

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TERESA ROVIRA LLOBERA



Kokoschka
"Arnold Schoenberg" 1924

En pintura, Kokoschka encuentra en el retrato la forma de expresión pictórica más sincera. Sus retratos, realizados a partir del modelo en movimiento, tratan de ofrecer en una sola imagen los aspectos psicológicos y vitales de la persona pintada. Para él, una persona no es un bodegón y por ello no intenta plasmar en la tela su aspecto físico sino su carácter humano, su alma; como reacción frente a la pintura de Klimt, sus rostros son voluntariamente agresivos, en sus cuadros elimina el fondo para centrar toda la atención en la figura, de la que no pretende ofrecer una representación fiel sino una interpretación subjetiva.

Kokoschka realiza también grabados sobre textos literarios. En ellos el dibujo no juega el papel de mera ilustración de la palabra sino que al igual que en la obra de los músicos expresionistas, el dibujo se complementa con el texto, insistiendo en aquellos aspectos difíciles de describir mediante el lenguaje. No existe una correspondencia ilustración/texto sino un dibujo evocador de ideas.

Schoenberg se identifica con estos artistas y constata que en todos ellos surge un concepto nuevo, la idea de abstracción que hace del arte algo más auténtico.

"Cuando Karl Kraus llama al lenguaje la madre del pensamiento, y W. Kandinsky y O.Kokoschka no ven en el tema del cuadro más que una excusa para improvisar con colores y formas a fin de expresarse

(como solo el músico se ha expresado hasta ahora), son síntomas todos de una gradual expansión del conocimiento acerca de la verdadera naturaleza del arte."
(AS/SI,p.120)

Veracidad-belleza Para estos artistas críticos, el objetivo del arte es la búsqueda de la veracidad, y la belleza no es más que el resultado, no siempre necesario, de esta búsqueda. Todos ellos sacrifican la apariencia a la veracidad, evitan el ornamento, eluden la convención. En la música, arte privilegiado por carecer de apariencia, la convención se identifica con la adscripción al sistema tonal, el ornamento con la inclusión en la composición de todos aquellos sonidos innecesarios para la expresión de la idea musical. En la música de Mahler, por ejemplo, se aprecia una gran desproporción entre la escasez de ideas musicales y la abundancia de los desarrollos y repeticiones.

Para Schoenberg veracidad es sinónimo de autenticidad, de adecuación de los hechos a las intenciones. Considera que solo cuando la música haya perdido totalmente su carácter ornamental podrá mostrarse en toda su autenticidad. La belleza no puede convertirse en un fin en sí misma.

"La mayoría de las veces no resulta fácil al ser humano el adaptarse a lo nuevo, y hay que decir que los más hostiles son precisamente aquellos que poseen una especie de cultura de

la belleza, porque tienen una concepción de lo que les gusta rotundamente opuesta a aquello nuevo que quiere presentarse como bello. De hecho sólo quiere presentarse como verdadero y veraz, pero a esto se le llama bello. Quizá pueda ser que se me reproche por centrar el concepto de belleza en el de verdad, en el de veracidad. Pero esto quizá sea incluso una ventaja, pues al menos deja fuera de lugar todas esas investigaciones formales puras, esos experimentos con los que se quiere reducir la belleza a un problema matemático. Y la belleza, si es algo real, deberá ser para nosotros precisamente algo que no pueda exponerse como un problema matemático.

La veracidad es una cifra que muestra la relación del artista con su obra. Y con eso expresa ya su relatividad. Con esto está dicho que, aunque sólo existe una veracidad plena -a saber: cuando esta fracción da uno, es decir, cuando cesa el movimiento-, son posibles todos los estadios intermedios. Esto coincide con la vida, pues muestra al mismo tiempo la meta y la crítica de nuestras aspiraciones." (AS/TA,p.391)

El artista no debe abandonar nunca la búsqueda, no debe tratar de obtener resultados inmediatos, ni complacerse en sus propios hallazgos; por el contrario debe hacer de ellos el estímulo para continuar su investigación. El auténtico creador se distingue así del artista mediocre. Para él el placer está en la búsqueda.

"El espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas. A un lado, la verdad, la búsqueda; al otro, la estética, el hipotético patrimonio, la reducción de las aspiraciones a lo alcanzable. Y la aspiración más importante es descubrir todo lo que subyace en el sonido natural y extraer de él todo lo que permi-

ta la capacidad de asociación combinatoria del cerebro humano. Lo alcanzable, lo que está a mano, tiene su frontera provisional en nuestra propia naturaleza y en los instrumentos que hemos ideado. Lo que podemos alcanzar, en cambio, fuera de nosotros, en el sonido, no tiene límites teóricamente. Lo que aun no se ha alcanzado constituye la mayor aspiración." (AS/TA,p.383)

En muchos casos, el resultado es algo que puede parecer no bello a los ojos de la crítica, si bien es el criterio del artista el único capaz de afirmar su fealdad o belleza. En la voluntad renovadora de Schoenberg hallamos la razón por la cual muchas de sus obras quedaron inconclusas. En el Tratado de Armonía (1) considera que una obra puede darse por acabada cuando se ha alcanzado el objetivo pretendido, es decir, cuando se han agotado las posibilidades expresivas de una determinada idea. Pero ello no significa que la obra quede terminada definitivamente. En otras circunstancias y tras un proceso reflexivo, el artista puede retomar la obra y enfocarla bajo otro punto de vista para elaborarla de forma distinta, sin que con ello se traicione la idea generadora.

Papel de la
disonancia

Schoenberg trata de encontrar la esencia de la música, aquello que está en el origen y que ha sido enmascarado por la evolución de los estilos musicales. Es la búsqueda de esta esencia lo que le conduce a plantear el sistema dodecafónico. En

él los elementos esenciales, neutros, de la música, el material sobre el que se construye todo el sistema son las doce notas de la escala cromática. Pero el dodecafónismo no se plantea como un sistema teórico abstracto; es la consecuencia de la evolución creadora de Schoenberg, que se inicia con la constatación de la imposibilidad de continuar dentro de los límites del sistema tonal.

No solo en Schoenberg sino en muchos de sus contemporáneos la disonancia hace su aparición como elemento expresivo capaz de enriquecer al cro-matismo de la obra. La disonancia es utilizada como elemento dinámico el cual, por contraste, refuerza la tonalidad; la modulación, es decir el paso de una tonalidad a otra dentro de la composición musical, facilita la ubicación de la disonancia. Paralelamente a la aparición de la disonancia, los compositores utilizan otros recursos técnicos con fines innovadores, tales como la inclusión de fragmentos de músicas arcaicas o la utilización de nuevos instrumentos en la orquesta, en especial en la percusión, procedentes de culturas distintas.

Con el empleo cada vez mayor de la disonancia, la tensión de la tónica va desapareciendo y se hace preciso echar mano de recursos extramusicales para dar soporte a la obra. Uno de estos recursos es el texto o la idea literaria que incide en la composición de maneras diversas.

Recurso al texto En el Romanticismo, se asocian a la música las ideas o imágenes literarias que sugiere. El amor, el odio, o los dioses son los temas que conducen la obra de Richard Wagner. Los poemas sinfónicos están soportados por un contexto dramático. En el Impresionismo, se sustituyen los contenidos simbólicos y literarios por significados plásticos o ambientales que corresponden al mundo de las vivencias más que al de mundo de los valores. En el Expresionismo, el texto, narración de una historia o una situación psicológica, convierte a la pieza musical en una descripción de sucesivos estados de ánimo. La elección de los textos podría compararse a la de los temas en la pintura expresionista; temas que en muchos casos son sórdidos o desgarradores y por lo tanto precisan de la disonancia para poder comunicar su contenido de angustia. La disonancia adquiere así un sentido social.

En las obras postrománticas, como en las expresionistas, la tonalidad pierde paulatinamente su protagonismo en favor de la disonancia, fruto de una nueva valoración de la interválica. Los músicos tratan continuamente de utilizar recursos diversos para provocar reacciones de sorpresa, para violentar al oyente, ya sea mediante novedades, ya con materiales conocidos utilizados de forma distinta. El Leitmotiv es otro de los mecanismos que garantizan la sensación de unidad en ausencia de una forma estructurada.

Schoenberg se inicia en la composición musical con un estilo recogido tanto de las obras de Brahms como de las de Wagner. A lo largo de su vida, nunca negó la influencia de estos artistas; al contrario, siempre insistió en que la evolución era fruto de un estudio profundo de su obra. La polémica Wagner-Brahms apasionaba al mundo musical de la época y creaba posiciones irreconciliables. Las primeras obras de Schoenberg, como las de todo compositor joven, tratan de encontrar su estilo propio a través del dominio de sus predecesores: es uno de los pocos músicos que se plantea la posibilidad de lograr una síntesis constructiva entre ambas tendencias. De Wagner recoge el cromatismo, la voluntad constante de alterar el sonido. De Brahms, la tendencia a la variación y al desarrollo temático. En estas obras, no se plantea todavía cuestiones fundamentales respecto a la construcción de la forma musical, pero ya se adivina una voluntad de renovación superior a la de sus contemporáneos, que dificultará la comprensión de sus obras por parte del público. No obstante, serán las obras de este período las únicas que en su momento alcanzarán una cierta difusión. Se trata de obras de carácter dramático, que buscan el apoyo del texto para conferir unidad a la composición, no para provocar en el oyente determinadas sensaciones. En un artículo de 1912 que lleva por título "Relaciones entre música y texto" (2), publicado en el Blaue Reiter

Chronologie

- 1897 *Quatuor à cordes en ré majeur.*
1897 (987) *Deux Mélodies pour chant et piano* op. 1.
1899 *Quatre Mélodies pour chant et piano* op. 2.
1899 *Sextuor la Nuit transfigurée* op. 4.
1899-1903 *Six Mélodies pour chant et piano* op. 3.
1900-1911 *Gurre-Lieder.*
1903 *Pelléas et Mélisande* op. 5.
1903-1905 *Huit Mélodies pour chant et piano* op. 6.
1904 *Six Mélodies pour chant et orchestre* op. 8.
1905 *Premier Quatuor à cordes* op. 7.
1906 *Première Symphonie de chambre* op. 9.
1907 *Deux Ballades pour chant et piano* op. 12.
1907 *Paix sur terre, pour chœur mixte a cappella,* op. 13.
1907-1908 *Deux Mélodies pour chant et piano* op. 14.
1907-1908 *Deuxième Quatuor à cordes* op. 10.
1908-1909 *Quinze Mélodies d'après Stefan George* op. 15.
1909 *Trois Pièces pour piano* op. 11.
1909 *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16.
1909 *Erwartung, monodrame,* op. 17.
1910 *Trois Petites Pièces pour orchestre de chambre.*
1911 *Six Petites Pièces pour piano* op. 19.
1911 *Feuillages du cœur* op. 20.
1912 *Pierrot lunaire* op. 21.
1908-1913 *La Main heureuse, drame avec musique,* op. 18.
1913-1916 *Quatre Mélodies pour chant et orchestre* op. 22.
1917-1922 *L'Échelle de Jacob.*
1920-1923 *Cinq Pièces pour piano* op. 23.
1920-1923 *Sérénade* op. 24.
1921 *Suite pour piano* op. 25.
1922 *Deux Préludes d'orgue, de J.-S. Bach, transcrits pour orchestre.*
1923-1924 *Quintette pour instruments à vent* op. 26.
1924-1926 *Suite pour sept instruments* op. 29.
1925 *Valse de l'empereur, de Johann Strauss, instrumentée pour ensemble de chambre.*
1925 *Quatre Pièces pour chœur mixte* op. 27.
1925-1926 *Trois Satires pour chœur mixte* op. 28.
1926-1928 *Variations pour orchestre* op. 31.
1927 *Troisième Quatuor à cordes* op. 30.
1928 *Prélude et Fugue pour orgue en mi bémol, transcrits pour orchestre.*
1928 *Pièce pour piano* op. 33a.
1928 *Trois Chansons populaires allemandes, transcrites pour chœur a cappella.*
1928-1929 *D'aujourd'hui à demain, opéra bouffe en un acte,* op. 32.
1929 *Quatre Chansons populaires allemandes, transcrites pour chant et piano.*
1929-1930 *Musique d'accompagnement pour une scène de film* op. 34.
1929-1930 *Six Pièces pour chœur d'hommes, a cappella,* op. 35.
1931 *Pièce pour piano* op. 33b.
1930-1932 *Moïse et Aaron, opéra.*
1932-1933 *Concerto pour violoncelle et orchestre, d'après le « Concerto pour clavecin » de G. M. Monn.*
1933 *Transcription pour quatuor à cordes et orchestre du « Concerto grosso » op. 6 n° 7, de Hændel.*
1933 *Trois Mélodies pour chant et piano* op. 48.
1934 *Suite pour orchestre à cordes.*
1934-1936 *Concerto pour violon et orchestre* op. 36.
1935 *Transcription pour grand orchestre de la Première Symphonie de chambre* op. 9b.
1936 *Quatrième Quatuor à cordes* op. 37.
1937 *Transcription pour orchestre du « Quintette avec piano en sol mineur », de Brahms.*
1938 *Kol Nidre* op. 39.
1939 *Deuxième Symphonie de chambre* op. 38 (commencée en 1906).
1941 *Variations pour orgue* op. 40.
1942 *Ode à Napoléon* op. 41.
1942 *Thème et variations pour orchestre d'harmonie* op. 43a (version pour orchestre op. 43b).
1942 *Concerto pour piano et orchestre* op. 42.
1945 *Prélude pour orchestre et chœur* op. 44.
1946 *Trio à cordes* op. 45.
1947 *Un survivant de Varsovie* op. 46.
1948 *Trois Chansons populaires allemandes transcrites pour chœur a cappella,* op. 49.
1949 *Fantaisie pour violon et piano* op. 47.
1949 *Trois fois mille ans, pour chœur a cappella,* op. 50a.
1950 *De Profundis (psaume 130) pour chœur a cappella,* op. 50b.
1950 *Psaumes modernes* op. 50c.

