus tricordios.
- 29 Estructurados como una oración, tal como se vio en el capítulo sobre la concepción formal de Schoenberg.
- 30 El segundo tema se presta a interpretación, podría comenzar en el violín del c. 12, por ejemplo, si consideramos el compás anterior como una pequeña transición. Para un estudio más detallado, y divergente del nuestro, véase Bailey, K. (1991). *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 31 Según Bailey (1991) la reexposición incompleta del primer tema obedecería a un principio de simetría: recién en la coda se enuncia completo, formando así un cierre paralelo (y simétrico) con el comienzo.

Capítulo 4

Serialismo integral

Apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, Alemania en ruinas inició su reconstrucción. En ese marco, en el año 1946 se organizó el primer encuentro de música nueva en la ciudad de Darmstadt¹ donde posteriormente se reuniría un grupo de jóvenes compositores —Luigi Nono (1924-1990), Bruno Maderna (1920-1973), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y Pierre Boulez (1925-2016), entre otros— que, con intereses y estéticas disímiles, confluyó en la extensión del control serial iniciado por Schoenberg en los años veinte. Ellos configuraron lo que se dio en llamar la Escuela de Darmstadt.²

Los años de la política cultural nazi y la guerra provocaron un quiebre en la transmisión de la tradición de la música alemana, las obras de la Escuela de Viena eran prácticamente desconocidas en la época de los primeros encuentros. La recuperación de la tradición que ocurre en esos años pone el foco en Webern. Se consideró que algunas de sus obras, los Op. 24 y 27 por ejemplo, habían abierto una puerta al futuro que se debía retomar. La idea de que los jóvenes de Darmstadt fueron los herederos de los planteos webernianos parece haber sido una construcción formulada principalmente por Herbert Eimert³ en la década de los cincuenta. Fue él uno de los motores de los famosos conciertos y seminarios sobre su música para conmemorar el setenta aniversario de su nacimiento en 1953 y del número dedicado exclusivamente en *Die Reihe* en 1955 (Iddon, 2013). Antes de ello y un poco paradójicamente, fue René Leibowitz quien desde París viajó a Darmstadt a dictar conferencias sobre dodecafonismo en 1948. En ese sentido, los serialistas no serían los descendientes históricos directos de los vieneses, sino a través de músicos instalados en París como Olivier Messiaen y el propio Leibowitz (Kapp, 1988).

En este escrito solo nos ocuparemos de dos integrantes de la Escuela de Darmstadt, Boulez y Stockhausen. Hacia 1950 sus situaciones eran

completamente distintas, el francés, un compositor formado y establecido en la vanguardia parisina, había sido alumno de Messiaen y con Leibowitz se había adentrado en la técnica dodecafónica.⁴ Sus «Sonatina para flauta y piano» y la «Segunda sonata», ambas reconocidas en el ambiente musical parisino, apuntaban claramente hacia lo que vendría. Stockhausen, por su parte, aún no tenía estrenos y no conocía la música de Webern salvo las piezas del Op. 5. Para su desarrollo fue fundamental la amistad con Karel Goeyvaerts (alumno también de Messiaen, conocedor de varias obras de Webern y asistente al estreno de la «Segunda sonata» de Boulez) uno de sus compañeros en Darmstadt en 1951.⁵ Fue sobre todo a través del análisis de su «Sonata para dos pianos» de 1950-1951 (aquella que provocó el famoso entredicho con Theodor Adorno)⁶ que Stockhausen comenzó a vislumbrar la posibilidad de un nuevo lenguaje.⁷

Luego del entredicho, Antoine Goléa,⁸ en su conferencia sobre el estado de la nueva música francesa de aquel tiempo, reprodujo «Mode de valeurs et d'intensités» de Messiaen, pieza que, aún sin partitura (no había sido editada todavía), impacta sobremedida en ambos compositores. Como resultado de ello Stockhausen casi inmediatamente compone «Kreuzspiel» y decide mudarse a París en 1952 para estudiar con Messiaen. Durante su estancia conoce a Boulez con quien comenta el primer libro de *Structures* (ver más adelante) casi terminado (Toop, 1974). Con estas dos obras, las más relevantes histórica y simbólicamente, comienza el desarrollo del relativamente corto periodo serial integral, cuyos ecos distantes aún resuenan en la escena musical actual.

«Mode de valeurs et d'intensités»

Messiaen compone esta obra, la primera de los «Quatre Études de rythme» (1949-1950), durante su residencia en Darmstadt en 1949, a partir de una idea anterior para un *ballet* en el que las alturas, duraciones, dinámicas y timbre serían derivados de una sola serie dodecafónica (Iddon, 2013).

En «Mode de valeurs...» Messiaen instaura el control multiparamétrico, aunque no serial, de los eventos:⁹ cada uno es caracterizado no solo por una altura (con registración fija), sino también por una duración, una intensidad y una articulación [Figura 1].

En el dominio del ritmo produjo una analogía con el semitono: se determinó un valor mínimo, y luego se lo dodecafonizó, es decir, se lo multiplicó por los valores de 1 a 12. De este modo, a partir del valor de fusa se obtuvieron todos los comprendidos entre una y doce fusas.

En las articulaciones los doce grados se lograron no a partir de uno mínimo en común sino de una determinación arbitraria: simplemente se asignaron doce tipos diferentes.¹⁰ Las intensidades, por el contrario, parecen no admitir tal nivel de diferenciación y solo son caracterizados siete pasos (la naturaleza relacional de la intensidad, y no absoluta, parece justificar la decisión).

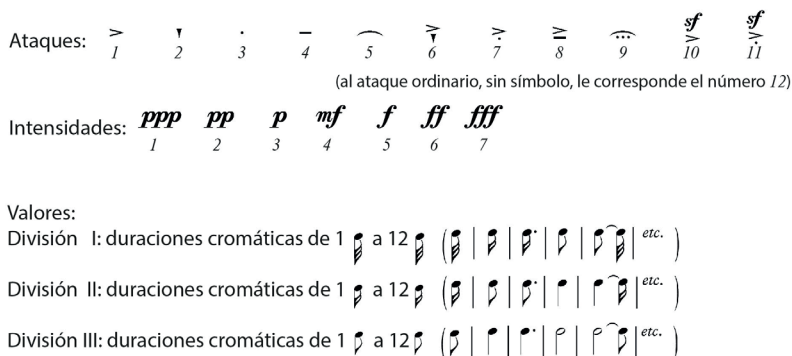


Figura 1. Messiaen, controles multiparamétricos en el «Mode de valeurs»

Los tres ordenamientos, o *modos*, puesto que, recordemos, no son seriados, están constituidos por treinta y seis eventos que por su caracterización multiparamétrica son únicos (a pesar de que las duraciones diferentes son solo veinticuatro debido a los valores repetidos entre los modos [Figura 2]). Las alturas y los ritmos son asociados por analogía, las más agudas reciben los valores más breves, las más graves los más largos, por ello los valores promedios de la División I son mucho más cortos que los de la III, mucho más grave.¹¹ Una vez determinados, los eventos se repiten, recurren y combinan libremente. Sobre el continuo del registro medio (donde confluyen varias alturas pertenecientes a las tres divisiones) se destacan principalmente las configuraciones motívicas breves en el agudo y los ataques muy fuertes y largos en el sector grave.