lo explica así:

"El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar... Puesto que la música, como tal, carece de tema material, hay quienes buscan a través de sus efectos la belleza de la forma exclusivamente, y otros, procedimientos poéticos... La facultad de pura percepción es extremadamente rara y solamente la encontramos en hombres de gran capacidad. Esto explica el que los árbitros profesionales se encuentren azorados ante determinadas dificultades. Que la lectura de nuestras partituras resulte cada vez más penosa; que las relativamente pocas ejecuciones transcurran apresuradamente... (el crítico) absolutamente desamparado, se sitúa ante el efecto puramente musical, y por eso prefiere escribir sobre música que esté de algún modo relacionada con un texto: música de programa, canciones, óperas..." (AS/SI, p.25, versión española)

Algunas obras La "Noche Transfigurada" op.4 (1899), compuesta a los 26 años, encontró dificultades para su ejecución por contener ya disonancias "demasiado audaces". No obstante, fue aceptada y reconocida como valiosa por sus contemporáneos, en especial por Strauss y Mahler, que la veían producto de un músico dotado, si bien se reconocían incapaces para comprender ese tipo de música. Strauss incluso recomienda a Schoenberg para que le concedan la beca Lizst que otorgaba anualmente la Asociación General de Músicos Alemanes, y también le ayuda a obtener una plaza de profesor de composición en Berlín.

Nun sag ich dir zumers.ten nal "Kö . nig

von Solo Cl.

pp Cordes p

Vol. mer, ich lie . be Dich! Nun küss ich

Hrb. Vel. Solo p

Dich zumersten Mal, und schlinge den Arm um Dich

von Solo Alto Solo Cl.

C. Bop

Tove: Nun sag' ich dir zum ersten Mal (Gurre-Lieder, Part 1)

La "Noche Transfigurada", como los grabados de Koscha, no se limita a ilustrar un texto musicalmente, sino que se ofrece como marco de una imagen poética. La obra tiene un solo movimiento y recoge en parte la técnica del Leitmotiv al asignar temas diversos a los distintos fragmentos del texto.

"Pelleas y Melisandé" op.5 (1902-1903) y sobre todo los "Gurrelieder" (empezados en 1900 y acabados de orquestar en 1911) son las piezas más celebradas de este período. Ambas tratan de sugerir mediante la música imágenes visuales o sensaciones y emociones, sometidas siempre a la construcción musical. En los "Gurrelieder" se aprecia el intento de conciliación entre Brahms y Wagner. Es una obra de gran envergadura, su ejecución es difícil, tanto por necesitar gran cantidad de medios vocales e instrumentales como por la dificultad de su concepción armónica. La orquestación fué concluida en 1911 en pleno período atonal. Es sin duda la más postwagneriana de sus composiciones, tanto en lo relativo al texto como en la concepción de la obra. Schoenberg no volverá a componer una obra de estas dimensiones hasta después de haber establecido el sistema dodecafónico. Los "Gurrelieder" cierra el ciclo de la música romántica, de carácter extenso y recreado, como las sinfonías de Mahler. La obra tiene forma de oratorio, si bien podría ser entendida como una sinfonía. El orato-

rio es una yuxtaposición de temas mientras que los "Gurrelieder" tiene una concepción unitaria; también recoge aspectos operísticos, dado que el texto es el hilo conductor de la obra. Schoenberg maneja toda la técnica del desarrollo y utiliza al máximo las posibilidades de la orquesta. La variedad de los instrumentos proporciona a la obra una gran riqueza de colores. La variación tímbrica será un tema que a partir de esta obra preocupará a Schoenberg. La partitura se halla llena de alteraciones, su cromatismo predomina sobre la tonalidad y anuncia ya la supresión de ésta. La técnica del Leitmotiv wagneriano se utiliza aquí de forma somera para definir los distintos personajes. Pese a tratarse de una producción sinfónica, trasciende en muchos aspectos la sinfonía: los grupos orquestales están tratados con mayor independencia -dada su multiplicación- que en la concepción sinfónica tradicional. La riqueza de los motivos y la variedad de los ritmos refuerza los aspectos melódicos; la utilización de la técnica contrapuntística adquiere gran relevancia -ya la tenía en la "Noche Transfigurada"- y estará presente en la obra posterior de Schoenberg. Debo mencionar también la utilización ya premonitória de la técnica del Sprechgesang, (3) que constituirá lo esencial de "Pierrot Lunaire".

Creo que no se puede cerrar este periodo de la evolución de Schoenberg sin mencionar la "Sinfo-

III. LITANEI

(Stefan George)

Langsam (♩)

Sopran

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano. The second staff is for piano, marked *pp*. The third and fourth staves are for piano and bass, respectively, with a *p* dynamic marking. The tempo is marked *Langsam* (♩). The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The music begins with a series of rests in the vocal line, followed by piano accompaniment.

10

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano. The second staff is for piano, marked *p*. The third and fourth staves are for piano and bass, respectively, with a *p* dynamic marking. The tempo is marked *Langsam* (♩). The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The music continues with piano accompaniment and vocal entries.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano. The second staff is for piano, marked *pp*. The third and fourth staves are for piano and bass, respectively, with a *f* dynamic marking. The tempo is marked *Langsam* (♩). The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The music features a *flüchtig* (flurry) section in the piano part and a *brist* (burst) section in the bass part.

nía de Cámara" op.9 (1906). Se trata de una de las pocas obras carentes de soporte literario. En ella se plantea la utilización de las formas cíclicas al tratar de unificar sus distintos movimientos, entendiéndolos como desarrollo de un movimiento único. En particular el tercero recoge temas o fragmentos de tema de todos los anteriores. De este modo con una gran economía estructural consigue una pieza de gran riqueza. La novedad de esta obra reside en la capacidad de resolver una forma sinfónica muy elaborada mediante una forma continua. Se trata de utilizar unos leitmotivs referidos a la propia música.

Los "George Lieder" op.15 realizados sobre poemas de Stephen George, representan uno de los primeros ejemplos de supresión sistemática de la tonalidad. En realidad la supresión de la tonalidad se inicia en el tercer movimiento del "Segundo cuarteto en fa~~#~~ m".op.10 y se da, ya por completo, en las tres piezas op.11 para piano. Pero antes de ahondar en el período atonal de Schoenberg conviene trazar un breve panorama de la evolución del campo tonal.

Evolución del campo tonal

En la Edad Media la música se organiza según el sistema modal; se distinguen 8 modos que en el siglo XVI llegan a doce. Posteriormente con el sistema tonal esos modos se redujeron a 2, mayor

y menor. El modo difiere de la tonalidad en la colocación de los intervalos de semitono en el interior de la escala. No existen dos modos iguales, mientras que las tonalidades, bien sean mayor ó menor, difieren en altura pero su ordenación interna es semejante.

El sistema tonal establece la octava como unidad musical. Una vez establecido el sistema temperado, a finales del siglo XVII (igualdad entre el semitono diatónico y el cromático), se inicia el gran desarrollo de la música, como consecuencia del conflicto entre el campo diatónico y el cromático.

Con el Romanticismo se potencia la aportación subjetiva a la música, apareciendo las alteraciones como afirmación del sentimiento del artista. Beethoven adopta ya esta actitud subjetiva que culminará en Wagner. El cromatismo se apodera de las composiciones precipitando la disolución de la tonalidad.

La tonalidad es un sistema con un acorde triádico perfecto central y las triadas restantes se disponen jerárquicamente en torno a este. Esta tónica señala la tonalidad de la pieza. La modulación no es más que la introducción de un segundo acorde como fuerza opuesta a la tónica. El poder de la modulación consiguió acabar con la tonalidad ya que con ella se introduce la ambi-

güedad de otra posible tónica. A medida que aumenta el cromatismo disminuye el poder de la tónica. En alguna de las últimas obras de Wagner resulta casi imposible realizar un análisis en base a una tonalidad determinada. En Structural Functions of Harmony (4) Schoenberg pregona el concepto de "monotonalidad"; de manera que accede a la "no tonalidad" con la pretensión de "pantonalidad", síntesis máxima posible. La tonalidad presupone unas determinadas características formales que el cromatismo destruye. Una de ellas es la idea de simetría, como en la forma "da Capo" A B A o en la forma sonata. El abandono de las formas tradicionales lleva en muchos casos a suplir la fuerza de la tónica mediante grandes orquestaciones a menudo confusas, que enmascaran la debilidad formal de las piezas. A finales del siglo XIX la armonía había perdido la fuerza organizadora de la época clásica y las formas musicales se apoyaban únicamente en la melodía, a través de la repetición, la variación y el desarrollo.

Es por tanto a la vista de esta evolución que Schoenberg puede considerar el campo tonal como algo artificial, creado por los músicos y no integrado por unas constantes universales a las que uno no puede sustraerse, afirmación que hoy sigue siendo polémica(5). La asunción de la artificiosidad del sistema tonal por parte de

Schoenberg le situará en oposición a todos aquellos autores que, como Stravinsky, sostienen la universalidad "la naturalidad" del campo tonal. Ambas actitudes generarán el arranque de toda la música del siglo XX.

En la evolución de la forma musical, las diferentes dimensiones de la música tonal, melodía, armonía, contrapunto e instrumentación se han desarrollado de forma distinta a lo largo de la historia; en cada momento una de ellas ha progresado más que las restantes. Este progreso representa históricamente el retraso de las demás. Así el contrapunto en la música romántica es un puro efecto ornamental ya que en la música homofónica apenas si existe el verdadero contrapunto; este exige la simultaneidad de las voces independientemente. Por otra parte, la melodía en el Romanticismo es función de la armonía.

Schoenberg pretendía racionalizar la materia musical tratando de acabar con estos desequilibrios, evitando la subordinación de unos aspectos a los demás. En él existe una voluntad de resolver el conflicto entre homofonía y contrapunto; con ello cobran importancia ciertas dimensiones que sus contemporáneos habían relegado a un segundo plano.

La emancipación del color en Schoenberg es tan importante como la de la disonancia. El recono-

cer que la altura no es el elemento principal de la música sino que altura y timbre son dos propiedades de igual relevancia, cambió radicalmente la concepción musical.

IV. 3- SCHOENBERG EXPRESIONISTA-ATONAL (1906-1915)

Hacia 1906, Schoenberg comprende que el ámbito de la tonalidad está bastante agotado y que es preciso liberar la disonancia y permitir que entren a formar parte de la composición por igual todos los intervalos posibles. Las especulaciones de Schoenberg van en el sentido de lograr una tonalidad totalitaria, en el sentido positivo del término; y este sentido totalitario es el que le conduce, finalmente por falta de jerarquías, a una neutralidad de las polarizaciones tradicionales. De la constatación de que la armonía no es suficiente para determinar la forma musical, deduce que la forma debe obtenerse mediante una organización estructurada de diversos elementos, como sucede con el lenguaje, mediante la valoración de los distintos potenciales constructivos de los diversos temas. Entiende la forma como la estructura organizada que permite explicar las ideas musicales de forma inteligible.

"La forma de una composición solo se logra en la medida en que (1) existe un cuerpo, (2) los miembros existen, con el objetivo de jugar unos papeles definidos. Aquel que intenta, desde el exterior imponer a los miembros una función que les es extraña me recuerda al mal artesano que, para tapar un trabajo defectuoso lo forra, lo pinta o lo barniza." (AS/SI,p.196)

El lenguaje de los sonidos es igual al verbal, en el que las ideas se expresan con la palabra. La igualdad, la simetría, la subdivisión, la repetición, etc... juegan el mismo papel que la rima, el ritmo, la subdivisión en frases de la poesía o la prosa.

Inicia en esta época su periodo atonal; el atonalismo supone principalmente la disolución de las funciones tonales y la sustitución del acorde consonante por el disonante. Se trata de un periodo de transición en el cual se elimina el orden tonal que imperaba desde antes de Bach pero todavía no se instaura un orden nuevo. Al aventurarse por esta nueva vía renuncia voluntariamente a una serie de éxitos que tanto la " Noche Transfigurada" como el "Pelleas et Melisande" permitían augurar.

Schoenberg justifica así la necesidad de la disonancia:

"Pero he aquí que los elementos abiertamente ligados a la técnica se hicieron cada vez más raros, a la inversa de los que se liberaban de ella... Otro fenómeno vino a reforzar esto: se pidió a la música que fuera EXPRESIVA. Esta tendencia señaló, en

primer lugar, en las formas de ejecución (tempo, carácter, plasticidad...) en los matices dinámicos (acentos, crescendos, diminuendos, oposiciones brutales...) pero no tardó en reclamar cada vez más la ayuda de la armonía, y sobretodo a las posibilidades singulares de la armonía, lo que nos valió las modulaciones más rápidas, y más sorprendentes, los giros de frases chocantes..." (AS/SI,p.198)

Es evidente que la tonalidad, si bien no garantiza la unidad de la obra, es un procedimiento que facilita la comprensión total; ahora bien, nunca puede ser considerada como un objetivo, solo como un mero mecanismo. Muchas obras de este periodo cuentan todavía con el soporte dramático, asimilado dentro de una concepción atonal, pero paulatinamente prescinde del texto para poder enfrentarse de lleno con el sonido.

Schoenberg entiende la armonía como tensión, como relación de fuerzas en una situación dinámica. La disonancia es un factor decisivo en esta relación, ya que amplía las posibilidades de la composición. Al negar la atracción de la tónica, necesita evitar sistemáticamente que alguna de las notas adquiriera relevancia frente a las demás, y asuma de nuevo una cierta función tónica. Al carecer de un sistema de articulación que sustituya al sistema tonal, la construcción melódica se hace escueta, y se apoya en gran parte en la varia-

ción de unos pocos motivos. Intensidad, brevedad, concisión y economía de medios son las características más sobresalientes de sus composiciones, como por ejemplo la op.19. En ellas no está formulado ningún sistema pero, de forma instintiva, se incluyen series de doce notas en muchos fragmentos. Estas obras breves se asemejan a aforismos musicales, en los cuales se ha prescindido de todo desarrollo limitándose a exponer claramente la idea musical. Utiliza grandes intervalos, que confieren a las obras un cierto carácter ondulatorio; las enriquece con los armónicos, que también utiliza Bartok. Se trata de los armónicos producidos en el piano, liberando las cuerdas de los apagadores al hundir las notas sin sonar, esto hace que estas cuerdas liberadas se pongan en vibración por simpatía cuando suena alguna otra que le es afín. Esto se da por ejemplo en las " Tres piezas para piano" op. 11 o bien en las piezas n^o 1 ó 2 (vol. IV^o) del " Microcosmos" de B. Bartók.

Pese a la brevedad, las composiciones tienen entidad de obra completa. Schoenberg expresa así el principio de economía que motiva estas obras, característica común a toda propuesta de vanguardia:

"Cuanto más alto sea el ideal de un artista, deberá barajar más cuestiones, complejidades, asociaciones de ideas, de problemas, de sentimientos. Y su triunfo será mayor cuanto más capaz sea de condensar este universo en un mínimo espacio." (AS/SI, p.194)

El tema Schoenberg prescinde de la idea de tema y establece sucesiones de notas con total libertad. Al prescindir del tema se elimina también la repetición, por lo que el oyente encuentra mayor dificultad en captar el sentido de la obra. Aparentemente, nada permite controlar la estructura de la composición. En realidad Schoenberg trata de explorar algunos aspectos que la música anterior a él había relegado a un segundo plano. Uno de ellos es la revalorización de los aspectos tímbricos; propone la melodía de timbres, es decir la posibilidad de articular una pieza mediante la variación del color de cada uno de los sonidos, e incluso discute con Mahler, su consejero, la posibilidad de realizar una melodía con una nota única, y jugar solamente con el color. La riqueza tímbrica puede conseguirse también gracias a la suma de matices diferentes. La voz humana por ejemplo, al cantar en coro llena la música con las distintas texturas de las voces. Por ello Schoenberg utiliza el coro en muchas de sus obras. Para conseguir esta riqueza tímbrica utiliza también el vibrato, es decir hacer oscilar la cuerda de manera que produzca multitud de sonidos alre-

dedor de la nota justa. Pero no utilizará estos recursos plenamente hasta sus últimas obras, si bien todos estos procedimientos tímbricos son parte esencial de su lenguaje a lo largo de toda su evolución. Por el momento le preocupan además otros problemas esenciales.

No es casual que varias obras de este período sean composiciones para un solo instrumento, el piano. De este modo prescinde de la orquestación y trabaja con las notas desnudas, en el instrumento más abstracto, menos ambigüo. Thomas Man, en su Doktor Faustus, al que me referiré más adelante, habla del piano en estos términos:

"El piano lo resuelve todo en la abstracción, y como quiera que la idea orquestal es muy a menudo la idea musical misma y toda sus sustancia, es natural que de la música instrumental transcrita al piano no quede a menudo casi nada, como no sea el recuerdo de cosas que, para apreciarlas, hay que haber oído antes en su prístina realidad. Y sin embargo este carácter de abstracción constituye un insigne título de nobleza. Es la nobleza misma de la música, es decir, su intelectualidad, y quien presta oído al piano, y a la gran música escrita para piano y sólo para piano, puede decir que oye y ve la música al mismo tiempo, sin intermediario sensorial o reducido éste al mínimo, en toda su intelectual pureza."
(TM/DF, p.76)

En los momentos cruciales de su evolución, Schoenberg utiliza siempre el piano como medio de expresión.

La disonancia, cuya función hasta entonces había sido únicamente expresiva, se convierte en las manos de Schoenberg, en material; ya no es utili-

zada para subrayar determinados pasajes o resaltar ciertos sentimientos sino que forma parte de un nuevo proceso de composición. La disonancia ya no precisa, como en la música tradicional, de una consonancia para su resolución. Consonancia y disonancia no son hechos opuestos sino grados distintos de una misma concepción.

"En cualquier caso, ni la consonancia ni la disonancia tienen nada que ver con la belleza o el buen gusto. Habéis sin duda oído decir que en mi música nunca hay consonancias o que si las hay son fugaces. Soy pues hermético en este punto? No pueden comprender que existan combinaciones sonoras inteligibles, aún cuando éstas permanezcan indefinidamente en suspenso, sin llegar a ninguna resolución y sin volver a poner los pies en la tierra?." (AS/SI,p.82)

Inicia así un sistema de composición "nota a nota" en el cual no se parte de un esquema generador sino que cada uno de los sonidos se escriben en función de todo lo que le precede. No existen notas superfluas sino que cada una juega un papel concreto en la construcción de la pieza. Con esta afirmación no pretendo descalificar a la música anterior a Schoenberg sino insistir en la esencialidad de su música. La ausencia de normativa que permite el desarrollo, de sintaxis articuladora del conjunto, hace que sus composiciones parezcan enunciados que esperan la correspondiente explicación. Utiliza la técnica de la construcción motívica, recogida de las obras de Beethoven y Brahms, pero si bien éstos la utili-

zan para enriquecer el contenido de la obra, en Schoenberg adquiere un papel estructurador principal. El motivo o grupo de notas proporciona el material para toda la obra.

En un artículo escrito en 1926, Schoenberg define su evolución en el período atonal, y explica tanto el por qué del soporte dramático como de la brevedad de sus obras

"Ese fue el momento de recurrir al texto en las óperas, en las melodías, los poemas sinfónicos, como tentativa de restituir una coherencia comprometida entre los elementos musicales heterogéneos... No existe ninguna razón de orden físico o estético que pueda obligar a un músico a utilizar la tonalidad cuando quiere dar cuerpo a sus ideas. La única cuestión es saber si es capaz de alcanzar la unidad y de expresarse prescindiendo de la tonalidad. Es inútil apelar al carácter natural de la tonalidad, afirmando que los sonidos reclaman acordes perfectos y que los acordes perfectos reclaman la tonalidad, ya que si bien la gravedad nos atrae naturalmente hacia el suelo existen también los aviones que nos elevan... En mis primeras obras escritas en el nuevo estilo me sentía particularmente guiado tanto en los detalles como en el conjunto de la composición, por fuerzas expresivas muy potentes, por no hablar del sentido de la forma y de la lógica que había adquirido de la tradición y desarrollado ampliamente mediante un trabajo constante y consciente. Yo pude darles forma porque me había impuesto desde el principio (sin darme cuenta) una regla: no escribir más que piezas cortas, cosa que en mi época explicaba como reacción frente al estilo demasiado desarrollado. Ahora sé que existe una explicación mejor : si se renuncia a los medios tradicionales de articulación, se renuncia temporalmente a la escritura de formas desarrolladas, ya que estas no pueden existir sin articulación." (AS/SI,p.202)

Tratado de
Armonía

Paralelamente a su trabajo como compositor, Schoenberg, cuya formación había sido totalmente autodidacta, escribe el Tratado de Armonía, que acaba en 1911. En él, a través de la enseñanza de la armonía tradicional, trata de demostrar su insuficiencia y de desvelar las posibilidades que se abren al compositor con la emancipación de la disonancia.

"El alumno aprenderá las leyes y usos de la tonalidad como si hoy estuvieran en plena vigencia, pero aprenderá también los movimientos que conducen a su supresión. Debe saber que las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los supuestos mismos sobre los que se funda. Debe saber que en todo lo que vive está contenido su propio cambio, desarrollo y disolución. La vida y la muerte están ya en el mismo germen. Lo que hay entre ellas es el tiempo. Así, pues, nada esencial, sino solo una medida que se llena necesariamente. Con este ejemplo aprenderá el alumno a conocer lo único que es eterno: el cambio; y lo que es temporal: la permanencia."
(AS/TA, p.28)

Para ello parte de la premisa de que la armonía tradicional no es algo natural sino algo asumido a lo largo de la evolución de la música occidental. La tonalidad medieval es distinta de la del Renacimiento y esta de la del Barroco y el Romanticismo. La tonalidad contemporánea, con sus modos mayor y menor, es, como ya he dicho, una síntesis de los modos Gregorianos. Es por tanto evidente que a culturas distintas corresponden sistemas armónicos diversos. La música no obedece pues a las leyes naturales, por el contrario, es una crea-

ción artística y como tal está planteada como resolución de la dualidad entre las reglas y sus excepciones. En sus escritos sale al paso de aquellos que le acusan de "violentar la naturaleza" al afirmar que todo acto inteligente lleva en sí la modificación o transgresión de las condiciones naturales. Schoenberg entiende la música como lenguaje, y como tal no es algo estático sino que está en estado de transformación permanente. En abstracto resulta absurdo hablar de consonancia o disonancia. Esto puede hacerse únicamente en relación a una época determinada ya que cada época tiene un sentido distinto de la forma

"...que nos dice hasta donde podemos ir en la realización de una idea, y hasta donde no podemos ir, y por ello la cuestión es cumplir unas condiciones a través de la convención y del sentido de la forma de cada época, condiciones que gracias a sus posibilidades hacen surgir una expectativa y garantizar con ello la satisfacción de la necesidad conclusiva."
(AS/TA,p.144)

El oído se educa y muchas disonancias han sido aceptadas con el tiempo como consonantes. Con el Tratado de Armonía Schoenberg trata de poner en orden todos los problemas que se han ido planteando a lo largo de su labor creadora y pedagógica, para, a partir de su correcta formulación, poder encontrar la solución. En él se ven reflejadas con claridad las dudas que le asaltan durante el período atonal, y se intuye la posibilidad de formulación de un nuevo sistema. El Tra-

Tratado de Armonía no es simplemente un manual que proporciona los instrumentos necesarios para la composición, sino que es mucho más, es como la autobiografía de un período determinado en la que confiesa sus vacilaciones y justifica su manera de proceder. Explica por ejemplo los reparos que siente al escribir un acorde que transgrede la armonía tradicional, así como la necesidad que siente de realizar tal transgresión. En él se define con claridad el papel del artista como creador; todo artista precisa del aprendizaje de la técnica, objetivo principal del Tratado de Armonía. Pero lo que no quiere ni puede enseñar es el fenómeno de la creación artística, ya que es algo instintivo fruto de la inspiración. Para Schoenberg la música se producirá como consecuencia de una necesidad interior, y ningún método por si solo permite la creación musical.