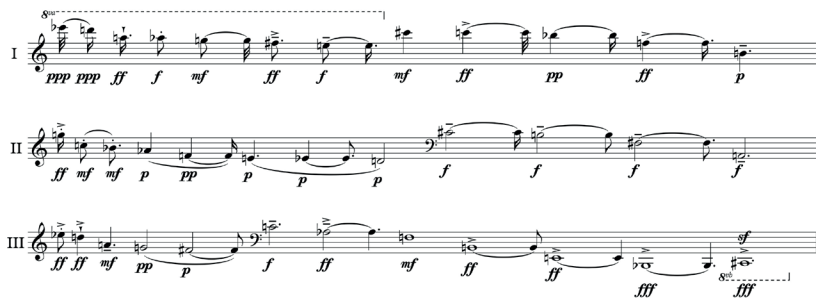


Figura 2. Messiaen, los treinta y seis eventos caracterizados
multiparamétricamente en «Mode de valeurs»

La fragmentación, sobre todo registral, está compensada por una intensa integración armónica entre los estratos, derivada significativamente de la verticalización de algunas estructuras melódicas. Esa disposición intervalica, regida solo por la prohibición de la octava, es la responsable de una cierta sonoridad diatónica de cuartas, cuartas aumentadas y quintas (menos diversa que, por ejemplo, el Op. 27 de Webern).

Los eventos únicos, por la caracterización única también, configuran los pequeños fragmentos dentro de cada División y entre ellas. De este modo, aunque la partitura le asigna un pentagrama a cada una, la mayor parte del tiempo se estructuran dos estratos. Solo aparecen los tres cuando la tercera División ejecuta los últimos cuatro o cinco sonidos más graves y más largos, muy separados del resto registralmente. La preocupación apriorística por la caracterización multiparamétrica de cada evento (que presupondría un trasfondo atemático) parece contradecirse con la evidente estructuración motivica de la pieza, trasuntada, por ejemplo, con la configuración más aguda y recurrente de la pieza hecha con las primeras notas de la División I.

Formalmente, la obra es un movimiento muy difícilmente divisible. Richard Toop (1974) sugiere que las dos apariciones del do # de la tercera división articulan la forma en sendas secciones. La continuidad de las otras dos parece desmentirlo, pero, además, las notas más graves de la División III desarrollan un patrón simétrico de largo aliento que impide las segmentaciones, como se puede apreciar en el esquema de la [Figura 3].

[x] 9Si (c.1)+[12La (c.12 Div. II)] 11Si^b (c. 13)+10Mi (c. 22)

12Do[#] (c.28)

[x variado/R] +7La^b (c.33) [o 9Si (c.34)]+11Si^b (c.43)+ [12La (c.47 Div. II)]+ 9Si (c.59)

[y] 7La^b (c.61)+8Fa (c.64)+ 9Si (c.66) + 10Mi (c.70)+11Si^b (c.73)

+12Do[#] (c.76)

[yR/permutado] +11Si^b (c.81)+10Mi (c.83)+ 9Si (c.86)+ 7La^b (c.88)+ 8Fa (c.91)

[z] 7La^b (c.88)+ 8Fa (c.91)+ [12La (c.93 Div. II)]

10Mi (c.100)

[z permutado]+ 8Fa (c.103)+ [12La (c.104 Div. II)]+ 7La^b (c.105)

Figura 3. Messiaen, simetrías en la Div. III del «Mode de valeurs»

En ese mismo sentido, existen ciertas estabilidades temáticas que acen-
túan la continuidad y, por ello mismo, relativizan la caracterización mul-
tiparamétrica. Por ejemplo: la repetición del sonido 1 de la División II (sol),
solo o en el motivo con los sonidos 2 y 3 (do-si b), asociados al ataque del
último sonido de la División III el do # muy grave y fortísimo (c. 28 en la
[Figura 4], c. 78 en la [Figura 5] y c. 112 en la [Figura 6]).

Considerado de este modo, el serialismo integral resultó de simple-
mente combinar el principio serial schoenbergiano con el control multi-
paramétrico practicado por Messiaen en «Mode de valeurs».¹² El vínculo
es tal que las dos obras paradigmáticas en este estilo, «Structures 1a»¹³
y «Kreuzspiel», de Boulez y Stockhausen,¹⁴ utilizan respectivamente las
alturas y una permutación de la División I de la obra de Messiaen como
sus series básicas.

Aunque el serialismo integral representaría una continuación histórica
de la estética de Schoenberg y, sobre todo, de Webern, también estableció
un corte profundo en la concepción del tematismo, que desaparece o se
redefine a partir de un complejo de relaciones fijas y apriorísticas. Lo que



Figura 4. Messiaen, «Mode de valeurs», cc. 27-28



Figura 5. Messiaen, «Mode de valeurs», cc. 76-78

Messiaen inauguró un camino hacia la liberación del registro que puso en jaque la constitución del estrato y el ritmo,¹⁵ abandonando los resabios de metricidad y simetría.¹⁶ La caracterización multiparamétrica de Messiaen, sin embargo, era estática, los jóvenes serialistas buscaron dinamizarla al considerar cada parámetro por separado.

Con la desaparición, o redefinición radical del tematismo, los jóvenes vanguardistas europeos de la década de los cincuenta buscaron anular las, por ellos consideradas, rémoras del pasado tonal-romántico que detectaban sobre todo en las obras dodecafónicas de Schoenberg. Para Boulez



Figura 6. Messiaen, «Mode de valeurs», cc. 111-112

[1952] (1968), un crítico sin medias tintas y, en ocasiones, feroz, «el fenómeno serial en sí mismo [...] no fue percibido por Schoenberg» (p. 172).

Históricamente, las dos obras más importantes derivadas de los planteos de Messiaen fueron, como ya sugerimos más arriba, «Kreuzspiel» y «Structures 1a». En lo que sigue las analizaremos someramente.

«Kreuzspiel» (para oboe, clarinete bajo, piano y percusión), que significa juego cruzado, está inspirada en los cruzamientos de la *Sonata para dos pianos* de Goeyvaerts (Iddon, 2013).

Las alturas de la serie básica son una permutación de segmentos de la División I del «Mode de valeurs» [Figura 7].



Figura 7. Relación entre las alturas de «Mode de valeurs» y «Kreuzspiel»

Por lo demás, Stockhausen dodecafoniza varios de los parámetros a la manera de Messiaen: la serie de doce alturas (sin registración fija) se despliega con una serie de doce duraciones (de la semicorchea de tresillo a las

doce semicorcheas de tresillo, medida por la distancia entre ataques sucesivos) y una de seis grados en la intensidad (desde *pp* a *sfz*). La Figura 8 muestra las primeras series de alturas e intensidades del piano a partir del c. 14, luego de la introducción parcialmente serial (los acordes del piano no están controlados sistemáticamente), por su parte, la Figura 9 hace lo propio con la serie de duraciones (donde 1 = 1 semicorchea de tresillo).