"Sería no obstante un error el creer que se puede alcanzar una mejor calidad de expresión utilizando una técnica determinada...puedo afirmar que solo es posible una expresión realmente artística en el dominio del espíritu, allí donde el pensamiento musical está diversificado con gran riqueza... Yo se que la construcción musical, la forma musical, la superestructura musical, en una palabra, los fundamentos de la expresión artística no dependen de ningún tipo de ayuda técnica sino de un pensamiento musical. Solamente aquel que es capaz de pensar y pensar profundamente, puede producir expresiones diferentes a partir de ideas musicales diferentes." (AS/SI,p.198)

Razón/Sentimiento

La crítica ha visto en Schoenberg un exceso de racionalidad, de sumisión de la inspiración a la especulación intelectual. En una ocasión él afir-

mó que prefería componer como un intelectual, que como un imbécil. Del mismo modo, la crítica al sobrevalorar la "machine a habiter" de Le Corbusier convierte a éste en el paradigma de la arquitectura racionalista. En realidad esta crítica no es más que una conclusión apresurada a la vista del método dodecafónico. En Schoenberg todos sus esfuerzos por hallar un sistema de composición no pretenden otra cosa que el llegar a obtener un soporte estructural sobre el cual la inspiración puede evolucionar con mayor libertad. Considera que el acto creativo es fruto simultáneo de la inteligencia y del sentimiento. El sentimiento y la razón están en el origen de la creación artística.

"Las mejores y más importantes cualidades de un artista a menudo son fruto del sentimiento. Pero en un verdadero artista nato los dones intelectuales y afectivos se han unido a fuerza de trabajo y de cultura, en una especie de máquina infalible que no precisa ya el acicate del pensamiento consciente; este artista se encuentra tan a gusto en el mundo del pensamiento como en el de las emociones, y esto es lo que lo distingue de los demás." (AS/SI,p.196)

Desde sus primeras obras el objetivo que persigue no es el de chocar o provocar al público, pese a que es consciente de que su situación en la historia de la música le obliga a adoptar ciertas posturas como preámbulo para el logro de objetivos más duraderos. El no es más que el eslabón que recoge un determinado estado de la cuestión y trata de transformarlo en algo que, sin

negar el pasado, abre una vía duradera hacia el futuro. Schoenberg nunca pretenderá empezar de cero. Retendrá de las estéticas anteriores todo aquello que le asegure la supervivencia de su sistema.

Labor docente

En 1903, Schoenberg es llamado para organizar unos cursos de composición en las escuelas de Eugenia Schwarzwald. Inicia así su actividad docente, actividad que jugará un papel importante en su evolución, ya que al tratar de comunicar a sus alumnos la enseñanza de la composición, se ve obligado a buscar una sistematización del método compositivo. Sus alumnos son pocos pero incondicionales y le proporcionan el soporte necesario para mantenerse firme frente al desprecio de muchos de sus contemporáneos. Entre Schoenberg y sus alumnos predilectos, Alban Berg, Erwin Stein, Anton Webern y Egon Wellesz, se establece un intercambio de ideas constante, que facilitará el nacimiento del dodecafonismo. Estos cuatro músicos han sido llamados los cuatro evangelistas dado que se encargaron de difundir sus enseñanzas, tanto en el campo teórico como en el práctico. Entre 1906 y 1914 la compenetración entre alumnos y maestro fué completa. Webern el más sistemático, reposado y riguroso, consigue llevar el serialismo a extremos que ni el propio Schoenberg hubiera tal vez alcanzado nunca, en

obras de gran concisión y concentración. Berg, por el contrario, era el más romántico, vital y exaltado de todos, e incluso después de su adscripción al dodecafonismo sus obras continúan poseyendo una gran carga lírica; nunca abandonó su espíritu expresionista, equilibrando así el extremado rigor de Webern.

La labor docente le acapara casi todo el tiempo, por lo que durante este período reduce sus trabajos de composición a los meses de verano, como ya hiciera Mahler, agobiado éste por su tarea de dirección de orquesta. Schoenberg no tenía un método de enseñanza sistemático, su labor docente era totalmente personalizada; a cada alumno enseñaba aquello que podía serle más útil, lo que se adaptaba mejor a sus necesidades. Con ello conseguía que cada uno de esos alumnos fuese distinto a los demás; no pretendía crear escuela. En repetidas ocasiones Schoenberg se vanagloria de hacer hincapié, en sus clases, sobre ciertos aspectos que la mayoría de los compositores desprecian: la claridad y nitidez de las formulaciones, la lógica de los desarrollos, la fluidez del discurso musical, la variedad, la estructura y los contrastes característicos. No analizaba las obras de sus contemporáneos sino la de los compositores clásicos, de Bach a Brahms, ya que consideraba que en el análisis de éstos los alumnos podían encontrar estímulos suficientes para llevar a cabo su labor creadora. Berg reconoce que Schoenberg, con su gran

bagaje musical, les proporcionaba una amplia perspectiva de toda la música que les permitía adquirir un buen juicio crítico. Berg tratará siempre de establecer la relación entre las innovaciones de Schoenberg y la música del pasado, de razonar algo que éste realiza de forma inconsciente. Hay un artículo de Heinrich Jalowetz, de 1912, que sintetiza así su labor docente:

"Arnold Schoenberg posee los dos dones que son la base de todo genio y, por lo mismo, de toda enseñanza genial: la potencia de una concepción primigenia que renuncia a las muletas de la tradición y obliga al creador a rehacer y revivir todo, incluso en sus detalles más nimios, para ir hasta las consecuencias más elevadas en los planos artístico y humano; la facultad de comunicar sus propios juicios y tesis a otros de una manera irresistiblemente convincente. Esto es lo que explica la fuerza realmente mágica de su enseñanza y las repercusiones de la misma en sus alumnos. Sus cursos vuelven a utilizar las viejas leyes periciclizadas, esclerosadas, polvorientas y caídas en desuso por el academicismo de los tratados; las hacen revivir con una espontánea intuición y les dan una fisonomía nueva que les prestan vida y aliento. Sin hablar, desde luego, de las ideas originales que comunica a sus alumnos. Cada escalón subido por el estudiante le deja el recuerdo de un acontecimiento inolvidable. Dando pruebas de gran independencia, exige al alumno la mayor honestidad artística, de forma que considere como sospechoso o degradante todo proceso no justificado seriamente. El estudiante adquiere un sentido tan agudo de la probidad musical que, sin un criterio particular, llega a distinguir lo auténtico de lo falseado." (HJ cit en HHS/AS, p.101)

El propio Schoenberg reconoce que su enseñanza era tan rigurosa que de todos aquellos que fueron sus alumnos solamente tres llegaron a ser compositores, el resto comprendió que la composición es algo sumamente difícil, para lo cual se precisa estar particularmente dotado. Como ya he apuntado antes, Schoenberg considera que sin poseer el sentido de la forma y la habilidad creativa resulta imposible componer. ninguna regla por si sola asegura la composición.

"Los jóvenes compositores no tienen necesidad de nuevos principios. Sus odios, sus entusiasmos, muchas ideas, mucha imaginación y ciertas aptitudes, valen más que cualquier principio."
(AS/SI,p.114 (1923))

La tradición Se ha pretendido también presentar a Schoenberg como un músico completamente desvinculado de la tradición, alguien que rechaza sistemáticamente la obra de sus predecesores. En realidad si se repasan sus escritos puede comprobarse hasta que punto se reconoce deudor de figuras como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms y Wagner. Es a través del análisis de la obra de estos autores que pretende encontrar la nueva vía de la música. De Bach recoge la técnica contrapuntística, de Mozart el "arte de introducir y realizar transiciones", de Beethoven la utilización de temas y motivos, de Brahms la sistematización, la plas-

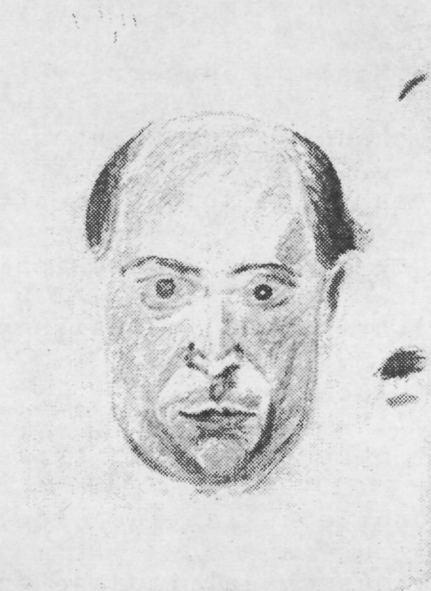
ticidad y la economía y no solo de ellos sino de Mahler, Shubert y otros reconoce haber aprovechado sus enseñanzas. Schoenberg no pretende crear algo absolutamente nuevo ya que entiende que el lenguaje musical es algo que se remonta al origen de la música y que está en perpetua evolución.

Como Le Corbusier, trata de encontrar, con el soporte de la tradición, algo capaz de rescatar la música del impasse en el que se encuentra y de asegurar su supervivencia.

"Mi originalidad procede de que siempre he imitado inmediatamente todo aquello que me parecía bueno, incluso cuando yo no había sido el primero en encontrarlo en la obra de otro. Ya que a menudo esto lo he encontrado en mi mismo. Una vez descubierto no la he dejado; lo he retenido para hacerla mío, lo he trabajado, desarrollado, y me ha dado finalmente ALGO NUEVO.

Estoy convencido de que algún día se reconocerá hasta que punto este ALGO NUEVO procede estrechamente de los tesoros que nos han sido legados. Y me alegro de haber escrito una música realmente nueva, que apoyada en la tradición servirá a su vez un día de tradición." (AS/SI,p.140)

Schoenberg no quebranta las reglas por el mero placer de hacerlo, sino porque éstas han perdido significado y es preciso renovarlas. Las reglas evolucionan pero lo que permanece es la idea de un orden. Repetidas veces afirma que su objetivo no ha sido nunca el destruir, antes bien siempre ha conservado todo aquello que podía conservarse, básicamente lo importante, rechazando únicamen-



Schoenberg
"Autorretrato"
"Autorretrato 1911"

"Autorretrato"
"Retrato de Gustav Mahler" 1910

te lo accesorio, los productos de la moda.

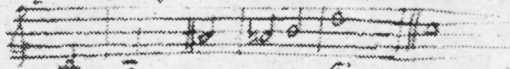
Schoenberg/
Kandinsky

En este período Schoenberg se dedica también a la pintura. En la primera exposición del BLAUE REITER (1911) expone cuatro cuadros, animado por Kandinsky. Desde 1911 se desarrolla entre ambos una amistad que únicamente será capaz de romper el nazismo. A lo largo de su relación tratará de establecer la similitud entre su idea de atonalidad y la de abstracción de Kandinsky. Si Schoenberg se dedica también a la pintura, Kandinsky por su parte, es un gran aficionado a la música, toca el violoncello, el piano y sus nociones de teoría musical superan las de un simple amateur. Todo ello favorece la compenetración entre los dos artistas. En ese año, Schoenberg publica el Tratado de Armonía y Kandinsky De lo espiritual en el arte (6) obras ambas básicas para el futuro desarrollo de sus autores respectivos. Estos se intercambian las publicaciones y a través de ellas se reconocen partícipes de las mismas dudas y similares puntos de vista.