The image shows a musical score for six staves, labeled I through VI. Above the staves, a series of dynamic markings is listed: *sfz*, *mf*, *mf*, *p*, *ff*, *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mp*, *mp*, *f*. The notes on the staves are connected by lines, illustrating the serial structure. The score is divided into two sections by a vertical line.

Figura 8. Stockhausen, alturas en «Kreuzspiel»

A partir del c. 14 (♩=136) los tom-toms retoman la serie expuesta por las tumbadoras en los primeros seis compases [Figura 10]. Esta resulta del cruzamiento de los valores de los retrógrados de las series rítmicas XI y I de los instrumentos.

En el c. 7 [Figura 11] las tumbadoras introducen su serie distintiva (que consiste en los números ordinales interpretados como cantidad de semicorcheas de tresillo).

I	11	5	6	9	2	12	1	10	4	7	8	3
II	5	6	9	2	12	3	11	1	10	4	7	8
II	6	9	2	12	8	11	3	5	1	10	4	7
IV	9	2	12	7	5	3	11	8	6	1	10	4
V	2	12	4	3	6	8	5	7	11	9	1	10
VI	12	10	11	9	8	7	6	5	4	3	2	1
VII	3	5	1	2	7	9	4	6	10	12	8	11
VIII	8	3	6	4	12	2	10	9	1	7	11	5
IX	7	8	3	9	10	1	12	2	4	11	5	6
X	4	7	8	3	2	1	12	10	11	5	6	9
XI	10	4	7	8	3	12	1	11	5	6	9	2
XII	1	10	4	7	8	3	11	5	6	9	2	12

Figura 9. Stockhausen, duraciones en «Kreuzspiel»

I	2(XI)	8(I)	7	4	11(XI)	1	12	3	9(I)	6	5	10(XI)
II	8	7	4	11	1	10	2	12	3	9	6	5
III	7	4	11	1	etc.							

Figura 10. Stockhausen, duraciones en los tom-toms en «Kreuzspiel»

I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
II	2	3	4	5	6	12	1	7	8	9	10	11
III	3	4	5	6	12	11	2	1	etc.			

Figura 11. Stockhausen, duraciones en las tumbadoras en «Kreuzspiel»

Los gráficos muestran el proceso de derivación de las series de alturas y duraciones a partir de la primera. El desplazamiento cruzado de ambos extremos al centro (en la serie de alturas los sonidos cuyos números de orden son 1 y 12 en la primera son desplazados hacia los lugares centrales de la siguiente, números de orden 5 y 6) determina la serie II (de las alturas, intensidades o la de duraciones), operando del mismo modo se obtienen todas las restantes [Figura 12].¹⁷

The image displays a musical score for three staves, likely for piano, with a tempo marking of $\text{♩} = 136$. The top staff features a series of notes with dynamic markings such as *pp*, *sfz*, *mf*, *p*, *ff*, *pp*, *ff*, and *f*. Below the notes, there are various rhythmic and structural annotations, including *8+11*, *2+5*, *3+6*, *5+2*, *7+1*, *8+10*, *9+14*, and *6+12*. The middle staff is marked with a vertical line and the number 12, and contains a series of notes with dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *ppp sempre*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *ppp sempre*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. The bottom staff is marked with a vertical line and the number 10, and contains a series of notes with dynamic markings like *pp*, *ppp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. The score is highly complex, with many notes and markings indicating a dense and intricate musical composition.

Figura 12. Stockhausen, series superpuestas en el comienzo de «Kreuzspiel»

Paradójicamente, las series así producidas son distintas, la II de alturas, por ejemplo, no es ni una de las formas seriales de la serie I (es decir, ni inverso, ni retrógrado, ni retrógrado del inverso) ni una transposición particular. Estrictamente considerada, «Kreuzspiel» es una pieza no-serial, al menos en el sentido en que son seriales las obras dodecafónicas del pasado o las «Structures» de Boulez. La idea básica del serialismo, es decir, la fijación de un orden en la sucesión de los eventos, no está presente (tampoco en las series rítmicas de los instrumentos de percusión).

El mecanismo del cruzamiento nos permite conocer que las doce series se obtuvieron sistemáticamente, pero a la vez que estas no poseen la misma estructura, como se puede observar en la Figura 13.



Figura 13. Stockhausen, estructura interváltica de las tres primeras series de «Kreuzspiel»

Por su parte, nuestro análisis de «Structures 1a» (compuesta durante la primavera europea de 1951) está basado parcialmente en el clásico artículo de György Ligeti «Decision and automatism in Structure Ia» (1960).

Para las alturas, como dijimos, Boulez serializa la División I de «Mode de valeurs et d'intensités» de Messiaen, es decir: mi b-re-la-la b-sol-fa #-mi-do #-do-si b-fa-si.

Los pianos utilizan las formas O o I y las duraciones están dodecafonizadas, como en la obra de Messiaen. La unidad es la fusa (doce, o su equivalente la negra con doble puntillo, es el máximo), por tanto, toda exposición de una serie completa dura 78 fusas.

Las intensidades también están escaladas en doce pasos desde muy piano a muy fuerte según el siguiente orden [Figura 14]:

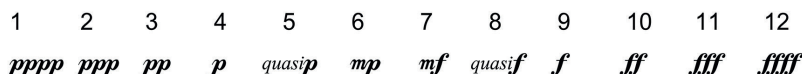


Figura 14. Boulez, serie de intensidades

Del mismo modo fueron ordenados los modos de ataque [Figura 15]:



Figura 15. Boulez, serie de modos de ataque

Los cuadros O e I (Grant, 2001, p. 151), en la Figura 16, exponen las correspondientes series de alturas como números ordinales, es decir que las alturas mi b-re-la (del O con el que comienza la pieza) son representadas como 1, 2 y 3; por tanto, mi b-mi-la del I son 1, 7 y 3, respectivamente.

Las duraciones que articularán las series de alturas se obtienen leyendo los números como cantidades de fusas. Luego, a los O que expone el piano I se les asocian las duraciones del RI comenzando desde la parte inferior del cuadro I (cada nueva serie de alturas toma los valores de la siguiente columna), es decir que las alturas 1, 2 y 3 del comienzo del primer O duran 12, 11 y 9 fusas del último RI. Y viceversa, las alturas del I expuestas por el piano II utilizan los valores del R comenzando en la base del cuadro O (ascendiendo, como en el caso anterior).

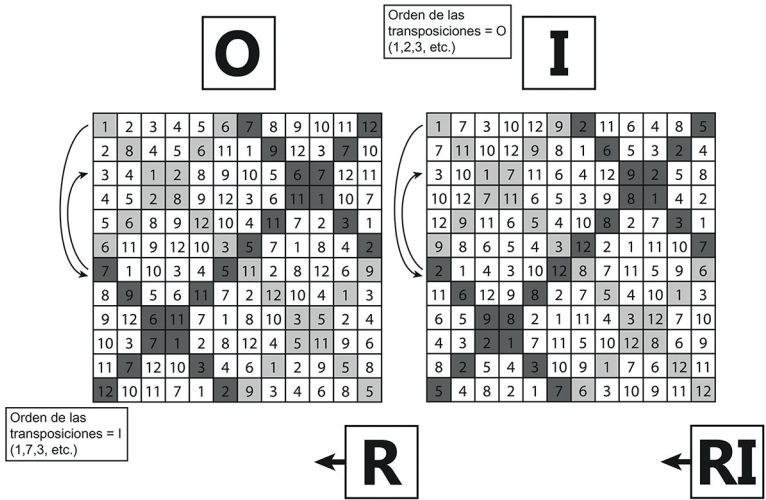


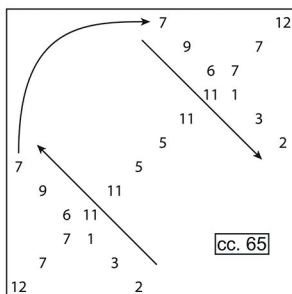
Figura 16. Boulez, series de alturas y duraciones de *Structures 1a*

Por su parte, los valores de las intensidades y los modos de ataque se obtuvieron trazando diagonales simétricas, aunque arbitrarias, sobre los cuadros O e I [Figura 17]. Los conjuntos numéricos obtenidos deben leerse comenzando por las diagonales mayores (luego el sentido de la sucesión en las menores está indicado con flechas en los gráficos). Esta manera de

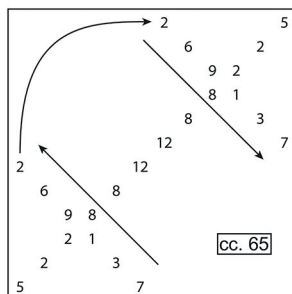
seleccionar provoca que dos valores no se ejecuten nunca (4 y 10 en todas) y uno más falte en cada conjunto: en las intensidades el 8 del Piano I y el 11 del II, en los ataques el 2 del Piano I y el 7 del II.

Intensidades

Piano I - **O**

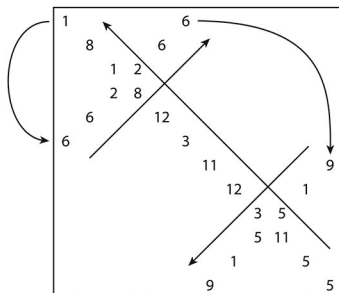


Piano II - **I**



Modos de ataque

Piano II - **O**



Piano I - **I**

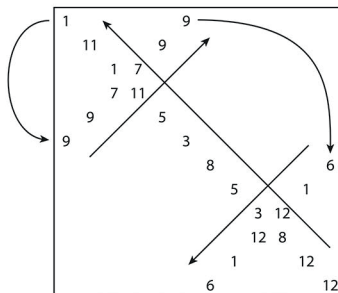


Figura 17. Boulez, series de intensidades y modos de ataque de *Structures 1a*

La obra utiliza las cuarenta y ocho series disponibles (O, I, R, RI y sus doce transposiciones), exponiéndolas en estratos superpuestos (de uno a seis) que configuran las distintas densidades seriales. Cada uno de ellos consiste en una de las transposiciones de la serie de alturas articulada con una de las series rítmicas. Por el contrario, cada valor de las series de

intensidades y de ataques se mantiene durante la exposición de cada serie completa de alturas/ritmo. Por ejemplo: en los primeros compases de la pieza [Figura 18], el Piano I despliega el O en las alturas y el RI12 en las duraciones, mientras que el *ffff* en la intensidad y el *ligado* en el modo de ataque se mantienen hasta que se completa la exposición.

Alturas: O (Div. I, Messiaen)
 Ritmo: RI 12, 11, 9, 10, etc.
 Articulación: 12 (ligado)
 Intensidad: 12 (*ffff*)

↓

Très Modéré (♩=120)

Piano I

↑

Très Modéré (♩=120)

Piano II

Alturas: I
 Ritmo: R 5, 8, 6, 4, etc.
 Articulación: 8 (ligado)
 Intensidad: 5 (ordinario)

Figura 18. Boulez, control multiserial en el comienzo de *Structures 1a*

La sucesión de niveles transposicionales también está controlada serialmente, el Piano I sigue el orden de alturas del I y simétricamente el Piano II el del O.

Las secciones formales están determinadas principalmente por cambios de tempo y estos no son regulados sistemáticamente, aunque se verifica una tendencia a la alternancia entre lentos y rápidos. Tampoco la densidad de eventos, que resulta básicamente de la cantidad de series expuestas en cada momento de la obra, está prefijada serialmente.

Varias conclusiones se pueden sacar del sucinto análisis de la pieza: en primer lugar, la sistematicidad del manejo de alturas y ritmos es abandonada en las intensidades y modos de ataque. En efecto, estos últimos parámetros no son seriales: la *integralidad* del serialismo no es tal. En términos estrictos, Boulez controla sistemáticamente menos parámetros que Messiaen en *Mode de valeurs*, donde el control es más coherente (aunque, recordemos, no serial): se utilizan todos los valores previstos y graduados de acuerdo con un criterio (por ejemplo, aumento progresivo de la intensidad), lo que mantiene la exhaustividad esperable del sistema.

En segundo lugar, la superposición de estratos seriales provoca ordenamientos de alturas y ritmos de ataques no controlados sistemáticamente (no existe algo análogo a CHI en las alturas, por ejemplo). Rige, sin embargo, la prohibición de la octava: cuando se solapan rítmicamente las mismas alturas se las presenta en unísono, como en los cc. 2 y 4-5.

En tercer lugar, las duraciones absolutas de los doce valores de las series rítmicas se ven afectadas por las tres indicaciones de tempo, que en el caso particular de *Très modéré*, ♩ = 120, y *Lent*, ♩ = 120 (es decir, ♩ = 60) por la proporcionalidad que suponen implican una cierta indiferenciación de sus valores (en el *Lent* la corchea dura lo que una negra en el tempo anterior). Además, en relación con *Modéré, presque vif*, ♩ = 144, se establece una complejidad proporcional difícil de relacionar con los otros dos valores temporales. El resultado global es una variabilidad rítmica que escapa al control sistemático.

En cuarto lugar, ni la densidad de eventos ni el registro en el que estos aparecen, quizás los aspectos más salientes perceptivamente, están controlados sistemáticamente.

De todo lo expuesto se desprende que algunos rasgos importantes de la estructura son contradichos y se tornan irrelevantes en la forma.