La relación entre ambos se inicia a través de una carta que Kandinsky dirige a Schoenberg tras haber asistido a un concierto en

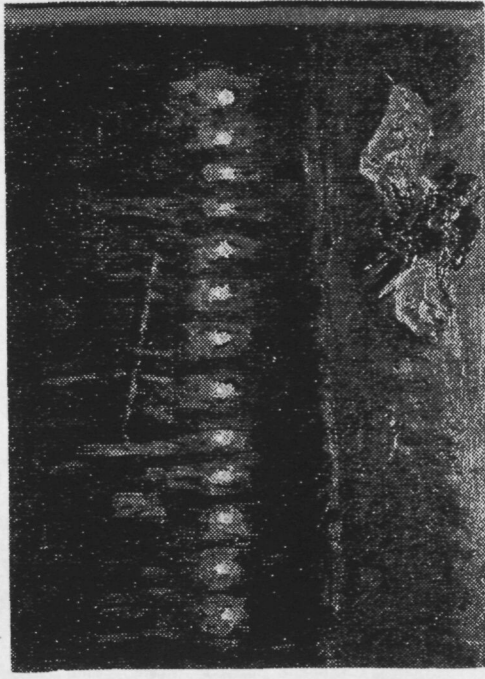
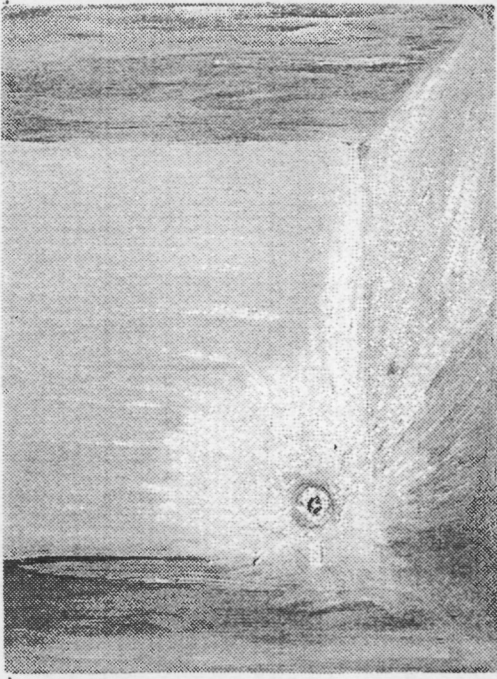


II. March in G. P. 1875. *Wiederholungsstück*



of life and my in G. P. — and
in a *Wiederholungsstück* also in G. P. large
with *forte*. 12/12. 1911. *Wiederholungsstück*

cuyo programa figuraba el "2º cuarteto de cuerda" opus 10 y las "tres piezas para piano" opus 11 de este. Kandinsky, hombre tímido, se ve impedido a escribir a Schoenberg sorprendido ante la semejanza que detecta entre la actitud de Schoenberg y la suya respecto a la obra de arte. Ambos son conscientes de que la obra necesita de una "construcción" y Kandinsky valora el hecho de que en Schoenberg la búsqueda de los aspectos constructivos no pase por la geometría, mecanismo que a modo de muleta, utilizan muchos de sus contemporáneos. La idea de la disonancia como tensión, como algo opuesto a la simetría, es descrita por Kandinsky como algo "antilógico" pero que una vez asimilado, ha de llegar a formar parte del lenguaje musical y pictórico del mismo modo que la simetría y la consonancia. Kandinsky le envía en su primera carta algunas fotos de sus cuadros y trata de interesar a Schoenberg en ellos. Este, en su respuesta, reconoce que las afinidades que existen entre ellos no son fruto de la casualidad sino que responden a una idea de arte que está por encima de las disciplinas concretas. Schoenberg, que se halla en plena expansión expresionista, defiende la obra de arte como producto del instinto, del inconsciente, pero ya hace referencia a un instinto elaborado



Schoenberg
"Die Glückliche Hand" 1909-13
"Croquis para la puesta en escena"



Kandinsky
"Impression 3 (Concert)" 1911
"Romantic Landscape" 1911

a través de la reflexión. Incluso otros artistas contemporáneos se percatan de las afinidades entre ellos. La atonalidad de Schoenberg, la ausencia de resolución en sus obras es comparada por Franc Marc (1911) (7) a ciertas obras de Kandinsky en las que resulta imposible identificar una tonalidad determinada. De igual modo la autonomía con la que Schoenberg sitúa una nota al lado de otra, tienen su correlato en la disposición de las manchas de Kandinsky.

En De lo espiritual en el arte , Kandinsky constantemente necesita referirse a la música para describir sus ideas pictóricas. Los tonos o matices de un color se explican como los armónicos de un tono, esto es, el ropaje de su resonancia que incide en el timbre. Los colores se comparan con los timbres de los distintos instrumentos: el azul claro es la flauta, el oscuro el violoncello, y el ultramar el contrabajo, el verde el violín, el rojo vivo la trompeta y el rojo cinabrio la tuba. El blanco es el silencio entre los sonidos, aquella pausa que permite diferenciarlos mientras que el negro es la indicación del final, la muerte, aquello que no tiene continuación. Por su parte Schoenberg al hablar

del timbre lo hace en términos pictóricos; como en el dibujo, los distintos colores pueden contrastarse unos con otros o fundirse entre ellos. La transparencia sonora al igual que la plástica se obtiene mejor mediante colores heterogéneos entre los que no existe confusión posible. La 3ª de las " Cinco piezas para orquesta " se titula " Colores" y es uno de los ejemplos típicos de Klangfarbenmelodie (8), del que hablaré más adelante.

La guerra separa a los dos hombres, cuya evolución, no obstante, se desarrolla de forma paralela. Si al romanticismo de "Pellèas et Melisande" (1903) corresponde la pintura un tanto jugendstil de Kandinsky de 1903, y si la atonalidad, con la emancipación de la disonancia coincide con la abstracción y la emancipación del color y la forma, la formulación del dodecafonismo (1923) coincide con la entrada de Kandinsky en la Bauhaus (1922), período en el cual trata de sistematizar sus ideas, al iniciar su labor docente. Kandinsky trata de hallar "la base fundamental de la pintura", reduce sus formas a geometrías elementales y sus colores a colores primarios, y propone un serialismo en la aplicación del color, próximo al serialismo musical; también la actitud frente a la tradición es similar en ambos artistas: se oponen radicalmente -aunque , como se

ha dicho, por vía de consecuencia-, al sistema existente, modificándolo en su esencia y proponiendo sistemas nuevos, pero permanecen dentro de los límites de las convecciones externas. Schoenberg no cuestiona la ópera o el cuarteto del mismo modo que Kandinsky no cuestiona el formato del cuadro ni la pintura al óleo. En 1922, Kandinsky trata de renovar su relación con Schoenberg y le propone hacerse cargo de la dirección de la escuela de música en la Bauhaus, en Weimar; no obstante, debido a un mal entendido (al parecer incitado por Alma Mahler, a la sazón esposa de Gropius, fundador de la Bauhaus), Schoenberg se niega a aceptar el cargo y alega conocer la actitud antisemita de Kandinsky. Solamente al cabo de unos años 1927, volveran a encontrarse pero ya nunca renovaran aquella amistad iniciada en 1911.

Schoenberg/
Stravinsky

Al hablar del período expresionista de Schoenberg, resulta inevitable mencionar la figura de Stravinsky. Gran parte de la crítica sitúa a ambos en el papel de iniciadores de la música contemporánea. Para el profano, ambos autores se presentan como revolucionarios al estrenar, entre 1912-1913 sendas obras que son violentamente rechazadas por el público. "Pierrot Lunaire" (1912), de Schoenberg y la "Consagración de la Primavera" (1913), de Stravinsky. En realidad, las intenciones de ambos

son distintas. Parece ser que en diciembre de 1912 Stravinsky coincide con Schoenberg en Berlín, y asiste a la audición del "Pierrot". Pese a considerar el tema obsoleto y como consecuencia de ello, no valorar las innovaciones del lenguaje musical por considerarlas al servicio del tema, no puede dudarse de que la obra le causa gran impacto. Sin duda la "Consagración" recoge la influencia del "Pierrot", si bien interpretado desde una óptica personal. Para Stravinsky, no se trata de destruir el sistema existente sino solamente de sobrecargarlo, de exagerarlo. Tal vez es por esa razón que la "Consagración", muy controvertida en su estreno, es rápidamente asimilada por el público mientras que el "Pierrot" aún hoy es una obra de difícil asimilación. Pierre Boulez ha visto en la "Consagración" el único esfuerzo moderno de consolidar el lenguaje tonal, no de negarlo, mediante la hipertrofia de sus funciones. Nadie mejor que Adorno en su Filosofía de la nueva música (9) ha explicado el abismo existente entre la actitud de ambos artistas. Para Adorno, en Stravinsky prima la voluntad de provocar, de sorprender, para lo cual introduce sonidos grotescos, armonías primitivas, ritmos desenfrenados; pretende que "suene nuevo" utilizando recursos conocidos. En Schoenberg la provocación se produce "malgre lui"; la búsqueda de la autenticidad, su voluntad de construir la forma musical al margen de convenciones externas, le lleva a produ-

cir una obra distinta de toda la música producida hasta entonces. En ella, las innovaciones conceptuales se refuerzan con innovaciones técnicas, tales como la utilización de la voz humana en una gama de posibilidades superior a como había sido utilizada hasta la fecha.

Schoenberg y Stravinsky, frente al agotamiento del lenguaje musical, tratan de encontrar la esencia de la música para, a partir de ella, plantear formas musicales nuevas. Para ello, Stravinsky acude a la música primitiva en la que cree encontrar un material musical no mediatizado por convenciones ni simbolismos, y al mismo tiempo le permite enlazar pasado y futuro; en este punto coincide con Bartók: reinterpretación de la arqueología musical. Este material objetivado, descontextualizado, será la base de su música; música que Adorno entiende como reconstrucción musical.

"Su intento consiste en cargar el acento sobre la reconstrucción de la música en su autenticidad, imprimirle desde fuera un carácter obligatorio, darle con violencia el carácter de no poder ser de otra manera que como es." (TWA/FNM, p.109)

Su obra carece de proyecto globalizador. Para Adorno, se trata de un acto de acrobacia gratuito. Los distintos materiales se yuxtaponen sin constituir una unidad. Stravinsky reduce la música a pura sensación física, evocadora de movimientos corpóreos. Se desarrolla espacialmente,

no temporalmente; no es casual que gran parte de su música de los años 20-30 sea música de ballet.

La investigación de Schoenberg se produce desde el interior del sistema. Para él el reconocimiento de la neutralidad de las doce notas, de la posibilidad de construir una estructura musical sin necesidad de establecer relaciones de dominio de unas notas sobre otras, le permite disponer de un material, la serie, a partir de la cual construir toda la composición. Para Adorno, Schoenberg representa el auténtico progresista, ya que cuestiona todo el sistema musical y, al hacerlo, modifica el uso social de la música.

No hay duda que, por vías distintas, ambos músicos tratan de convertirse en autores clásicos, en el eslabón necesario para la supervivencia de la música.

En Schoenberg la disonancia aparece como la conclusión lógica del proceso de evolución de la música, en el que el dodecafonismo posibilitaría la continuidad de la música a lo largo de varios siglos. Con el dodecafonismo se inicia una nueva época en la que habrá que:

"1) Encontrar la manera de que las leyes del arte tradicional puedan extenderse al arte nuevo. Cinco sonidos se han añadido a los siete antiguos para permitir componer de una forma que no tiene precedentes: eso es todo y no exige una ley nueva.

2) No ocuparse de la armonía, ya que pienso que no debe ser fruto de ninguna regla, de ninguna escala de valores, de ninguna ley de estructura, de ninguna planifica-

ción. Hay que esforzarse en escribir partes independientes; según suenen se deduciran luego las armonías.

3) Esforzarse en hacer entrar poco a poco en las formas antiguas el nuevo material sonoro, más rico en recursos. Desde el principio habrá que introducir ciertos cambios y otros tal vez más adelante.

Pero estoy convencido que en el conjunto nada esencial se modificará.

4) Prever la reacción que se producirá sin duda contra la época musical que acaba de concluir, época que ha llevado hasta sus límites tolerables el pathos de los descubrimientos subjetivos. Debemos esperar una música más impersonal." (AS/SI, p.114) (1923)

En Stravinsky es la recurrencia a motivos conocidos, (música primitiva) lo que evita esa sensación de trabajar sin red, de no tener la garantía del pasado. Se trata de un deseo de supervivencia personal, al margen del proceso de evolución de la música.

Algunas obras

Como ya he dicho, los "George Lieder" (op.15) (1908), representan para Schoenberg el final de una etapa y el inicio de una nueva. No obstante no puede decirse que representen un corte radical en su obra pues el "2º cuarteto" op.10 es la primera obra atonal en su 3^{er} y 4º movimientos. Son precisamente estos últimos movimientos en los que aparece la voz de soprano con textos de Stephan George "Siento el aire de otros planetas". Hay pues poca distancia temporal entre la composición de las obras de este periodo, y por ello

lo que se dice como primacía de una puede servir prácticamente para la otra. Es consciente de que se está aventurando por un camino desconocido, que le aleja irremisiblemente del público pero que considera como la única vía posible; así lo expresa en una nota del programa de la primera audición, en 1910:

"Con las canciones de George he logrado por primera vez el éxito en el acercamiento a un ideal de expresión y forma que ha estado durante años en mi mente. No había tenido, hasta ahora, la fuerza y la confianza suficientes para transformarlo en realidad. Pero ahora que soy consciente de haberme abierto paso entre todas las restricciones de una estética pasada, y aunque la meta por la que me esfuerzo se me antoja inevitable, aun así empiezo a percibir la resistencia que tendré que vencer; siento cuan violentamente se rebelarán aún los más sosegados temperamentos, y sospecho que incluso aquellos que hasta ahora han creído en mí, no querrán admitir la naturaleza necesaria de este desarrollo...Me veo compelido en esta dirección...Estoy obedeciendo una compulsión interior que es más poderosa que cualquier educación." (CR/S,p.15)

En estas piezas se ha suprimido toda referencia tonal y la unidad y coherencia entre ellas se asegura mediante la textura que establece una estrecha relación entre música y texto. El papel del piano no es el del simple acompañante sino que entabla un diálogo en términos de igualdad con el poema. La línea unitaria del texto soporta el juego de contrastes del piano en las distintas canciones, en ausencia de un material musical común.