Las tres obras analizadas contienen dispositivos de control apriorísticos¹⁸ aunque de tipos distintos: control multiparamétrico no serial (ni sistemático) en el caso de la obra de Messiaen, serialismo parcial en el caso de Boulez y control sistemático (de índole rotacional permutativo) no serial en la pieza de Stockhausen. Sin embargo, históricamente fueron relacionadas alrededor de la idea de puntillismo. Fue la concepción textural la que las ha emparentado, consecuencia del proceso iniciado en las piezas del Op. 27 de Webern,¹⁹ es en la textura donde estos compositores se alejan

de la tradición serial schoenbergiana caracterizada por la constricción en las posibilidades texturales derivadas de su concepción temática de la forma. Schoenberg ancló el flujo interválico de su música dodecafónica a una concepción textural compuesta por líneas, a cada estrato le correspondía la exposición de una serie completa o de particiones de esta. El principio de la unidad del espacio musical sugiere que Schoenberg concebía la música compuesta por, al menos, dos estratos texturales, uno horizontal y otro vertical (las dos *dimensiones*) altamente integrados por la omnipresencia del tematismo serial.

El tematismo exigió históricamente texturas constituidas por líneas. En ese sentido, el tematismo de Machaut o Mozart es idéntico al de Schoenberg. Lo que en el contexto schoenbergiano hubieran sido simples líneas atonales superpuestas²⁰ son, en el contexto del serialismo integral, un conjunto de eventos compuesto por unidades controladas puntualmente dispersas en el registro, de modo tal de imposibilitar la reconstrucción auditiva de líneas texturales. Ese es el gran hallazgo de estas músicas: la concepción completamente revolucionaria de la textura, que al impedir la línea impidió la posibilidad misma del desarrollo temático.

En otras palabras, debido a la *liberación del registro* de su anclaje en la función textural (que consistía en limitarlo de modo que la línea se pudiera constituir) el serialismo integral espacializó el contenido interválico, inhibió sus implicaciones teleológicas²¹ y con ello anuló lo que restaba del sujeto tradicional (Rosen, 1986) en la retórica compositiva.

Por otro lado, la liberación del ritmo a partir de su serialización no solo borró las simetrías mínimas para cualquier configuración motivica o sensación métrica, sino que supuso un nuevo modo de configuración formal desprovisto de las construcciones retóricas tradicionalmente asociadas a su delimitación. En ese sentido histórico, ni las secciones ni la obra misma se constituyen; no finalizan, sino que cesan cuando termina la serie rítmica.

La liberación del ritmo y del registro son la consumación del «Schoenberg ha muerto» (1986), de Boulez,²² que consistió en:

[...] eliminar de mi vocabulario absolutamente todo rasgo convencional, ya en las figuras y frases, los desarrollos y la forma; reconquistar, poco a poco, elemento por elemento, las diversas etapas de la escritura, de manera de lograr

una síntesis absolutamente nueva, no viciada desde el comienzo con cuerpos exógenos, en particular, las reminiscencias estilísticas (p. 61).

Para llevar a cabo ese proyecto radical, el serialismo integral estableció una nueva jerarquía paramétrica. Los parámetros más importantes en la música tonal (y atonal hasta ese momento), la altura y el ritmo, fueron desplazados por el registro y la densidad. Estos, que eran dados en el idioma tonal, son los nuevos ámbitos en donde el compositor compone a partir del flujo estable de alturas y ritmos suministrado por el mecanismo serial.

Paradójicamente, el puntillismo textural tornó irrelevante el aumento del control racional de los materiales del serialismo integral. La fragmentación registral impidió la constitución de lo serial porque negó el estrato textural, el sustrato material para que este se exprese. La hermandad estética de las obras que hemos analizado se basa en la textura y no en sus procedimientos compositivos, por lo demás, muy disímiles. Por ello, la textura puntillista de «Music of changes» (1951), de Cage, la emparenta directamente con estas obras, a pesar de su composición aleatoria. Lo mismo se podría decir de las obras de Milton Babbitt de esos años, en las que el control multiparamétrico está volcado en líneas texturales estables: anclado en la tradición, el resultado, es completamente diferente.

Las limitaciones que el puntillismo introdujo para la construcción formal significativa produjeron la reconsideración total del planteo pocos años después de que estas obras fueran compuestas. Diversos fueron los modos de recuperación del tematismo (los grupos de Stockhausen y la vuelta a la línea de Boulez), pero la marca radical quedó establecida en la historia de la música occidental. Tanto así que la escena musical posterior (norteamericana y europea, principalmente) se puede entender a partir de la relación que las nuevas tendencias establecieron con el pensamiento serial integral, para acentuarlo (como la *new complexity* de Brian Ferneyhough), convivir (como en la primera poética de Helmut Lachenmann) o criticarlo explícita o veladamente (como en la música de Iannis Xenakis, Ligeti, la escuela polaca, Morton Feldman, los espectralistas franceses y los minimalistas norteamericanos).

Notas

- 1 El nombre original fue Internationale Ferienkurse für Neue Musik (literalmente, Cursos Internacionales de Vacaciones para la Música Nueva). Los cursos de Darmstadt se iniciaron a instancias de Wolfgang Steinecke en una ciudad que había sufrido la destrucción de un 80 % por ciento de su superficie durante un bombardeo en septiembre de 1944. Sobre los inicios de los cursos de Darmstadt pueden consultarse los textos de Martin Iddon (2013), Amy C. Beal (2000) y Christopher Fox (2007).
- 2 La denominación fue acuñada por Nono en su conferencia de 1957 «Die Entwicklung der Reihentechnik» (el desarrollo de la técnica serial).
- 3 Herbert Eimert (1897-1972) fue compositor, teórico y crítico musical alemán. Entre 1995 y 1962 editó junto con Stockhausen la revista *Die Reihe*, principal difusora de las ideas estéticas y técnicas de la época.
- 4 Leibowitz en 1947 publica su fundamental *Schoenberg et son école* (París, J. B. Janin).
- 5 El joven Stockhausen mandó sus *Tres lieder* para contralto y orquesta de cámara de 1950, para el curso de 1951. Fueron rechazados por el jurado, integrado por Eimert entre otros, por considerarlos demasiados anticuados.
- 6 Al parecer, luego de la audición del segundo movimiento, Adorno, perplejo frente al carácter puntillista y atemático de la pieza, formuló varias preguntas irrelevantes para el tipo de construcción que suponía la pieza. Stockhausen respondió (era él quien llevaba la discusión puesto que el alemán de Goeysvaerts era básico) con la idea de que Adorno buscaba «una gallina en un cuadro abstracto» (Iddon, 2013, p. 57). El problema siguió siendo importante para Adorno que le dedicó su artículo: «Vers une musique informelle», en *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music* [1961] (2002).
- 7 De hecho, la última obra antes del quiebre radical que supuso «Kreuzspiel» fue la «Sonatina para violín», escrita en estilo atonal dodecafónico clásico. Véase «Messiaen/Goeysvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez» (1974), de Richard Toop.
- 8 Antoine Goléa (1903-1980) crítico musical francés especializado en música contemporánea y defensor de la estética serial.
- 9 En estos aspectos la pieza está precedida por *Three Compositions for Piano* (1947-48) del norteamericano Milton Babbitt, quien al parecer ya en los años treinta conocía la obra de Webern (John Cage haría lo propio a mediados de los años cuarenta), mucho antes que los jóvenes serialistas de Darmstadt lo redescubrieran en los años cincuenta (Grant, 2001). Babbitt, sin embargo, preserva la fraseología clásica más allá del control paramétrico sistemático (Grant, 2001).
- 10 Desde luego esta falta de sistematización ha sido muy criticada, Stockhausen en «... How time passes...» [1957] (1959), desarrolla una derivación más consistente del parámetro rítmico.
- 11 Stockhausen fue anticipado por el famoso libro de Henry Cowell *New musical resources* del año 1930. Sobre la relación entre ambos véase *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe* (2001), de Morag J. Grant.
- 12 En ese sentido, el avance histórico hacia el aumento del control racional de los materiales alcanza su mayor expresión. El atonalismo libre desplegó mecanismos de control que fueron menos explícitos y sistemáticos con respecto al dodecafonismo. El serialismo integral generalizó esa concepción. Paradójicamente, el paroxismo del control extendido a lo multiparamétrico coocurrió con la propia pérdida de relevancia: aspectos sustanciales de lo sonante quedaron fuera de su consideración (como veremos más adelante en este trabajo).
- 13 La primera pieza del primer libro de *Structures* para dos pianos.
- 14 La historia ha prácticamente olvidado a —por los menos— otros dos compositores, Karel Goeysvaerts y Michel Fano, que en la misma época o antes produjeron obras con similares características (véase Toop, 1974).
- 15 Es en el ritmo donde la influencia de Stravinsky a través de Messiaen llega a los jóvenes serialistas, completando aún más la descontada vinculación directa con la Escuela de Viena.
- 16 Y no principalmente el carácter puntillista, puesto que el Op. 27, con una estructuración rítmica tradicional, parecen hoy más intensamente fragmentarias que «Mode de valeurs».
- 17 A partir de la serie VI el cruzamiento de afuera hacia adentro se invierte sin que por ello cambien los requisitos estructurales que posteriormente discutiremos.