Thomas Man, en Doktor Faustus (10) alude a una, composición de Adrian, el protagonista, de marcado carácter expresionista y atonal, con el nombre de "prosa musical": en concreto se refiere a un hipotético cuarteto de cuerda compuesto por Adrian cuya descripción podría ser una ilustración de la música de Schoenberg en esta época.

"Siendo la música de cámara, por tradición, el palenque de los desarrollos temáticos, éstos brillan provocadoramente por su ausencia en el cuarteto de Adrian. No hay en él ni relación entre los motivos, ni desarrollos, ni variaciones, ni repeticiones. Sin interrupción y aparentemente sin ilación, lo nuevo sucede a lo nuevo sin más aglutinante que las analogías tonales o sonoras y, sobre todo, los contrastes. De las formas tradicionales, ni el más leve vestigio. Se diría que esta composición, de anárquica apariencia, el maestro había retenido su respiración para acometer, con tanta mayor decisión, la cantata de Fausto, la más sistemática de sus obras. En el cuarteto se dejó guiar por su solo oído, por la lógica interna de la invención. Con ello la polifonía es llevada al último extremo y cada una de las voces existe en cada momento por sí misma. El elemento articulador del conjunto es la resuelta oposición entre los tiempos, a pesar de que la obra ha de ejecutarse sin interrupción." (TM/DF, p.524)

Los George Lieder abren el período atonal; Schoenberg considera que el término ATONAL está mal escogido por lo que tiene de negativo, cuando en realidad se trata de una música de gran riqueza. La confusión procede del idioma alemán en el que con la misma palabra se designa sonido y tono.

"Considero ante todo que la expresión MUSICA ATONAL está particularmente mal escogida. Equivaldría a hablar del arte de no caer, al referirse a volar o al arte de no ahogarse al aludir al nadar."
(AS/SI,p.160)

En una de las cinco piezas para orquesta op.16 (1909) aparece desarrollado por vez primera el concepto de melodía de timbres (Klangfarbenmelodie). La pieza se produce a partir de un acorde de cinco sonidos, el cual se somete únicamente a cambios de orquestación; carece por tanto de melodía en el sentido tradicional y de desarrollo. El juego de colores se produce al pasar las notas de unos instrumentos a otros, solapándose por grupos de manera que no se perciben individualmente sino que se aprecian únicamente los cambios de sonoridad. Es la pieza que se titula "colores".

"La Espera" (Erwartung) op.17 (1909) es una obra de gran dramatismo que compuso en solo 17 días. La disonancia se utiliza en ella con fines expresivos para crear la sensación de pesadilla. Es una ópera de un solo personaje, una mujer. En el primer tercio de la obra la mujer durante la noche busca a su amante al que encuentra muerto. El resto de la obra, el monólogo, relata los distintos pensamientos y sensaciones que se producen en el personaje ante el hecho. A Schoenberg le preocupa aquí, como también en "La mano feliz", el papel del tiempo; por ello su objetivo es el de

describir a lo largo de media hora todo aquello que se sucede en un solo minuto de emoción intensa. La obra se construye a base de acordes de seis y once notas que, a modo de Leitmotiv, aparecen en distintos momentos. Se han suprimido todos los medios tradicionales que facilitan la comprensión de la música, tales como la repetición de los temas, la manipulación de motivos reconocibles o la referencia tonal.

No obstante es una de las obras más accesibles de Schoenberg tal vez gracias a la inmediatez de la relación música/texto (11) En ella se puede reconocer la influencia de Mahler. La totalidad de la orquesta se emplea en escasos momentos, en general se utiliza en pequeños grupos de instrumentos para potenciar los efectos de color. Pese a tener una cierta dimensión no se considera tanto una obra monumental como una sucesión de pequeñas obras, cada una de ellas representada por un motivo distinto el cual, una vez planteado, no vuelve a reaparecer. La obra concluye con la aparición de todas las notas en todos los registros, lo que produce un efecto conclusivo que en cierto modo viene a sustituir el acorde de la tónica.

En "La mano feliz" (Die glückliche hand) op.18 (1909-1913) el texto compuesto por el propio Schoenberg, carece de argumento a la manera realista; se trata de un conjunto de símbolos representados por tres personajes: el hombre solitario (cantan-

(sung) *ppp*

6 WOMEN

ppp Traum? (whispered) Im - - mer wie - - - der hängst du dei - ne
 und nicht an - ders. (whispered) *ppp* (sung) Im - - - mer wie - -
 und nicht an - ders. (whispered) (with more sound) Im - mer wie - - - der

6 MEN

(whispered) Im - - - mer wie - der hängst du dei - ne Behn - - sucht
 an - - - ders. (whispered) Im - mer wie - - - der hängst du dei -
 an - - - ders. *ppp* (sung) Im - - - - - mer

ORCHESTRA

Ob.
 Vi. solo *3*
 sua bassa

te), que busca la felicidad, la mujer (mimo) y el señor (mimo) que evolucionan acompañados por un coro de 12 voces que cantan y recitan. Schoenberg pensó hacer de esta obra una película y utilizar a Kokoschka como escenógrafo. En ella el problema temporal es planteado totalmente a la inversa de la obra anterior. Aquí en menos de veinte minutos se desarrolla un gran drama, como filmado a través de las cámaras en aceleración, tal es la intensidad de los acontecimientos.

Las "seis pequeñas piezas para piano" op. 19 (1911) es la obra más concisa de Schoenberg y representa un momento clave de su evolución. En ellas el principio de intensidad y economía es llevado a extremos que solo alguna obra de Webern lograrán alcanzar. Cada nota se produce con la solemnidad de un gran acontecimiento. Es el ate-matismo en toda su pureza.

La música es un arte en el cual pese a alcanzarse estadios más complejos, nunca se prescinde de lo elemental, siempre se tiene en cuenta los elementos que constituyen su materia prima, las notas, y, de forma cíclica, tras periodos en que priman las formas muy elaboradas, se tiende a volver a los componentes clásicos de la misma. En Doktor Faustus el diablo le explica a Adrián la situación de la música.

"El movimiento histórico de la materia musical se ha orientado en sentido contrario a la obra completa. Se contrae

ARNOLD SCHÖENBERG
PIERROT LUNAIRE

Melodrama para voz, piano, flauta, flautín, clarinete, clarinete bajo, violín, viola y violonchelo.

PARTE PRIMERA

1. Borrachera de Luna

El vino que por los ojos se bebe
A resacaletas verdes de la Luna mana.
Y amarga como mareada
Los horizontes silenciosos.
Dulces consejos perniciosos
En el filtro nadan en tropel.
El vino que por los ojos se bebe
A resacaletas verdes de la Luna mana.
El Poeta religioso
Del extraño ajenjo se emborracha
Asperando, hasta aturdirse,
Y alzando su embelesada cabeza a los cielos,
El vino que por los ojos se bebe.

2. A Colombina

Las flores pálidas del claro de Luna,
Cual rosas iluminadas,
Florecen en las noches de verano:
¡Si pudiera arrancar una!
Para salvar mi infortunio
Busto a lo largo del Leteo
Las flores pálidas del claro de Luna,
Cual rosas iluminadas.
Y calmaría mi rencor
Si obtuviese del cielo irritado
El quimérico goce
De desahoyar sobre su oscuro pelo
Las flores pálidas del claro de Luna.

3. Pierrot Dandi

De fantasmal rayo de luna
Se iluminan los frascos de cristal
Sobre el lavado de sándalo
Del pallido dandi bergamascó
Llorando en su súplica
Con claro son de metal
De fantasmal rayo de Luna
Se iluminan los frascos de cristal
Pero el señor de la blanca levita,
Abandonando el sinca y vegetal
Y el distraz verde oriental
Maxquilla extrañamente su máscara
De fantasmal rayo de Luna.

4. Pierrot en el lavadero

Corno una pañala lavandera
Lava sus sayas blancas
Sus brazos de plata fuera de sus mangas.
Al filo constante del moaré.
Los vientos a través de los claros
Soplan en sus flautas sin lengüetas.
Corno una pañala lavandera
Lava sus sayas blancas
La celeste y dulce obra.
Atando sus faldas a las cadenas
Bajo el beso acariciante de las ramas.
Extiende su ropa blanca de luz
Corno una pañala lavandera.

13. Decapitación

La Luna, como un sable blanco
Sobre lúgubre cojín de moaré,
Su curva en la nocturna gloria
De un cielo fantástico y doliente.
Un largo Pierrot desmullante
Fae con gestos de feria
La Luna, como un sable blanco,
Sobre lúgubre cojín de moaré.
Flaquea y, arrodillándose,
Suerle en la amargosa negra
Que por la muerte espasiosa
En su cuello se abate silbante
La Luna, como un sable blanco.

14. Los Cruces

Los bellos versos son largas cruces
Donde sangran los rosos Poetas.
Cegados por los sudores amarillos
Que vuelan en fantasmal tropel.
A las espadas los fríos cadáveres
Han ofrecido escarlatas hestas:
Los bellos versos son largas cruces
Donde san, ran los ojos Poetas.
Han muerto, cabellos rectos,
Lejos del griterío salvaje del populacho,
¡Los sales se reclinan sobre sus cabezas
Como coronas de reyes!
¡Los bellos versos son largas cruces!

PARTE TERCERA

15. Nostalgia

Como dulce suspiro de cristal
El espíritu de viejas comedias
Se quiza de la torpe andadura
Del lento Pierrot sentimental.
En su triste desierto mental
Resuena en notas ensordecidas
Como dulce suspiro de cristal
El espíritu de viejas comedias.
Ahura de su aire fatal:
A través de los blancos destellos
De las lunas engrandecidas por el mar
Su lamento vuela el cielo natal
Como dulce suspiro de cristal.

16. Pierrot cruel

En la pulida cabeza de Casandra,
Cuyos grillos horadan el timpano,
Pierrot hunde el trípiano
Con ere hipocritamente tierno.
El Marivand que acaba de coger
Su mano solapada lo derriega
En la pulida cabeza de Casandra,
Cuyos grillos horadan el timpano.
El fije una punta de palisandro
En el cráneo y, el blanco brñón,
Con rayosmados labios bombea
Fuma -quitando con el dedo la ceniza
En la pulida cabeza de Casandra.

5. Vals de Chopin

Como escupitajo sanguinolento
De la boca de un tísico,
Cae de este musica
Un sonado rojo -de blanco sueño-
Aviva la pálida luna.
Como escupitajo sanguinolento
De la boca de un tísico,
El tema dulce y violento
Del vals melancólico
Me deja un sabor físico.
Un insipido regusto turbador,
Como un escupitajo sanguinolento.

6. Evocación

¡Oh Madonna de las Angustias!
Sube al altar de mis versos.
El furor de la espada atraviesa
Tus senos sacros sacros.
Tus heridas doloridas
Parecen rosas ojos abiertos:
¡Oh Madonna de las Angustias!
Sube al altar de mis versos.
Con tus largas manos empobrecidas
Muestras al incrédulo universo
Los miembros ya verdes de tu hijo.
Las carnes flácidas y putrefactas.
¡Oh Madonna de las Angustias!

7. Luna enferma

¡Oh Luna, nocturna tísica,
Sobre la negra almohada del cielo,
Tu inmensa misada enflebreada
Me atrae como una musica!
Tu muesca de amor químico
Y de deseo silencioso,
¡Oh Luna, nocturna tísica,
Sobre la negra almohada del cielo!
Pero en su voluntuosidad física
El amante que pasa desprecupado
Toma por rayos grecosos
Tu sangre blanca y melancólica.
¡Oh Luna, nocturna tísica!

PARTE SEGUNDA

8. Mariposas negras

Siniestras mariposas negras
Del sol han apagado la gloria
Y sobre el horizonte parece un logogrifo
Enbadurnado de tinta todas las tardes.
Sale de ocultos incensarios
Un perfume que turba la memoria
Siniestras mariposas negras
Del sol han apagado la gloria
Monstruos de vestales trompas
Buscan sangre para beber,
Y del cielo en negra polvoreda
Descienden sobre nuestra desesperación
Siniestras mariposas negras.

17. Parodia

Agujas de tricotar
En su vieja peluca gris.
La dueña, en casaca roja cereza
No deja de mascar.
Bajo la para ella viene a atisbar
A Pierrot, de puro cuerpo siniea pasión.
Agujas de tricotar
En su vieja peluca gris.
Subitamente oye resonar
Los agudos silbidos de la brisa
La Luna re de presuntuosidad
Y sus rayos parecen imitar
Agujas de tricotar.