- 18 La tendencia hacia el control apriorístico impregnaba el ambiente intelectual de la época, en Estados Unidos Cage se enfrentaba a los mismos problemas e intentaba solucionarlos con mecanismos aleatorios también apriorísticos.
- 19 Incluso hoy estas piezas nos parecen más fragmentarias que el «Mode de valeurs».
- 20 Sin importar la extensión del control ni el tipo de parámetro controlado.
- 21 Adorno usa ese adjetivo refiriéndose a la música de Goeyvaerts (véase Iddon, 2013), pero fue una visión generalizada de la recepción crítica del serialismo integral.
- 22 En el año 1951 Boulez escribe el famoso artículo, el *Stravinsky demeure* y *Structures 1a*, tres hitos de la historia de la música del siglo XX.

Referencias

Capítulo 1

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición clásica acerca del hecho literario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nova.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la Sociología de la música* (Trad. Torrellas, G. M.). Madrid, España: Akal.
- Almada, C. D. L. (2009). Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma. *Per Musi*, 20, 34-43.
- Almada, C. D. L. (2012). Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt. *Opus*, 18(1), 127-152.
- Arndt, M. (2018). Form-Function-Context. *Music Theory Spectrum*, 40(2), 218-26.
- Bailey, K. (1991). *The twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language* [La música dodecafónica de Anton Webern: formas antiguas en un nuevo lenguaje]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Bent, I. (Ed.). (1994). *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume 1* [Análisis musical en el siglo XIX: Volumen 1]. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Boulez, P. [1954] (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas, Venezuela: Monte Avila.
- Bürger, P. [1974] (1987). *Teoría de la Vanguardia* (Trad. García, J.). Barcelona, España: Península.
- Burnham, S. y Marx, A. B. (1997). *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* [Forma musical en la era de Beerthoven: escritos seleccionados sobre teoría y método]. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven* [Forma clásica: una teoría de las funciones formales para la música instrumental de Haydn, Mozart y Beethoven]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Carpenter, P. (1983). Grundgestalt as Tonal Function. *Music Theory Spectrum*, 5, 15-38.
- Carpenter, P. y Neff, S. (Eds.). (2006). *Arnold Schoenberg: The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* [Arnold Schoenberg: la idea musical y la lógica, la técnica y el arte de supresentación]. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Christensen, J. (1984). The spiritual and the material in Schoenberg's thinking. *Music & Letters*, 65(4), 337-344.
- Dahlhaus, C. (1989). *The Idea of Absolute Music* [La idea de la Música Absoluta]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Di Liscia, P. y Cetta, P. (1991). P.C. SOS. Lulú, 2, 62-67.
- Di Liscia, P. y Cetta, P. (2010). *Elementos de contrapunto atonal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Educa.
- Dineen, P. M. (1993). The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat. En C. Hatch y D. Bernstein (Eds.), *Music Theory and the Exploration of the Past* [Teoría musical y la exploración del pasado] (pp. 435-448). Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Dudeque, N. (2005). *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)* [Teoría musical y análisis en los escritos de Arnold Schoenberg (1874-1951)]. Nueva York, Estados Unidos: Ashgate Publishing, Ltd.
- Epstein, D. (1979). *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure* [Más allá de Orfeo: estudios de la estructura musical]. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music* [La estructura de la música atonal]. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* [El museo imaginario de obras musicales: un ensayo sobre la filosofía de la música]. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.

- Goethe, J. [1823] (1907). *Schriften der Goethe-Gesellschaft, Band 21* [Escritos de la Sociedad Goethe, Tomo 21] (Eds. Schmidt, E. y Suphan, B.). Weimar, Alemania: Verlag der Goethe-Gesellschaft.
- Goethe, J. W. [1810] (1945). *Teoría de los colores* (Trad. Simon, P.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Poseidón.
- Goethe, J. W. (1997). *Teoría de la naturaleza* (Trad. Sánchez Meca, D.). Madrid, España: Tecnos.
- Haimo, E. (1997). *Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. Music Analysis*, 16(3), 349-365.
- Hankins, T. (1988). *Ciencia e Ilustración* (Trad. Messa Giró, A.). Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Hanslick, E. (1854). *Vom Musikalisch-Schön en: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* [De lo Bello Musical: una contribución a la revisión de la estética del arte musical]. Leipzig, Alemania: Rudolph Weigel.
- Hubbs, N. M. (1990). *Musical organicism and its alternatives* [Organicismo musical y sus alternativas] (Tesis de doctorado). University of Michigan, Ann Arbor, Estados Unidos.
- Kerman, J. (1980). *How We Got into Analysis, and How to Get out. Critical Inquiry*, 7(2), 311-331.
- Molder, M. F. (1995). *O Pensamiento Morfológico de Goethe* [El pensamiento morfológico de Goethe]. Lisboa, Portugal: Estudos Gerais.
- Monjeau, F. (2004). *La invención musical*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Montgomery, D. L. (1992). The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, 76(1), 17-66.
- Neff, S. (1993). Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. En C. Hatch y D. Bernstein (Eds.), *Music Theory and the Exploration of the Past* [Teoría musical y la exploración del pasado] (pp. 409-433). Chicago, Estados Unidos / Londres, Reino Unido: University of Chicago Press.
- Neubauer, J. (2009). Organicism and Music Theory. En D. Crispin (Ed.), *New Paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism* [Nuevos caminos: aspectos de la teoría y estética musical en la era del romanticismo] (pp. 11-36). Lovania, Bélgica: Leuven University Press.

- Pastille, W. (1990). Music and morphology: Goethe's influence on Schenker's thought. En H. Siegel (Ed.), *Schenker Studies* [Estudios sobre Schenker] (pp. 29-44). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Reich, W. (1968). *Arnold Schönbergoder der konservative Revolutionär* [Arnold Schoenberg o el revolucionario conservador]. Viena, Austria / Frankfurt, Alemania / Zürich, Suiza: Molden.
- Ribeiro de Freitas, S. P. (2012). Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica/FAP*, (9), 64-82.
- Roig-Francolí, M. A. (2008). *Understanding post-tonal music* [Comprensión de la música post-tonal]. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill.
- Rothfarb, L. & Landerer, C. (2018). *Eduard Hanslick's «On The Musically Beautiful»*. A New Translation [Sobre lo Bello Musical de Eduard Hanslick. Una nueva traducción]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Rufer, J. (1954). *Composition with Twelve Notes related only to one another* [Composición con doce notas relacionadas solo entre sí] (Trad. Humphrey, S.). Londres, Reino Unido: Rockliff.
- Schenker, H. (1926). *Das Meisterwerk in der Musik* [La obra maestra de la música]. Munich, Alemania: Drei Masken Verlag.
- Schoenberg, A. [1911] (1979). *Tratado de armonía* (Trad. Barce, R.). Madrid, España: Real Musical.
- Schoenberg, A. [1917] (1994). *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form* [Coherencia, contrapunto, instrumentación, instrucción en la forma] (Trads. y Eds. Cross, C. y Neff, S.). Lincoln, Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Schoenberg, A. [1936] (2006). *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation* [La idea musical y la lógica, técnica y arte de su presentación] (Trads. y Eds. Carpenter, P. y Neff, S.). Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Schoenberg, A. [1950] (1975). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* [El estilo y la idea: escritos selectos de Arnold Schoenberg] (Trad. Stein, L. / Ed. Black. L.). Londres, Reino Unido / Boston, Estados Unidos: Faber & Faber.

- Schoenberg, A. (1943). *Models for Beginners in Composition* [Modelos para principiantes en composición] (Ed. Stein, L.). Los Ángeles, Estados Unidos: Belmont.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition* [Fundamentos de la composición musical]. Nueva York, Estados Unidos: Norton.
- Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical* (Trad. Santos, A.), Madrid, España: Real Musical.
- Schopenhauer, A. [1819] (2009). *El mundo como voluntad y representación I* (Trad. de Santa María, P. L.). Madrid, España: Trotta.
- Simms, B. R. (1977). New documents in the Schoenberg-Schenker polemic. *Perspectives of New Music*, 16(1), 110-124.
- Simms, B. R. (Ed.). (2014). *Pro Mundo-Pro Domo: The Writings of Alban Berg* [Pro Mundo – Pro Domo: Los escritos de Alban Berg]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Solie, R. A. (1980). The living work: organicism and musical analysis. *Nineteenth-Century Music*, 4(2), 147-156.
- Straus, J. (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory* [Introducción a la teoría Post-Tonal]. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Estados Unidos: Prentice Hall.
- Stuckenschmidt, H. H. (1977). *Arnold Schoenberg*. Londres, Reino Unido: Calder Publications Limited.
- Tantillo, A. O. (2002). *The Will to Create: Goethe's Philosophy of Nature* [La voluntad de crear: la filosofía de la naturaleza de Goethe]. Pittsburgh, Estados Unidos: University of Pittsburgh Press.
- Thaler, L. (1984). *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* [La forma orgánica en la teoría de la música en el siglo XIX y principios del XX]. Múnich, Alemania: Emil Katzschler.
- Webern, A. (1984). *O caminho para a música nova* [El camino de la nueva música] (Trad. Kater, C.). San Pablo, Brasil: Novas Metas.
- Webern, A. (2009). *El camino hacia la nueva música* (Trad. Campos, J. A.). Barcelona, España: Nortesur.

Capítulo 2

- Abromont, C. (1986). Á propos de Farben: invention et figuration dans la pensée musicale de Schoenberg. *Analyse Musicale*, 3, 46-50.
- Adorno, T. W. [1949] (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid, España: Akal.
- Ashby, A. (2001). Schoenberg, Boulez, and twelve-tone composition as «ideal type». *Journal of the American Musicological Society*, 54(3), 585-625.
- Bailey, K. (1988). Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata. *Music Analysis*, 7(3), 313-348.
- Bailey, K. (1991). *The twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language* [La música dodecafónica de Anton Webern: formas antiguas en un nuevo lenguaje]. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Bailey, K. (2001). Webern, Anton (Friedrich Wilhelm von). En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [El nuevo diccionario Grove de música y músicos] (p. 807). Londres, Reino Unido: Macmillan.
- Boss, J. (1992). Schoenberg's Op. 22 radio talk and developing variation in atonal music. *Music Theory Spectrum*, 14(2), 125-149.
- Boulez, P. [1966] (1991). *Stocktakings from an apprenticeship* [Inventario de un aprendizaje]. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Boulez, P. (1981). Puntos de referencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gedisa S. A.
- Clark, S. (1999). Schenker's mysterious five. *Nineteenth-Century Music*, 23(1), 84-102.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis* [Una guía para el análisis musical]. Londres, Reino Unido: J. M. Dent & Sons.
- Delaere, M. y Herman, G. (Eds.). (2004). *Pierrot Lunaire: Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Schoenberg: A Collection of Musicological and Literary Studies* [Pierrot Lunaire: Albert Giraud, Otto Erich Hartleben, Schoenberg: una colección de estudios musicológicos y literarios]. París, Francia: Éditions Peeters.
- Dudeque, N. (2005). *Music theory and analysis in the writings of Schoenberg (1874-1951)* [Teoría musical y análisis en los escritos de Schoenberg (1874-1951)]. Nueva York, Estados Unidos: Ashgate Publishing, Ltd.

- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music* [La estructura de la música atonal]. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Forte, A. (1981). The Magic Kaleidoscope; Schoenberg's First Atonal Masterwork, Opus 11, Number 1. *Journal of the Schoenberg Institute*, 5(2), 127-169.
- Forte, A. (1998). *The Atonal Music of Anton Webern* [La música atonal de Anton Webern]. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Haimo, E. (1990). *Schoenberg's serial odyssey: the evolution of his twelve-tone method, 1914-1928* [La odisea serial de Schoenberg: la evolución de su método dodecafónico, 1914-1928]. Oxford/Londres, Reino Unido: Clarendon Press.
- Haimo, E. (1996). Atonality, analysis, and the intentional fallacy. *Music Theory Spectrum*, 18(2), 167-199.
- Haimo, E. (2010). The rise and fall of radical athematicism. En J. Shaw y J. Auner (Eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg* [La guía Cambridge de Schoenberg] (pp. 94-107). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Hinton, S. (2010). The Emancipation of Dissonance: Schoenberg's Two Practices of Composition. *Music and Letters*, 91(4), 568-579.
- Hyde, M. M. (1985). Musical Form and the Development of Schoenberg's «Twelve-Tone Method». *Journal of Music Theory*, 29(1), 85-143.
- Hyde, M. (1993). Reseña de Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928 by Ethan Haimo. *Journal of Music Theory*, 37(1), 157-169.
- Kramer, J. (1988). *The time of music* [El tiempo de la música]. Londres, Reino Unido: Schirmer Books.
- Kurth, R. (2010). Pierrot Lunaire: persona, voice, and the fabric of allusion. En J. Shaw y J. Auner (Eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg* (pp. 120-134). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Leibowitz, R. (1947). *Schoenberg, et son école* [Schoenberg y su escuela]. París, Francia: JB Janin.
- Ogdon, W. (1981). How Tonality functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1. *Journal of the Schoenberg Institute*, 5(2), 169-181.
- Perle, G. [1961] (1999). *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern* (Trad. Silles McInaney, P.). Madrid, España: Idea Books.

- Rosen, C. (1975). *Schoenberg*. Nueva York, Estados Unidos: The Viking Press.
- Schenker, H. [1906] (1954). *Harmony* [Armonía]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. [1911] (1979). *Tratado de armonía* (Trad. Barce, R.). Madrid, España: Real Musical.
- Schoenberg, A. [1950] (1975). *Style and Idea: Selected Writings of Schoenberg* [El estilo y la idea: escritos selectos de Schoenberg]. (Ed. Stein, L. / Trad. Black, L.). Londres y Boston, Reino Unido: Faber & Faber.
- Schoenberg, A. (1954). *Structural functions of harmony* [Funciones estructurales de la armonía]. Nueva York, Estados Unidos: W. W. Norton & Company Inc.
- Simms, B. R. (2000). *The atonal music of Schoenberg, 1908-1923* [La música atonal de Schoenberg, 1908-1923]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Spies, C. (1965). Analysis of the Four Orchestral Songs Op. 22. *Perspectives of New Music*, 3(2), 1-21.
- Toop, R. (1999). *Gyorgy Ligeti*. Londres, Reino Unido: Phaidon Press.
- Webern, A. (1958). *Choralis Constantinus. Die Reihe*, 2, 23-25.
- Webern, A. (1963). *The Path to the New Music* [El camino de la nueva música] (Trad. Black, L. / Ed. Reich, W.). Pennsylvania, Estados Unidos: Theodore Presser.

Capítulo 3

- Ashby, A. (2001). Schoenberg, boulez, and twelve-tone composition as «ideal type». *Journal of the American Musicological Society*, 54(3), 585-625.
- Auner, J. H. (2003). *A Schoenberg Reader: Documents of a Life* [Un lector de Schoenberg: documentos de una vida]. New Heaven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Bailey, K (1991). *Thetwelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language* [La música dodecafónica de Anton Webern: formas antiguas en un Nuevo lenguaje]. Cambrigde, Reino Unido: Cambridge UniversityPress.

- Buch, E. (2010). *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Boulez, P. [1954] (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas, Venezuela: Monte Avila.
- De Assis, P. (2012). *Pierre Boulez: Escritos Seletos* [Pierre Boulez: Escritos selectos]. Porto: CESEM/Casa da Música.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music* [La estructura de la música atonal]. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Haimo, E. (1990). *Schoenberg's serial odyssey: the evolution of his twelve-tone method, 1914-1928* [La odisea serial de Schoenberg: la evolución de su método dodecafónico, 1914-1928]. Oxford/Londres, Reino Unido: Clarendon Press.
- Hyde, M. M. (1985). Musical Form and the Development of Schoenberg's «Twelve-Tone Method». *Journal of Music Theory*, 29(1), 85-143.
- Jenkins, J. D. (2016). *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses* [Notas de programa y análisis musicales de Schoenberg]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Kapp, R. (1988). Shades of the Double's Original: René Leibowitz's dispute with Boulez. *Tempo*, (165), 2-16.
- Morris, R. D. (1992). Modes of Coherence and Continuity in Schoenberg's Piano Piece, Opus 23, N.º 1. *Theory and Practice*, 17, 5-34.
- Simms, B. R. (2000). *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* [La música atonal de Arnold Schoenberg, 1908-1923]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Schoenberg, A. [1950] (1975). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* [El estilo y la idea: escritos selectos de Arnold Schoenberg] (Trad. Stein, L. / Ed. Black, L.). Londres, Reino Unido: Faber & Faber.
- Webern, A. (1963). *The Path to the New Music* [El camino hacia la nueva música] (Trad. Black, L. / Ed. Reich, W.). Pennsylvania, Estados Unidos: Theodore Presser.
- Webern, A. (2009). *El camino hacia la nueva música* (Trad. Campos, J. A.). Barcelona, España: Nortesur.

Capítulo 4

- Adorno, T. W. [1961] (2002). *Quasi una fantasia: essays on modern music* [Quasi una fantasía: ensayos sobre música moderna]. Nueva York, Estados Unidos: Verso.
- Beal, A. C. (2000). Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956. *Journal of the American Musicological Society*, 53(1), 105-139.
- Boulez, P. [1952] (1968). *Notes of an Apprenticeship* [Notas de un aprendiz]. Nueva York, Estados Unidos: Alfred A. Knopf.
- Boulez, P. (1986). Nécessité d'une orientation esthétique (II). *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, (7), 46-79.
- Cowell, H. y Nicholls, D. (1930). *New musical resources* [Nuevos recursos musicales]. Nueva York, Estados Unidos: Knopf.
- Fox, C. (2007). Music after zero hour. *Contemporary Music Review*, 26(1), 5-24.
- Grant, M. J. (2001). *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe* [Música serial, estética serial: teoría compositiva en la Europa de posguerra]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Iddon, M. (2013). *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* [Nueva música en Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage y Boulez]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Kapp, R. (1988). Shades of the Double's Original: René Leibowitz's dispute with Boulez. *Tempo*, (165), 2-16.
- Leibowitz, R. (1947). *Schoenberg, et son école* [Schoenberg y su escuela]. París, Francia: JB Janin.
- Ligeti, G. [1958] (1960). Decision and automatism in Structure 1a. *Die Reihe*, (4), 36-62.
- Rosen, C. (1986). The piano music. En W. Glock (Ed.), *Pierre Boulez. A Symposium* (pp. 85-98). Londres, Reino Unido: Eulenburg Books.
- Stockhausen, K. [1957] (1959). ...how time passes... *Die Reihe*, (3), 10-40.
- Toop, R. (1974). Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*, 13(1), 141-169.

ISBN 978-950-34-2185-7



9 789503 421857



 **FACULTAD
DE ARTES**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**