18. Luna burlesca

La Luna dibuja un cuerno
En la transparencia del mar.
A Casandra se ha hecho este juego
De robarle su tricorno.
El viejo se pasea melancólico
Reponiendo su cútimo cabello:
La Luna dibuja un cuerno
En la transparencia del mar.
Un fantástico unicornio
De curvas narices sale fuego,
Subitamente empapa con su excremento
A Casandra sentada en un mojón.
La Luna dibuja un cuerno.

19. La Serenata de Pierrot

Con grotesco arco disonante,
Rescando su viola vulgar,
A la gaita, sobre una piedra,
Puntea una melodía inconveniente.
Repentinamente, Casandra, interviniendo,
Censura a este nocturno escrobelo.



Dahn, Schöenberg y Berg con un cuarteto de cuerda

9. Súplica

¡Oh Pierrot! El resorte de la risa,
Entre mis dientes he cascado!
El claro decorado se ha eclipsado
En una fusión a los Shakespeare.
En el mástil de mi triste navío
Un zambullón negro está izado:
¡Oh Pierrot! El resorte de la risa
Entre mis dientes he cascado.
¡Cuándo me devolverás tú, portatales,
Curandero del espíritu herido,
Nieve adorable del pasado,
Cara de Luna, blanco Señor,
¡Oh Pierrot! el resorte de la risa?

10. Pierrot ladrón

Los rojos rubios soberanos,
Inyectados de muerte y gloria,
Dormitan en el hueco de un armario
En el horror de largos subterráneos.
Pierrot, con los malandrines,
Quiere robar un día, después de beber,
Los rojos rubios soberanos,
Inyectados de muerte y gloria.
Pero el miedo avisa sus crines:
Entre el terciopelo y el moaré,
Como opas en la sombra negra,
Se inflaman en el fondo de los cofres
Los rojos rubios soberanos.

11. Misa roja

Para la cruel Eucaristía,
Bajo el resplandor de oros cegadores
Y de cirios de fuego tembloroso,
Pierrot sale de la sacristía
Su mano, por la Gracia adornada,
Desgrasa sus ornamentos blancos
Para la cruel Eucaristía,
Bajo el resplandor de oros cegadores.
Y con un gran gesto de emestía
Muestra a los fieles temblorosos
Su corazón entre sus dedos sangrantes
-Como una horrible y roja hostia
Para la cruel Eucaristía.

12. La Canción de la horca

La escuela ramera de largo cuello
Será la última amante
De este vagabundo en peligro.
De este visionario sin céntimo
Este pensamiento es como un clavo
Que la embriaguez hunde en su cabeza.
La escuela ramera de largo cuello
Será la última amante
Es esbelta como una catia de bambú:
En su garganta danza una trenza
Y, como estrangulada caricia,
Le hará gozar como un loco
La escuela ramera de largo cuello.

Con grotesco arco disonante,
Rescando su viola vulgar,
Pierrot la rechaza y, cogiendo
Con dificultísima energía
Al viejo por su taldo corbato,
Reve el barrigón del molesto
Con grotesco arco disonante.

20. Partida de Pierrot

Un rayo de Luna es el remo,
Un blanco nenúfar, la chelupa:
Vuelve, la brisa a poaca,
Por un río pasmado, a Bèrgamo.
La marca canta una húmeda escala
Bajo la barquilla que le surca.
Un rayo de Luna es el remo,
Un blanco nenúfar, la chelupa:
El reverso rey del melodrama
Endereza altivamente su cresta:
Como el ponche en una copa
La ola verde del horizonte se inflama.
-Un rayo de Luna es el remo.

21. Perfumes de Bèrgamo

¡Oh viejo perfume vaporizado
Del que mis narices se embriagan!
Los dulces y locos pensamientos
Giran en el aire sutil,
Deseo al fin realizado
De las cosas largamente despreciadas.
¡Oh viejo perfume vaporizado
Del que mis narices se embriagan!
El encanto del espín está roto:
¡Por mis ventanas risadas
Vuelto a ver los senos Eneas
Donde Wateau está ornizado.
-¡Oh viejo perfume vaporizado!

en el tiempo, desdeña la extensión en el espacio vacío. No por impotencia, no por incapacidad de crear nuevas formas. Un imperativo impecable de contracción obliga a despremiar lo superfluo, a negar el fraseo, a destrozar el ornamento; actúa en contra de la extensión temporal que es la forma vital de la obra. Obra, tiempo y apariencia son una sola y misma cosa y juntos quedan abandonados a la crítica. No tolera esta la apariencia y el juego, la ficción, la complacencia de la forma en sí misma, la división de las pasiones y de los dolores humanos entre figuras y cuadros diversos. Únicamente esta permitida la expresión auténtica y directa del dolor en su momento real, al margen de toda ficción y de todo juego. Su impotencia, su indigencia son tales que no es posible ya tratar de disimularlas." (TM/DF, p.282)

Como ya he hecho notar, Schoenberg recurre al piano siempre que precisa exponer nuevas ideas; él mismo reconoce que en la intimidad de este instrumento de música ha podido evolucionar con mayor claridad que en el tumulto de la orquesta. Chopin supera a Wagner en su habilidad para manipular la tonalidad, al desdibujarla sin violentarla.

La obra más singular de este periodo es el "Pierrot Lunaire" op.21 (1912). Se trata de un quinteto de instrumentos y voz femenina. La voz representa la figura del payaso

"...cuyo carácter trágico preanuncia la impotencia de la subjetividad mientras ésta, condenada, predomina aún, empero, irónicamente." (TWA/FNM, p.114)

En esta obra musical domina el texto, lo trasciende, pasa por encima de la expresión de los estados anímicos; el texto no necesita ya ser comprendido

por el oyente, no es más que el cañamazo de la obra. La voz es considerada como un instrumento más del que explota todas sus posibilidades. Para ello utiliza el recitado cantado (*sprechgesang*), técnica según la cual el cantante debe respetar el ritmo establecido en la partitura y dar el inicio de la nota original para abandonarla rápidamente, ascendiendo o descendiendo mediante inflexiones vocales a modo de glissando que la conducen hasta la nota siguiente. Con ello se relativiza el papel que hasta entonces jugaba la altura del sonido (12). Si la voz se produce de manera totalmente nueva, la música se acoge a las formas tradicionales, vals, barcarola, fuga, pasacalle y cánon, pero prescindiendo por completo de la armonía tradicional; por ello los temas nunca se repiten, únicamente se trabajan mediante la técnica de la variación.

El silencio De 1915 al 1918 Schoenberg estuvo movilizado dos veces. Después de la guerra trata de volver a la composición pero la brevedad de sus últimas piezas le conduce al silencio, a menos que consiga encontrar la repuesta a los problemas que estas plantean. Una vez más Schoenberg es mal comprendido por sus contemporáneos; se esperaba de él que tras el impasse de la guerra, en un momento en

que el ambiente era propicio para una nueva propuesta estética , desarrollara su atonalismo iniciado antes de la guerra. Schoenberg, no obstante, tiene una única preocupación: tratar de encontrar un mecanismo que le permita abordar las grandes formas musicales. Para ello, precisaba definir un material que, en su repetición y manipulación, permitiera ampliar el ámbito de la nueva frase musical. En 1922, declara a Josef Rufer:

"He hecho un descubrimiento capaz de asegurar la supremacía de la música alemana en el mundo durante cien años." (AS cit en HHS/AS, p.107)

El dodecafonismo había nacido. No obstante dudó mucho antes de dar a conocer su descubrimiento.

En 1917 reemprende su labor docente. Funda el "Seminario de composición" que dura de 1917 a 1920 y con gran número de alumnos a los que además de las clases de contrapunto, armonía, composición y orquestación, reúne por las noches para discutir problemas concretos, y analizar determinadas obras. En las reuniones se tocaban piezas inéditas de compositores contemporáneos, Debussy, Ravel, Satie, Bartok...

Con el atonalismo se había potenciado la libertad sin trabas, la subjetividad sin control, pero ello conduce al agotamiento de la actividad creadora y se precisa de algo objetivo, de una regla, de un sistema que acote y a su vez potencie esa actividad, que permita organizarla, estructurarla.

IV. 4- PERIODO DODECAFONICO (1923-1933)

Schoenberg no reinicia su labor creadora hasta 1923, en que compone las "Cinco piezas para piano" op.23, de las cuales la última, un vals, contiene ya la primera serie dodecafónica. ¿Que ha sucedido en estos años de silencio? Schoenberg ha necesitado todo este tiempo para encontrar, tras romper con la tonalidad, el sistema capaz de estructurar la obra y configurarla. La tonalidad había permitido durante siglos llegar a un cierto grado de totalización a través de la unidad obtenida mediante la jerarquización en torno a la tónica. Ya he explicado como el Tratado de Armonía (1911) reconoce que la tonalidad no es una ley natural de la música, sino un conjunto de convenciones que por asumidas ayudan a hacer comprensible la música (13) Schoenberg reflexiona sobre la tonalidad desde fuera, como algo ya superado, que no puede evolucionar, que pertenece a la historia y sobre la que por tanto resulta mucho más fácil establecer teorías. Toda ella giraba sobre los siete sonidos de la escala cromática. Hasta Schoenberg la música había llegado a agotar la relaciones entre esos siete sonidos, tanto en su aspecto homofónico como polifónico. Schoenberg en su periodo atonal, abre el abanico de posibilidades al incorporar los cinco sonidos restantes pero se percata de que eliminada la jerarquía precisa de un sistema que le permita

establecer las relaciones entre esos sonidos, de manera que vuelva a recuperar la idea de desarrollo que no permitía la composición nota a nota.

El sistema que trata de establecer para que sea auténtico deberá formularse según una propuesta que permita incluir todos los resultados posibles; un sistema que pese a parecer artificioso se comporta como una ley natural. Esto lo consigue con la serie. En ella no hay excepciones; la serie es el material que incluye todas las notas. Reconoce que la tonalidad ha permitido hacer comprensibles determinadas formas musicales. La tonalidad presupone la concepción total de la obra. Mediante la armonía tradicional se puede analizar una composición, saber que ideas son las principales y cuales las secundarias, saber cuando se trata de una introducción, de una articulación o de una transición.

"Es así como yo concibo los dos papeles esenciales de la tonalidad. Por una parte, ella une; por otra parte, articula, separa, individualiza. Las ventajas resultantes para el compositor y sus oyentes son las siguientes: a través de la unidad que se establece en las afinidades entre los sonidos, el oyente dotado de cierta inteligencia musical, no puede dejar de captar que la obra ha sido concebida como un todo. Por otra parte, su memoria se ve ayudada por la función de articulación que explica la forma como los elementos están ligados entre ellos y al conjunto, lo que facilita la comprensión de ciertos momentos fugitivos."
(AS/SI, p.2015, (1934))

Schoenberg considera que la tonalidad por sí sola no puede asegurar la forma musical, no obstante la tonalidad facilita la composición musical ya que sus mecanismos son de todos conocidos; únicamente si se encuentra otro sistema capaz de asegurar la unidad de la obra se podrá prescindir de aquella. La tonalidad cumple por tanto dos funciones: la de unificación y la de articulación. La serie dodecafónica asume por completo esos dos papeles, es unificadora en cuanto que ella es el material único de toda la composición y a su vez puede articularse mediante las distintas inversiones y retrogradaciones en horizontal y vertical; con ello la obra se hace comprensible no por el oyente sino por la lógica de su forma. Al valorar tanto el desarrollo horizontal como el vertical la música dodecafónica recupera los valores de la polifonía y del contrapunto, menospreciados en la época anterior. Schoenberg escribirá muy poco acerca del dodecafonismo. Será un alumno suyo, Erwin Stein, quien en 1924 publique el primer estudio sobre el método, que fué muy criticado por el público ya que veían en la disciplina serial una limitación del trabajo creador.

La norma Schoenberg realiza en 1923 el salto hasta una postura de vanguardia auténtica, que se reconoce en su voluntad de establecer un nuevo sistema estético cuyo valor, más allá de la novedad de la

propuesta, posibilita el desarrollo de toda la música posterior. Schoenberg es consciente de que su propuesta es el inicio de una nueva andadura de la música. En ella hay una gran esperanza en el futuro. Su sacrificio permitirá que el arte perdure.

Sus contemporáneos vieron en el dodecafonismo un camino sin salida; Schoenberg considera que la dificultad de la serie impedirá que los músicos mediocres traten de imitar los aspectos superficiales de su obra.

"Los jóvenes compositores estiman que la vía que ha abierto no es más que un impasse. Mientras anteriormente no sabían hacer nada mejor que copiarme, ahora me reprochan haberles vendido un billete para el impasse. Tengo que tomar medidas rápidamente para evitar que otros aspirantes-compositores no se vean tentados a seguirme en mi impasse; les voy a taponar la entrada con una serie de doce sonidos. Ellos podrán continuar en el círculo de sus quintas sin temor a que uno de mis principios intente abrirse paso. Y si alguna vez uno de ellos tiene curiosidad por saber que es lo que este hombre valiente está cocinando en el fondo de su impasse, encontrará la entrada cerrada por las doce notas de mi serie unidas codo a codo. Sin duda siempre habrá algunos indeseables que se colarán, quien podría evitarlo?" (AS/SI, p.789 (1926))

Para Schoenberg el dodecafonismo representa el paso más grande dado por la música en todos los tiempos. La propuesta de Schoenberg rompe con toda la música clásica al negar la idea de cánon, de conjunto de leyes que permitan valorar una obra. Para Schoenberg el arte no evoluciona a través de la sujeción a unos principios sino

que cada nueva obra de arte sugiere algo que no se había dicho hasta entonces y por tanto no estaba codificado, y posibilita las innovaciones de las obras siguientes.

En 1925, Schoenberg dejará Viena por Berlín, en donde comenzará a ser reconocido su prestigio, en particular debido a su cada vez más creciente labor pedagógica.

Construcción de la obra

En la música, arte abstracto por su naturaleza, el papel del objeto corre a cargo de la tonalidad, ya que se trata de algo totalmente asumido por el público. Schoenberg considera que esto no es cierto, que el oído evoluciona y que la música solo puede referirse a si misma. Por ello el dodecafonismo carece de contenido; su contenido es su propia estructura. Al primar la construcción sobre el significado obliga al compositor a preguntarse no como puede organizar un significado musical sino como una determinada organización puede adquirir significado. Con el dodecafonismo se alcanza la abstracción total. La música no evoca ni representa nada, es música pura. La esencia de la música es el sonido.

Schoenberg en el Tratado de Armonía dirá que la materia de la música es el sonido y que por tanto éste debe ser considerado, en todas sus peculiaridades y efectos, capaz de engendrar arte.

La obra musical, como toda obra de arte nuevo, exige una actitud distinta a la del oyente tradicional; éste no debe buscar en ella evocaciones sino que debe tratar de comprender su significado interno, su lógica.

Al utilizar los doce sonidos como material objetivo, desaparece la idea de subordinación entre ellos ya que todos son valorados de igual manera. En la música dodecafónica no puede hablarse de tema, a menos que la serie sea considerada como tal. El auténtico elemento unificador de la música tradicional ha sido el tema, o los distintos motivos. La composición clásica se organiza a partir de los temas y motivos, por tanto es fácilmente identificable tanto su configuración como su idea musical. La comunicación entre el compositor y el oyente es inmediata.

La ausencia de tema presupone la inexistencia del desarrollo con todo lo que conlleva de pasajes principales y secundarios. En una composición dodecafónica todos los fragmentos son igualmente esenciales. El atematismo supone la sustitución del tema por estructuras tales como acordes, notas, ritmos o efectos tímbricos.

La serie proporciona el material preciso a partir del cual se puede elaborar una pieza exacta, de modo que nada supere en importancia al resto, la prohibición de la repetición de una nota hasta haber agotado toda la serie es un seguro contra

la dominante.

"La exactitud entendida como elemento matemático ocupa el lugar de aquello que para el arte tradicional era la "idea" y que ciertamente en el romanticismo tardío se corrompió en ideología, en la afirmación de una sustancialidad metafísica derivada de la intromisión directa y material de la música en las cosas últimas, sin que estas estuvieran presentes en la pura configuración de la creación musical." (TWA/FNM, p.57)

En realidad esa búsqueda del equilibrio entre todos los sonidos, se opone a la música del Romanticismo, organizada sobre los contrastes y la sorpresa; con la serie las grandes formas se construyen por el juego de las cualidades tímbricas y los efectos contrapuntísticos. El dodecafonismo, al plantear la música como abstracción total, cambia por completo el uso social de esta. La música dodecafónica no evoca nada, no es identificable con ninguna otra música, no puede escucharse con placer como una sinfonía de Mozart (14); exige un esfuerzo intelectual y no es asimilable a algo conocido con anterioridad; por ello su comprensión se reduce a unos pocos iniciados.

Tema/idea	Schoenberg sustituye el concepto de tema por el de idea musical. El tema es un conjunto de sonidos que se repiten a lo largo de la composición.
-----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La idea musical consiste en establecer determinadas relaciones entre los sonidos.

"Todo aquello que puede suceder en un fragmento de música no es otra cosa que la perpetua construcción de una forma fundamental. O dicho, con otras palabras, no hay nada en un fragmento de música que no proceda de la idea... El único criterio de juicio que puede aplicarse a una construcción verdaderamente nueva es el siguiente: el autor poseía el sentido de la forma? Ha podido decirse a si mismo: Mi sentido de la forma, del que tantas veces he comprobado su solidez, y que he forjado mediante el estudio de los maestros, la calidad lógica de mi espíritu...todo ello me garantiza que todo aquello que yo pueda escribir, incluso inconscientemente, será siempre bueno en cuanto a la forma y a las ideas, incluso si renuncio a utilizar aquello que la teoría y la tradición pueden poner a la disposición de mi inteligencia." (AS/SI,p.225 (1931))

Adorno considera limitadora la serie ya que tiende a identificarla con el tema o melodía y por ello doce notas le parece un campo demasiado acotado. Cada vez que se escoge una nota para la serie quedan menos posibilidades de elección entre las notas restantes hasta concluir con una nota obligatoria. En realidad, en la serie lo realmente significativo no son las notas en si sino las distancias e intervalos entre ellas y las posibilidades combinatorias que ofrecen.

Desarrollo/
Variación

En Schoenberg el desarrollo se sustituye por la variación; no una variación en el sentido tradicional de material elaborado que recurre siempre al mismo tema, sino tomada como principio, de modo que una vez que el compositor ha ordenado el material objetivo (la serie), la composición se produce mediante la exposición de la serie en cada una de sus posibilidades. Con la variación se trasciende la serie ya que estas sucesivas exposiciones se producen tanto en horizontal como en vertical, con ritmos distintos y con timbres diversos de modo que la serie no es más que un acto previo del compositor en el cual se acota el campo de actuación para poder trabajar con mayor profundidad. La utilización de la variación presupone un estadio evolucionado de la forma musical. Esto hace, como ya se ha dicho, que falten las referencias, los antecedentes de relación temática y que haya que pasar a un segundo estadio de comprensión en el que lo habitual se da por supuesto y uno debe descubrir, o deducir, el sentido de este lenguaje, siempre nuevo por transformación y, por ende, tanto más creativo y esencial.

La forma musical más elemental se consigue mediante la repetición. La música popular se organiza mediante la continua repetición de frag-

mentos cortos. La repetición es el factor de unificación por excelencia ya que pone de manifiesto la relación existente entre elementos diversos; el oyente reconoce los distintos temas y motivos a medida que reaparecen en la composición. Es el elemento primero de la organización formal de la música. El desarrollo y la variación corresponden a formas más elaboradas en las cuales el elemento unificador no es perceptible por el oyente.

Schoenberg reconoce la dificultad de comprensión que supone el prescindir de toda repetición y explica así en que reside la dificultad de análisis de su obra:

"1.- Cada una de mis ideas musicales esenciales se enuncia únicamente una vez.

2.- En mi obra la variación sustituye casi totalmente a la repetición. Por variar entiendo el hecho de modificar un elemento, como por ejemplo desarrollar más profundamente las células elementales o los dibujos que de ellas se deducen.

3.- No solamente el auditor, se encuentra frente a nuevos episodios, más o menos desarrollados, encadenados unos con otros, o simplemente yuxtapuestos o sucesivos, todo ello con la mayor variedad, sino que le resulta imposible captar todos estos tipos de combinaciones si no está dotado de un espíritu lógico y de un sentimiento agudo de la forma."
(AS/SI, p.85 (1930))

Pero asume conscientemente este distanciamiento del público, pues considera que su papel en la historia de la música es el de proponer cosas nuevas, no el de hacerlas comprensibles; su misión es la de avanzar continuamente sin detenerse a explicar lo que hace en cada momento. Su oyente deberá ser conocedor de toda la evolución para poder captar las nuevas articulaciones propuestas por Schoenberg. Cuanto más se radicalizan sus obras, más busca el soporte de las formas clásicas.

Doktor Faustus

El hallazgo de la serie dodecafónica le contesta a Schoenberg todos sus interrogantes y le permite reemprender la creación musical con energías renovadas. Para algunos será la consecuencia del pacto con el diablo. Así lo ha visto Thomas Mann al reflejar a Schoenberg en la figura de Adrian Leverkühn, protagonista de su Doktor Faustus. Adrian, como Schoenberg, hace de la música la única razón de su vida, lo que le convierte en un personaje solitario, aislado, imagen del artista que despierta frialdad en aquellos que lo rodean por hallarse siempre ausente de los problemas reales. Adorno colabora con Mann en el desa-

rrollo de algunos pasajes en los que se perfila Adrian como la encarnación del artista moderno, marginado voluntariamente de los problemas sociales, cuya producción se debate entre los aspectos intelectuales y sensibles.

"La sensualidad de la música siempre va precedida de la penitencia intelectual." (TM/DF, p.86)

Para Adrian la música es algo tan sublime, tan superior a todas las manifestaciones de la vida que sorprende de que "una cosa así no esté prohibida". Acceder a los secretos de la composición musical es algo semejante a la entrada en la religión. Adrian define así el papel del arte:

"Mantenerse en la cumbre; disolver con naturalidad, y de modo para todos comprensible, las más tamizadas producciones de la evolución musical europea; adueñarse de ellas y utilizarlas como elementos constructores, enlazados con la tradición para la composición de obras que se situen en el polo opuesto de lo imitativo; ejecutar esta delicada operación sin escándalo e inmolar todos los recursos del contrapunto y de la instrumentación en aras de una sencillez que nada tuviera de simple, de una sobriedad aguantada por intelectuales resortes. Tal debiera ser la misión y la aspiración del arte." (TM/DF, p.373)

Adrian compone su última obra, "El lamento del Doktor Faustus", en un estilo que como el mismo explica no existe nada que no sea temático, variación de un elemento constante. En la obra todo sonido esta motivado funcionalmente en el interior de la construcción general. No quedan restos, notas libres. Las doce notas corresponden a la frase "porque muero como buen y mal cristiano." Para Adrian la serie es una constelación. Esta obra significa la culminación de su actividad creadora. En ella vierte todos sus descubrimientos, tras lo cual enloquecerá y acabara sus días recluido. Es comprensible que Schoenberg se sintiera molesto por esta novela en la que no tenía más remedio que verse reconocido.

En Le Style et l'Idée (15) critica a Adorno por inspirar este personaje desconociendo la realidad del dodecafonismo.

"El secreto de la ciencia no es lo que un alquimista se niega a revelar, sino aquello que no puede ser enseñado. Si uno viene al mundo ignorándolo, lo ignorará siempre. Esta es la razón por la cual Adrian Leverkuhn de Thomas Mann ignora lo esencial de la composición con doce sonidos. Todo lo que él sabe se lo debe al Sr. Adorno quién a su vez conoce únicamente lo poco que yo he podido decir a mis alumnos. La verdad profunda continuará siendo una ciencia secreta hasta que alguien sea iluminado por la virtud de un don innato que no habrá solicitado." (AS/SI,p.296, (1948))

Schoenberg no se reconciliará con Adorno hasta pocas semanas antes de su muerte.

Inspiración/
Reflexión

En sus escritos, Schoenberg explica repetidas veces el papel de la inspiración y de la reflexión en la génesis de la obra. La reflexión, el conocimiento, es requisito necesario para hacer posible la creación musical. Si bien el acto creativo, el momento de la verdad, ha de dejarse en manos de la intuición, la reflexión y el dominio de la técnica proporcionan al artista los instrumentos necesarios para componer. Pero nunca deben confundirse el mero ejercicio, es decir el plantearse problemas técnicos, con el hecho de componer; la reducción de los problemas compositivos a problemas técnicos paraliza la actividad creadora al apresarla en las redes de la lógica del sistema. No obstante con ello Schoenberg no defiende la música espontánea, ya que entiende que si la música es el resultado de unas determinadas relaciones entre las notas, es algo que se construye, debe basarse en ciertas reglas estructurales; la inspiración es la capacidad del artista para establecer estas reglas. La obra debe proyectarse, debe partir de una idea general y luego, a medida que se construye, se elaboran los distintos detalles. Schoenberg se vanagloriará de escribir música bien construida y muy inspirada. Nunca afirmará encontrar placer en la pura construcción teórica, cosa que le achaca la crítica.

Schoenberg considera que la creación es el fruto de la interacción entre la inteligencia y el